

Pierre Boulez

Varèse, una scienza occulta? Non trovo presso di Lei alcuna inclinazione a una pratica ricercata dell'esoterismo; noto piuttosto la Sua dote straordinaria della convinzione: riesce a indurre gli altri a partecipare alla vitalità del Suo segreto, a quelle profonde deduzioni da Lei stesso ricavate dal concetto di nulla.

Credo che l'ozono delle Sue partiture e del Suo esempio aumenti l'energia.

La Sua storicità è collocata nel nostro tempo; d'ora in poi potremmo cancellare i cerchi di creta e d'acqua degli esorcismi, potremmo mettere da parte parole magiche o a doppio taglio come «sperimentale», «percursore», «pioniere»...

Non ne ha Lei stesso abbastanza della perenne terra promessa? E di questo onore con riserva che Le si è tributato così spesso come regalo molesto e imbarazzante?

Lei si è dimostrato uno dei rari punti di riferimento per la nostra generazione; e tuttavia la nostra coscienza è ferma a uno stadio precedente.

Mauricio Kagel

Una volta (FAZ, 6.5.1983) ho paragonato la posizione di Edgard Varèse a quella di Johannes Brahms. Questo avveniva però in un momento in cui il nome di Brahms faceva solo scrollare la testa nei circoli dell'*avanguardia*, e quello di Varèse faceva storcere il naso ai tutori della tradizione. Ho letto più tardi che Varèse teneva in gran conto proprio questa osservazione di Brahms: «La composizione è l'organizzazione di elementi diversi».

Difficilmente un musicista professionista o un musicologo odierno sarebbe in grado di identificare l'autore di questa definizione. Gli esperti della musica del XX secolo scommetterebbero piuttosto su qualcuno successivo al 1920. Nella medesima lezione del 1939, *Musica come ars scientia*, Varèse cita nel dettaglio Jean-Christophe di Romain Rolland - che egli trova sempre valido - e rileva come la figura centrale di questo romanzo, un prototipo del compositore moderno, sia stata formata sul modello di diversi compositori che Rolland conosceva. All'epoca io pensavo che

solo Beethoven ne fosse stato il padrino. Ma Varèse era uno di loro e, come egli soggiunse, Richard Strauss un altro (dunque un composito di diversi compositori!). Quando mi capitò di incontrare frequentemente Varèse, a New York, negli anni Sessanta, stranamente non parlammo mai di Brahms, sebbene egli si esprimesse in modo molto preciso sulla musica del XIX secolo. Berlioz era una delle sue passioni.

Wolfgang Rihm

L'unità di linguaggio, lo *stesso* linguaggio. In ognuno dei pochi pezzi, perciò, le stesse frasi, situazioni, forme. Come se derivassero da uno *shock* sempre nuovamente ripetuto. Questo non è lo stile, nemmeno stile personale. È la persona stessa che parla. Nella musica di Varèse non si tratta neppure di intrecci e transizioni all'interno di un materiale esposto e quindi sviluppato. Piuttosto, di masse, stati, corpi e figura. Del risuonare del suono come scultura visibile, tangibile, fonetica. Questa si forma davanti all'orecchio che vede, viene visibilmente montata, collocata, installata. Di qui il frequente richiamo da ingegnere che sembra provenire da un altro tempo e altri climi: dall'abbozzata prospettiva tecnica rivolta poeticamente al futuro, quale garante della libertà futurista. Anche leggibile come allontanamento sdegnato dall'immagine del compositore come musicante. Non più maltrattabile. Il mostruoso: che il suono viene preso in mano. Perciò le forme non sono nemmeno semplici imitazioni, ma piuttosto autentiche *neoformazioni* composte di figura, forma, sensibilità e fantasia d'immagini sonore. Esseri viventi, organi, decorsi ottenuti da tagli e controtagli, che ricevono il proprio impulso da se stessi, autonomamente. Per me la musica di Varèse è, con quella di Debussy, Schönberg, Feldman e Nono, la più libera di questo secolo. Poiché essa non solo permette a questa libertà di essere libera, come un qualsiasi libero sistema, ma anche - contraddittoriamente - la formula. Vi si sente la *costrizione* alla libertà.

Dieter Schnebel

Quando ero molto giovane (studiavo alla Freiburger Musikhochschule), mi recai ai Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt negli anni 1950 e 1951. In uno di questi due anni [1950, *ndi*] Varèse vi si trovava come docente, e vennero anche eseguiti suoi lavori. Varèse aveva un potere d'irradiazione molto forte: una testa molto espressiva, occhi vivaci e dolci, era molto deciso nella conversazione. In un corso spiegava la sua musica e i suoi esperimenti elettronici. Anche in quella circostanza aveva un che di chiaro, deciso e battagliero. Ricordo in particolare - probabilmente perché non me l'aspettavo - quando raccontò di Albert Schweitzer (la filosofia e la teologia di Schweitzer, come anche il suo impegno politico, erano molto attuali nel dopoguerra, e io ero un suo ammiratore). Varèse raccontò allora degli studi comuni, compiuti da entrambi a Parigi, presso l'organista Widor, precedentemente sia alla loro intima amicizia che al loro legame filosofico. Io avevo conosciuto personalmente Schweitzer un anno prima, e trovai presso Varèse la stessa umanità espressa dall'idea di Schweitzer di «profondo rispetto per la vita».

Karlheinz Stockhausen

Questa musica di Varèse deve perciò essere sentita con altre orecchie. D'ora in poi si notano con maggiore attenzione i fenomeni sonori nella natura: le melodie, le armonie, i ritmi del vento, dell'acqua, delle campane, i martelli, le auto, le macchine; fenomeni sonori che sino ad ora hanno avuto nella nostra musica una funzione del tutto subalterna, utilizzati per lo più con intenti illustrativi nelle percussioni in orchestra. In altre culture musicali ricoprono un ruolo molto più importante.

Questa esperienza provocata da Varèse sarebbe secondaria finché tali fenomeni sonori non venissero condotti dall'uomo a una struttura per lui dotata di un senso. Ciò che sinora è stato circoscritto sotto la denominazione generale di *rumore*, questa incommensurabile molteplicità di forme sonore, quando fosse conforme all'idea del

compositore e alle condizioni dell'ascoltare della sua musica, potrebbe servire da materiale per una composizione tanto quanto un suono di violino. Un simile materiale sonoro sarebbe molto più compatibile con i nuovi concetti di armonia e melodia, per cui tutti gli intervalli potrebbero venir trattati in modo equivalente, né sarebbe più necessario rispettare, negli spettri sonori dei suoni strumentali sinora abituali, la gerarchia degli intervalli dei suoni naturali.

Ancora qualcosa d'importante colpisce in *Ionisation*: poiché gli indirizzi melodici e armonici tradizionali vengono sostituiti da altri formulati in modo meno preciso, la struttura ritmica sembra essere l'essenziale. Ma anche quest'ultima è presentata in forme che marcatamente si allontanano dai simmetrici e prevalenti schemi di battuta a periodo binario utilizzati sinora dalla musica.

Iannis Xenakis

All'inizio degli anni Cinquanta, Varèse era praticamente sconosciuto in Europa. Scendendo la rue de Rome a Parigi, Olivier Messiaen mi disse: «forse il maggior compositore del XX secolo è un francese in esilio negli USA, Edgard Varèse». Le Corbusier considerava Stravinskij, Schönberg, Bartók... come dei *pompieri*. «L'unico», mi ha detto un giorno, «è Edgar Varèse.»

In occasione della prima di *Déserts*, a opera di Hermann Scherchen al Théâtre des Champs Élysées, ero rimasto nella mia camera d'albergo per poter registrare la trasmissione alla radio. Il programma voluto da Scherchen era misto e conteneva anche la Quinta di Čajkovskij. Grande scandalo - la gente si è scontrata - per Varèse, che l'indomani è venuto a farmi visita nella mia camera d'albergo. Françoise, mia moglie, ci preparò un tè. Gli feci ascoltare la registrazione, e gli scendevano le lacrime sulle guance. Parigi, la sua città, dopo tanti anni, non lo capiva.

Dopo, con Le Corbusier, abbiamo creato il *Poème électronique*. Le Corbusier aveva scelto personalmente Varèse e lo impose alla direzione della Philips. A me affidò l'*Interludio sonoro* di tre minuti, il *Concret P.H.* Lui si riservava lo spettacolo con proiezione di diapositive a colori.

Quanto all'architettura, mi ha chiesto di concepirla. È ciò che ho fatto, immaginando dei gusci a doppia curvatura, a forma di paraboloidi iperbolici in cemento dello spessore di 5 cm, che Le Corbusier accettò tali e quali.

«Lavoreremo allo spettacolo, Varèse e io, senza accordi, ciascuno per proprio conto», dichiarò alla Philips.

Per quanto mi riguarda, ho sempre avuto una grande ammirazione per la musica di Varèse, e l'ho sempre detto. Al punto che mi si è tacciato di esserne un continuatore! Non penso di esserlo. Prova ne sono le nostre rispettive musiche, e un'altra prova più indiretta: io ammiro profondamente la musica di Johannes Brahms, ma non penso di essere un suo continuatore!

Edgard Varèse resta come una stella di prima grandezza, una sorta di miracolo della vita. Miracolo creato dalla sua musica.

Giacomo Manzoni

Se guardiamo oltre le sue partiture, ai rari saggi, lezioni, annotazioni, interviste che lasciò a testimonianza della curiosità intellettuale di uomo immerso nel proprio tempo, ricorrono significativamente i concetti di *energia sonora*, di *arte scienza*, di *suono organizzato*, e inoltre i paralleli con il mondo della fisica e della geologia se non della matematica in senso stretto, quasi che egli con sforzo continuo e titanico tentasse di spezzare la crosta del concetto acquisito di musica e forma musicale, di scrollarsi di dosso una tradizione soffocata (appare eloquente da questo punto di vista il significato dell'emigrazione in America), di scoprire finalmente il mistero che intimamente collega la musica con le scienze, le leggi che dall'ambito di queste potrebbero essere trasferite a quella per darle nuovo significato, freschezza logica, dominio pienamente controllato sulla materia (non solo beninteso in rapporto al *suono*, ma anche al *rumore*).

Henry Miller

La sua è decisamente la musica del futuro. Certi uomini, e Varèse è uno di loro, sono come la dinamite. Basta questo, immagino, a spiegare

perché siano maneggiati con tanta cautela e timore.

Ci sono figure solitarie armate soltanto di idee, talora di una sola idea, che mandano in frantumi intere epoche nelle quali ci avvolgiamo come mummie.

* Testi tratti da: H. de La Motte-Haber e K. Angermann (a cura di), *Edgard Varèse. 1883-1965. Dokumente zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1990, pp. 78-83 [Boulez, Kagel, Rihm, Schnebel, Stockhausen, Xenakis - trad. a cura di Raffaele Mellace]; "Musica/Realtà", XIII (1992) 39, pp. 157-158 [Manzoni, Miller].

Pierre Boulez:

*Arcani Varèse**

Varèse,

Tu eri per noi, al tempo del nostro furioso apprendistato, un fenomeno strano, erratico, lontano, favoloso, separato dalle dimensioni infrante: tempo e distanza.

Un uragano mitico, di cui si ricordavano le impetuose percussioni.

Ti compendiavi in alcune parole sibilline, accolte con fervore, sulla trasmutazione della materia sonora;

in un disco molto scolorito di *Ionisation*.

Visto retrospettivamente: un bric-à-brac scheletrico!

In seguito, speriamo di avere colmato le nostre lacune con una continua coerenza; abbiamo esplorato, man mano che ci era consentito di procurarcela, l'insieme della tua opera:

Hyperprisme 1960

Octandre 1954/1958/1962

Intégrales 1958

Ionisation 1954/1960

Ecuatorial 1963

Densité 21,5 1954/1964

e stasera, che volevamo fosse un anniversario:

Offrandes

Déserts

Quest'opera breve, energica, raccolta, densa, noi l'abbiamo decifrata capitolo per capitolo: anche stavolta, abbiamo avuto il privilegio dell'esclusiva; per difetto.

«A Edgard Varèse, che varca la soglia degli ottant'anni, marginale e solitario, inimitabile blocco erratico.»

Tale desiderava presentarsi l'omaggio di un programma composto d'accordo con te durante un incontro recente: l'ultimo.

Poi ecco che il gesto di amicizia ha trovato sulla sua traiettoria un fatto banale: la morte. Questo 6 novembre 1965, scompare una coscienza imbronciata e beffarda, burbera, aspra, quanto a dire ostinata nell'amicizia, ricca di simpatia così profonda da rifiutare parole e gesti come superflui.

Tu resti per molto caro, Varèse, perché marginale:

quel margine che giustifica le righe della pagina, perché *solitario*:

possiedi la selvatichezza preordinata propria dell'isolato dal branco,

la rarità di un diamante unico nella sua montatura,

la pazienza ostinata a elaborare la combinatoria del suono.

Gli arcani Varèse?

Non trovo in te quella tendenza a un esoterismo

artificialmente richiesto; ma segnalo il tuo superbo potere di convinzione: costringere gli altri a condividere la vitalità del tuo segreto, di questo coinvolgimento profondo strappato a te stesso, conquistato sui miraggi della vacuità.

Ritengo tonico l'ozono delle tue partiture, e del tuo esempio.

La tua leggenda è radicata nella nostra epoca; basta oramai cancellare il cerchio di argilla, e d'acqua, dai vocaboli magici o ambigui: «sperimentale»... «precursore»... «pioniere»...

Non ne hai abbastanza della terra promessa in perpetuo? e di questa avarizia di onore, di cui ti hanno fatto spesso il dono imbarazzante, e imbarazzato?

Ti sei rivelato come uno dei rari cursori della tua generazione; solo che la nostra presa di coscienza è postdatata?

Addio, Varèse, addio!

Il tuo tempo è finito, e comincia.

(da Punti di riferimento
a cura di Jean-Jacques Nattiez,
Einaudi, Torino, 1984, pp. 474-475)

Frank Zappa

Per tutti gli anni del liceo, se una persona veniva a casa mia doveva ascoltare Varèse. Era la prova definitiva della sua intelligenza.

(da Frank Zappa, *Autobiografia*, Arcana Editore, Milano 1990, p. 26)

* Testo pubblicato in occasione della morte di Edgard Varèse nel programma del concerto del *Domaine musical* del 24 novembre 1965 (stagione 1965-66, 1° concerto).

LA MUSICA CONTEMPORANEA

Nel campo delle arti plastiche e visive si riscontrano dei mutamenti - pensate a Picasso e a Cézanne - ma nell'arte dei suoni esistono ostacoli come quello del virtuoso e del direttore d'orchestra; uomini come Toscanini si servivano della musica come di uno strumento di autoglorificazione. Erano in grado di stabilire che cosa eseguire e come - sempre fissi allo scopo di mostrarsi sotto la luce migliore, senza preoccuparsi dell'intenzione della musica. Ma in fin dei conti, il miglior giudice di un pezzo musicale è il suo compositore: l'esecutore è come un eunuco, capace di teorizzare a meraviglia sull'amore, ma incapace di dare la vita.

Restava ancora da dimostrare che la musica moderna esistesse, nonostante il suo pubblico non esistesse ancora; questo pubblico andava creato, e si è creato da sé, attraverso il suo stesso senso critico.

Se vogliamo che la musica moderna venga riconosciuta per il suo autentico valore, se vogliamo che abbia un'identità, dobbiamo parlarne di meno e suonarla di più. Proprio in questa prospettiva, tra il 1927 e il 1928, io organizzavo e presentavo, in collaborazione col dottor Alvin Johnson, il primo programma di musica moderna da tenersi alla New School for Social Research.

La Pan American Association of Composers¹ nacque perché io mi ero reso conto che l'Europa stava retrocedendo in direzione del neoclassicismo; o meglio verso qualcosa che si limitava a portare questo nome, visto che un fenomeno del genere, in sé, appare ben poco probabile. Non si può fare un classico; un classico diventa tale con l'età. Quel che viene chiamato neoclassicismo è in realtà accademismo. Questa era la tendenza che volevamo combattere come fattore patologico, tendente a soffocare l'espressione spontanea; e per combatterla occorreva far eseguire lavori che fossero vivi, che si esprimessero con vigore e verità, anche se in modo maldestro. Il nostro obiettivo era ed è quello di far eseguire il più gran numero possibile di opere americane, «ospitan-

do» però di tanto in tanto anche musiche europee. Non si fraintenda: non è che noi pensiamo di legare la musica al passaporto dell'autore; il fatto è che oggi, in Europa, la musica mostra una scarsa vitalità. Non pensiamo nemmeno che si debba limitare la musica a una «scuola» o a qualche particolare teoria o prospettiva; ci limitiamo semplicemente a far eseguire musica che abbia forza e senso - il che non è dato alla musica decadente. E a questo proposito è interessante notare che per la prima volta nella storia del mondo è proprio la gioventù a essere reazionaria.

Abbiamo fondato la Pan American Association of Composers allo scopo di farne un'organizzazione cooperativa: cooperativa nel rapporto tra compositori oltre che in quello tra compositore, editore ed esecutore. Avevamo intenzione di iniziare uno scambio con l'America Latina, ma, a eccezione di Roldan,² direttore della Filarmonica dell'Avana, e di Chávez³ e Revueltas,⁴ in Messico, i Sudamericani non hanno ricambiato lo spazio che noi avevamo dedicato ai loro lavori.

Sotto questo profilo i nostri scopi erano differenti da quelli della Lega Internazionale dei Compositori; mentre nella Lega la nostra idea era quella di presentare un'opera nuova attraverso un solo concerto, per segnalare opera e autore al pubblico, oggi crediamo che un'unica esecuzione di un'opera nuova non giovi né al compositore né all'esecutore né al pubblico. Non giova al compositore per le stesse ragioni per cui non giova al pubblico, cioè perché è raro che la bellezza e il valore di un'opera nuova possano essere colti con un unico ascolto; non giova all'esecutore, perché deve imparare l'opera per un solo concerto (il che non è serio, visto che si può entrare nel vivo di una musica solo dopo averla suonata di frequente) sapendo che questo studio tanto impegnativo non gli sarà di nessuna utilità in futuro, non avrà alcun seguito nella sua attività.

Ritengo che Stravinskij sia finito, e che Schönberg sia molto più importante. D'altra parte, però, mentre la musica di Schönberg è senz'altro destinata a lasciare un'impronta nel futuro, non si può forse dire altrettanto del suo «sistema», che è per la musica ciò che il Cubismo

è per la pittura. Questo «sistema» di atonalità non esiste proprio; è un errore di concezione, perché noi sentiamo una tonalità anche se ne neghiamo la presenza. Non c'è bisogno che ci sia una tonica con la sua terza e la sua quinta perché compaia la tonalità. Infatti, che cos'è un tale accordo se non una fondamentale accompagnata dal secondo e dal terzo dei suoi armonici superiori? Che lo si chiami atonale o no, Schönberg nella sua concezione è un romantico, e nell'esecuzione un impressionista; mentre Debussy è un simbolista nella concezione ma un impressionista nella realizzazione delle opere. C'è un'altra differenza: Debussy è stato il primo compositore a scegliere testi di valore per la propria musica, attingendo alle opere di poeti come Baudelaire, Villon e Mallarmé, mentre Schönberg sembra privo di questo intuito letterario.

La politonalità è un procedimento artificiale e non è altro che il suonare simultaneo di parti, ognuna delle quali è priva di senso, e di cui una è stata trasportata in un'altra tonalità per mascherare la mancanza di una vera sostanza. Di solito si ha l'impressione di un accordo di do maggiore sporcato.

Io credo che tutte le musiche oggi abbiano un carattere di transizione, e che in futuro assumeranno in sé il primitivo. Per primitivo intendo ciò che è originario, ciò che costituisce una novità - nel senso in cui Beethoven, rompendo col passato, era primitivo. Le uniche arti vive oggi sono la musica e l'architettura: l'architettura in forza della sua necessità che si trasformerà in senso estetico; la musica perché è l'unica arte capace di raggiungere le masse. Comunque, non è detto che l'architettura cristallizzi necessariamente le tendenze attuali; in quella contemporanea ciò che conta sono la massa, i piani, i volumi.

L'orchestra, come oggi viene concepita, è finita, e così pure il virtuoso. Quindi, quel che chiamiamo orchestrazione deve riacquistare il suo significato originario e ridiventare parte integrante della sostanza musicale. Ne consegue che, quanto a orchestrazione, Rimskij-Korsakov era scadente, ottimo invece Brahms. La stessa composizione è orchestrazione: non si può scrivere un pezzo

musicale e poi dire che lo si orchestrerà; i due processi devono compiersi in un solo atto, perché l'orchestrazione è la risposta al contenuto musicale dell'opera.

NUOVI STRUMENTI E NUOVA MUSICA

In un tempo in cui l'estrema novità dei meccanismi della vita costringe le nostre attività e le nostre forme associative di uomini a rompere con le tradizioni e con i metodi del passato in uno sforzo di adattamento alle circostanze, le scelte pressanti che ci si presentano non hanno a che fare col passato, ma col futuro. Quand'anche lo volessimo, non potremmo più fondare la nostra vita sulla tradizione: il mondo sta cambiando, e noi con lui. Più ci concediamo il lusso tutto romantico di custodire nella memoria il passato, meno siamo capaci di affrontare il futuro e di determinare i nuovi valori che in esso possono crearsi.

La funzione dell'arte non è quella di fornire le prove concrete della validità di qualche dogma estetico, di qualche formula. Le nostre regole accademiche sono state ricavate dal vivo delle opere dei maestri che ci hanno preceduto. Come ha detto Debussy, *le opere d'arte producono regole, ma le regole di per sé non producono opere d'arte*. L'arte esiste solo in quanto mezzo d'espressione.

L'impulso emotivo che porta un compositore a scrivere le sue partiture contiene lo stesso elemento di poesia che spinge lo scienziato verso le sue scoperte. Tra sviluppo scientifico e progresso musicale esiste una solidarietà. La scienza, gettando nuova luce sulla natura, permette alla musica di progredire - o meglio di crescere e mutare in sintonia coi tempi - rivelando ai nostri sensi armonie e sensazioni mai provate prima. Sulla soglia del Bello, arte e scienza collaborano. John Redfield dà voce all'opinione di molti quando dice: «Dovrebbe esserci almeno un laboratorio al mondo dove i fatti musicali fondamentali venissero esplorati in condizioni tali da poter condurre ragionevolmente al successo. L'interesse

per la musica è talmente diffuso e intenso, il suo fascino è così intimo e acuto, il suo significato per l'umanità così potente e profondo, che diventa insensato non dedicare almeno una parte degli enormi investimenti per la musica alla ricerca attorno alle questioni fondamentali che la riguardano» (*Music, a Science and an Art*, New York, 1928).

Quando strumenti nuovi mi permetteranno di scrivere la musica così come la concepisco, nella mia opera si potranno percepire chiaramente i movimenti delle masse sonore, dei piani mobili che prenderanno il posto del contrappunto lineare. Penetrazione e repulsione risulteranno evidenti, allora, nella collisione di quelle masse sonore. Le mutazioni che si verificano su certi piani sembreranno proiettarsi su altri piani, muovendosi a velocità differenti e con diversi orientamenti. Il vecchio concetto di melodia o di interazione tra melodie sarà scomparso: l'opera intera sarà una totalità melodica, e scorrerà come un fiume.

Attualmente in musica abbiamo tre dimensioni: quella orizzontale, quella verticale e quella dinamica che cresce o diminuisce; ne aggiungerò una quarta, quella della proiezione sonora - la sensazione cioè che il suono ci stia lasciando senza speranza di ritornare per riflessione, una sensazione simile a quella che suscitano i raggi di luce proiettati da un potente riflettore - per l'occhio come per l'orecchio un senso di proiezione, di viaggio nello spazio.

Con i mezzi tecnici oggi esistenti e che presentano caratteristiche di facile adattabilità, la differenziazione delle varie masse e dei diversi piani, come pure i raggi di suono di cui parlavo, possono essere resi percettibili all'ascoltatore attraverso una serie di accorgimenti acustici. In più, tali accorgimenti permetterebbero di delimitare ciò che io chiamo «zone di intensità». Queste zone sarebbero differenziate dai vari timbri o colori e da un diverso volume di suono. Grazie a un tale processo fisico, queste zone risulterebbero alla percezione differenziate per colore, per dimensione e per prospettiva spaziale. Il ruolo del colore o del timbro perderebbe ogni carattere accidentale,





Da sinistra a destra: L. C. Kalff, Le Corbusier e Edgard Varèse.

occasionale, sensuale o pittoresco, per diventare elemento di delineazione come i diversi colori su una carta geografica separano aree diverse; verrebbe insomma a far parte integrante della forma. Le zone sarebbero percepite come isolate, e quella separatezza dei suoni rimasta finora inottenibile (o almeno la sensazione di tale separatezza) diventerebbe possibile.

Si otterrebbe la consapevolezza delle trasmutazioni delle masse in movimento mentre scorrono su diversi strati, mentre penetrano certe opacità o si dilatano in certe rarefazioni. Inoltre, il nuovo apparato musicale che ho in mente, capace come sarà di emettere suoni di qualsiasi frequenza, estenderà i limiti del registro inferiore e di quello superiore, dal che deriverà una nuova organizzazione in senso verticale: accordi, loro sistemazione, loro disposizione - come dire, nuovo ossigeno. Non solo si riveleranno in tutto il loro splendore le potenzialità degli armonici, ma un contributo notevole potrà venire anche dall'uso di certe frequenze create dai parziali. È anche prevedibile qualcosa che prima era impensabile, cioè l'utilizzo dei risultanti inferiori e dei suoni differenziali e addizionali. Tutta una nuova magia sonora!

Sono certo che arriverà un giorno in cui il compositore, dopo aver realizzato graficamente la propria partitura, la vedrà trasferirsi automaticamente in una macchina che ne trasmetterà fedelmente all'ascoltatore il contenuto musicale. Dovendo essere indicati sulla partitura frequenze e ritmi nuovi, il nostro attuale sistema di notazione risulterà inadeguato. La nuova notazione sarà probabilmente sismografica. E qui è curioso osservare che all'inizio di due epoche primitive, quella medievale e la nostra (perché oggi in musica noi siamo di nuovo a uno stadio primitivo), si sia dovuto affrontare un problema identico: quello di trovare dei simboli grafici atti a trasportare in suoni il pensiero del compositore. A distanza di più di mille anni verificiamo questa analogia: i nostri strumenti elettrici, ancora primitivi, si trovano a dover abbandonare il pentagramma per utilizzare una sorta di scrittura sismografica che somiglia molto alla scrittura ideogrammatica usata in origine per la voce, prima dello sviluppo

della notazione moderna. Un tempo le curve della linea musicale indicavano grosso modo le fluttuazioni melodiche della voce; oggi lo strumento-macchina richiede precise istruzioni grafiche.

LE NUOVE STRADE DELLA MUSICA

La crisi che oggi la musica attraversa, o meglio lo stato di immobilità che essa sembra aver raggiunto, viene spesso attribuito agli eventi travolgenti della nostra epoca. Se la musica però fosse stata veramente toccata dai rivolgimenti e dai cataclismi che si sono verificati, essa non si troverebbe a languire ma sarebbe già divenuta da tempo la vera e propria voce di questo mondo in continua trasformazione. Infatti l'artista in sintonia col proprio tempo ne comprende il carattere peculiare e lo cristallizza proiettandolo nella sua opera. Contrario all'opinione comune, nessun uomo, né artista né profeta, può mai precorrere la propria epoca, di cui la maggior parte della gente segue faticosamente le orme.

Ogni giorno nuove invenzioni e nuove scoperte modificano la nostra idea della vita e l'orizzonte delle nostre possibilità. Tra tutte le arti solo la musica sembra aver scelto di tenersi lontana da questo nuovo mondo in continuo fermento. Come un'anziana signora, essa si accontenta di sognare adagiandosi nei piacevoli ricordi del suo passato, oppure guarda insistentemente ai suoi avi come una *parvenue*.

Due sono le cause di questa crisi. La prima, esteriore e di tipo economico, deriva da un equivoco; l'altra, interiore e strettamente musicale, nasce da un errore di prospettiva. Mentre nel teatro esistono due categorie ben distinte, il drammaturgo e l'attore, in campo musicale esiste solo il «musicista»; se domandiamo a un frequentatore di concerti quale sia il suo musicista preferito, avremo probabilmente il nome di un virtuoso, di un cantante, di un pianista o di un direttore popolare, raramente quello di un creatore di musica. Questo equivoco e questa confusione sono abilmente mantenuti in vita da mediatori dell'attività

musicale, quali manager, press-agent o simili imprenditori, a cui permettono di creare e dominare un mercato fondato sugli eccezionali *exploits* di personalità altamente apprezzate, dove però il pezzo musicale rappresenta solo un aspetto secondario dell'impresa.

Se per caso capita di veder comparire su qualche programma il nome di un compositore veramente di valore, si scoprirà che non è per motivi strettamente musicali, ma forse per fascino personale o come fenomeno di attualità. Certo non per le sue capacità creative, anzi a dispetto di esse. E per quanto scoraggiante ciò possa apparire, non dovrebbe comunque essere preso troppo seriamente. Gli eccessivi incrementi di fama e di profitti, gli onorari al di là dei limiti che la ragione imporrebbe e tutto questo splendore fallace scompariranno insieme a tutte le smorfie e alle mode del tempo. La vita non rinuncia ai propri diritti. Il tempo è un giudice fidato.

La seconda causa è più seria e difficile da eliminare perché si annida nel cuore stesso della musica, nella sua tendenza a favorire la *routine*, nella sua pretesa di trovare solidità e sicurezza. La musica può essere liberata soltanto a partire da se stessa, dal suo interno. Essa deve ridursi alle durezza dell'inquietudine creativa, alla disciplina della tensione costante, per poter così rientrare nel suo stato normale di permanente rivoluzione, per sentire nuovamente il desiderio di distinguersi da ciò che fu per opera dei maestri del passato (Bach, Mozart, Debussy potevano operare solo nell'ambito di certi confini), per rifiutarsi di essere sorda a tutto ciò che è nuovo, anzi per riconoscere che la cosa più importante in un'opera d'arte è la sua novità. Il pubblico, cui la musica si rivolge, dovrebbe scuotersi di dosso la mancanza di partecipazione e farsi istruire per saper riconoscere adeguatamente la vera natura della musica e la necessità di procedere a una revisione dei suoi valori. La maggior parte delle persone di una qualsiasi cerchia di ascoltatori non ha mai riflettuto sul duplice aspetto della musica. Per loro la musica è una delle arti e nient'altro che un'arte. Essi non si rendono conto dell'importanza che riveste il lato materiale della musica: il fatto che

l'ascoltatore, per percepire la musica, dev'essere prima esposto a un fenomeno fisico e che non c'è alcuna musica se non si verifica una certa alterazione dell'atmosfera tra l'ascoltatore e lo strumento. Il pubblico sa appena che una partitura può essere eseguita solo con l'aiuto di strumenti per produrre il suono detti strumenti musicali, che costituiscono le nostre orchestre e che, come ogni altro strumento, sono sottoposti a fenomeni fisici. Se un compositore desidera conseguire risultati tali da soddisfare la sua ispirazione, non deve mai dimenticare che la sua materia prima è il suono. Egli deve pensare in suoni concreti e non in note da tracciare su un foglio di carta; non deve soltanto capire il meccanismo e le possibilità dei diversi strumenti che danno corpo alla sua musica, ma dovrebbe avere anche domestichezza con le leggi dell'acustica.

I filosofi del Medioevo nella loro suddivisione delle arti liberali collocavano la musica nel *quadrivium* insieme ad aritmetica, geometria e astronomia, cioè alle arti della ragione pura che oggi sono dette scienze. A seconda dei paesi e delle epoche la musica è stata considerata ora come un'arte, ora come una scienza. E in effetti essa ha qualcosa di entrambe. È un'arte e anche una scienza.

Verso la fine del XIX secolo Jozef Hoene-Wronsky e Camille Durutte furono costretti nel loro trattato di armonia a coniare nuovi termini, volendo attribuire alla musica un posto di arte e al tempo stesso di scienza, e la definirono il «farsi corpo dell'intelligenza nel suono». Oggi l'alleanza tra scienza e musica è ancora più significativa che in passato e questo porterebbe presto a una grande rinascita musicale, se non lo impedisse la considerazione dei problemi economici e delle convenzioni estetiche. Fuori dalla sala da concerto e dall'opera il carattere dualistico della musica è in un certo senso riconosciuto, anche se, persino per radio e nei film, completamente equivocato e malamente utilizzato.

In un libro decisivo, *The Search of Truth*, il matematico Eric Temple Bell scrive: «La venerazione del passato è senza dubbio una virtù che ha avuto i suoi vantaggi; ma se dobbiamo progredire, un

atteggiamento eccessivamente rispettoso di fronte ad antiche difficoltà è un errore». Questo «atteggiamento eccessivamente rispettoso» ha causato molti danni alla musica.

Ha reso possibile a scribacchini di spacciarsi per veri compositori e di essere considerati tali, e ha impedito ad appassionati di musica di ascoltare con la loro sensibilità piuttosto che alla luce della consapevolezza storica. Il vero presupposto di ogni attività creativa è l'irriverenza. Irriverenza ed esperimento.

Il termine «evoluzione» si usa solitamente per indicare gli spaventosi mutamenti avvenuti nel passato, ossia viene impiegato quando questi non ci spaventano più. Invece i mutamenti radicali nella musica di oggi vengono quasi sempre considerati pericolosi e disgregati. In effetti essi sono pericolosi per la pigrizia mentale e disgregati per le abitudini convenzionali. È deplorabile vedere come tanti critici musicali, che dovrebbero essere resi più prudenti dalla loro sincerità professionale e dalle cospicue conoscenze storiche, vengono spinti dalle novità a giudizi affrettati quanto quelli dell'ascoltatore inesperto. Forse l'errore più madornale che un critico abbia mai commesso è l'affermazione: «pionieri e sperimentatori sono raramente creatori di prim'ordine». L'autore rivela con ciò la sua ignoranza delle opere di Perotin, Machault, Monteverdi, Bach, Beethoven, Berlioz, Chopin, Wagner - per citare solo alcuni grandi innovatori e pionieri. L'esempio del grande passato dovrebbe servire soltanto da trampolino di lancio per i giovani, un punto da cui essi possano slanciarsi liberamente verso il proprio futuro. Essi non dovrebbero mai scordare che ogni anello della catena della tradizione è stato forgiato da un rivoluzionario di un'epoca precedente.

Paul Valéry sottolinea che il mutamento è oggi nelle arti più che mai inevitabile:

In tutte le arti c'è un aspetto fisico che non può più essere considerato e trattato come prima, che non può più essere separato dalle conquiste della scienza moderna e dei suoi poteri. Da vent'anni né la materia né lo spazio né il tempo sono più ciò che erano stati prima. C'è da aspettarsi che

tali mutamenti trasformino l'intera tecnica delle arti, che persino la forza creatrice ne venga influenzata, forse in misura tale che lo stesso concetto di arte ne risulterà modificato in maniera sorprendente.

Ci sembra necessario sostituire attrezzi invecchiati con quelli richiesti dalle nuove necessità e la centrale della Boulder Dam ci sembra esprimere il nostro tempo meglio delle piramidi egizie o delle cattedrali gotiche. Ma in campo musicale il compositore deve accontentarsi di strumenti che, come ad esempio gli archi, erano stati approntati già due secoli fa. Per le necessità quotidiane l'invenzione umana ha elaborato qualcosa di più comodo della pompa a mano, ma noi continuiamo a soffiare in un antiquato e complicato meccanismo di tubi, mentre un inadeguato sistema di notazione non ci permette neppure di indicare tutte le note che tali strumenti possono produrre. I nostri strumenti e la nostra scrittura musicale devono essere cambiati per far fronte alle nuove esigenze dell'arte, che, in un mondo pieno di mutamenti, sono soggette necessariamente a un continuo mutamento.

Ciò non significa che noi dobbiamo abolire gli strumenti esistenti. Essi ci saranno sempre necessari, tanto per eseguire la musica del passato, quanto per la nuova musica scritta espressamente per loro. In fondo l'uso dell'aereo non ha abolito il cavallo. Ma l'orchestra prodotta dalla mano dell'uomo diventerà un giorno per la musica l'analogo del museo per le arti figurative. In effetti la maggior parte delle orchestre è già oggi praticamente un museo.

Intere sinfonie di nuovi suoni sono sorte nel nuovo mondo industriale e costituiscono per tutta la nostra vita una parte della nostra esperienza quotidiana. Sembra impossibile che un uomo che si occupi esclusivamente di suoni possa rimanerne indifferente. Eppure, se lasciamo un concerto di musica contemporanea, bisogna dedurre che la maggior parte dei compositori sia sorda o che la sua capacità di comprensione sia limitata ai suoni che vengono prodotti da un'orchestra che risale a secoli fa. E i compositori che non solo posseggono un buon udito, ma sono anche dotati di un

orecchio interiore, quello dell'energia creatrice, sentono da anni una nuova musica, costituita da suoni che non si possono ottenere da strumenti tradizionali. Sentendo con la loro immaginazione combinazioni sonore che né gli archi né i fiati né le percussioni possono produrre, non è venuto loro in mente di pretendere questi suoni dalla scienza. Oggi, a differenza che nel passato, la scienza è in grado di produrre suoni. Essa è capace persino di superare le esigenze dei compositori.

In una delle mie opere io impiego strumenti elettronici insieme a strumenti tradizionali (soprattutto legni e percussioni) e al coro. Con tali strumenti sarà possibile liberarci dal sistema temperato, mantenendo qualsiasi valore di frequenza e quindi qualsiasi suddivisione dell'ottava, costruendo ogni scala a piacere, sempre che lo si voglia ancora. Essi renderanno possibile un ampliamento del registro sino ai limiti della percezione umana, nuovi impieghi armonici del terzo suono, nuovi timbri e nuove sfumature dinamiche, ben oltre gli attuali limiti.

Questi strumenti elettronici sono il primo passo significativo verso la liberazione della musica. Per ciò che riguarda il futuro (si capisce che parlo sol-

tanto della musica strumentale, non di quella vocale, dove la parola con le sue segrete energie svolge un ruolo fondamentale) l'interprete scomparirà come il narratore scomparve nella poesia quando fu inventata la stampa. Poiché è logico immaginare un apparecchio col quale sia riproducibile a piacere qualsiasi combinazione di ritmi e intervalli, ben al di là delle capacità di un'orchestra tradizionale. Con questi strumenti produttori e non ri-produttori di suoni il compositore, in collaborazione con l'ingegnere, sarà in grado di eseguire direttamente un'opera. Poi chiunque potrà schiacciare un pulsante e la musica risuonerà come il compositore l'ha immaginata. Tra compositore e ascoltatore non vi sarà alcun prisma deformante, ma lo stesso profondo legame che, attraverso il libro, esiste tra lettore e scrittore.

Stranamente, appena vergate queste righe, vedo in un giornale che il più famoso direttore vivente è d'accordo con me. Cito un'affermazione di Toscanini: «Beate le arti che non hanno bisogno di interpreti!».

(da Edgard Varèse: *Il suono organizzato*, prefazione di Giacomo Manzoni, introduzione e cura di Louise Hirbour, Ricordi-Unicopli, Milano, 1985)

1. La Pan American Association of Composers fu fondata nell'aprile del 1928 da Varèse, Henry Cowell e Carlos Chávez dopo lo scioglimento dell'International Composers Guild e poco prima della partenza di Varèse per Parigi.

2. Amadeo Roldan (1900-1939), violinista, compositore e direttore d'orchestra cubano, vinto il premio Sarasate di violino, si stabilì all'Avana, dove dal 1932 fu direttore dell'Orchestra Filarmonica locale. Le sue composizioni sono fortemente caratterizzate dall'impiego di meloritmie cubane.

3. Carlos Chávez (1899), compositore e direttore d'orchestra messicano, studiò pianoforte con Manuel Ponce e viaggiò a

lungo in Europa e Stati Uniti, dove aderì a varie associazioni di musica contemporanea. Fondò nel 1928 l'Orchestra Sinfonica del Messico che diresse per lungo tempo. Le sue numerose composizioni si ispirano alla musica nazionale messicana.

4. Silvestre Revueltas (1899-1940), compositore messicano, compì studi di violino e divenne assistente di Carlos Chávez nel 1929. Dotato di notevole talento naturale che traspariva dalle sue originali composizioni, condusse una vita disordinata che lo portò a una morte prematura.



Goffredo Petrassi.

Conservatorio, Sala Verdi
venerdì, 3 giugno 1994

**Orchestra Sinfonica della RAI Radiotelevisione
italiana di Milano**

Direttore **Ralf Weikert**

Solista **Andrea Romani** flauto

Omaggio a Goffredo Petrassi

ore 20

**Goffredo Petrassi incontra il pubblico
con Mario Messinis ed Enzo Restagno**

ore 21

Goffredo Petrassi (1904)

Ritratto di Don Chisciotte (1948)

Suite dal balletto

Introduzione

Prima danza

Seconda danza

Intermezzo secondo

Terza danza

Quarta danza

Finale

Concerto per flauto e orchestra (1960)

Ottavo Concerto (1972)

per orchestra

Concerto organizzato nell'ambito delle manifestazioni «Milano per Petrassi»

In collaborazione con RAI Radio Tre



Goffredo Petrassi.

Con il balletto *Ritratto di Don Chisciotte*, il *Concerto per flauto e orchestra* e l'ottavo *Concerto per orchestra* si affrontano tre componimenti che coprono un arco di tempo piuttosto lungo nella carriera di Goffredo Petrassi. La semplice considerazione delle date in cui quei lavori furono composti può suggerire oggi qualche riflessione non insignificante: proviamo dunque a vedere. Il balletto risale al 1946, il *Concerto per flauto* al 1960 e l'ottavo *Concerto per orchestra* al 1972. Tutti e tre i lavori appartengono dunque agli anni del dopoguerra, ovvero a quei decenni in cui l'idea di sperimentazione e di progresso ha esercitato un influsso preponderante nelle cose della musica, trasformandosi spesso in un giudizio di valore capace di legittimare l'esistenza stessa delle opere. È ben noto che Petrassi non si è certo sottratto a quella sorta di imperativo categorico del progresso e in questo senso l'intera sua produzione si configura come un cammino sempre in ascesa; l'idea di progresso intesa come legittimazione dell'operare subisce però con la sua opera una netta smentita e questa mi pare sia una considerazione di importanza capitale che soltanto oggi, in anni indubbiamente meno travagliati e assillanti, si impone con la giusta evidenza. In questa prospettiva mi pare che le tre opere in questione posseggano una piena autonomia che non dovrebbe sfuggire all'ascoltatore.

L'idea di scrivere un balletto Petrassi la coltivava fin dal 1936 quando a Firenze in un incontro con Mjasin era nato il progetto per *L'Orlando furioso*. La guerra mandò tutto in fumo ma la partitura dell'*Orlando* poté essere ripresa più tardi alla Scala (1947) con la coreografia di Aurelio Millos e le scene di Casorati. Fu proprio Millos a suggerire a Petrassi il soggetto di Don Chisciotte per un balletto. Avrebbe dovuto essere un balletto astratto e difatti il coreografo ungherese affermava: «Provavo un senso di stanchezza nei confronti del cosiddetto *ballet d'action*, perché in questo genere si finisce sempre coll'arrivare al narrativo e ne vien fuori un tipo di spettacolo ambiguo. Per reazione provavo una forte tendenza verso il genere astratto. Non mi piaceva partire dai momenti aneddotici di un'azione, ma piuttosto ricercare i

moventi dell'azione, le motivazioni ideali che si nascondevano dietro l'azione. Con questo criterio affrontai la trama del *Don Chisciotte* e mi chiesi che cosa poteva aver indotto Cervantes a scrivere il suo libro. Fui persuaso che il movente principale era portare al massimo, fino al limite della follia, l'idealismo. Nel mio progetto coreografico non ho cercato quindi spunti nel testo di Cervantes, ma sono partito dal presupposto di portare in scena un uomo che diventa Don Chisciotte». L'aspirazione verso l'astrattismo era destinata a incontrare una perfetta congenialità con le vedute teatrali di Petrassi: «Non ho mai pensato alla danza mentre componevo la mia musica, ma tutta la musica contiene, credo, già una sua virtuale teatralità; ma questo è forse il mio modo inconscio di fare teatro, giacché da tempo ho rinunciato all'opera ed è probabile che la mia necessità di rappresentazione si sia travasata nelle opere strumentali. Ma perché avrei rinunciato all'opera? Perché nell'opera, in un certo senso, bisogna denudarsi; il compositore deve parlare attraverso i personaggi rivelando qualcosa di molto interiore dei propri sentimenti e delle proprie passioni. Questa è una faccenda dalla quale mi sono sempre astenuto per un certo pudore, il pudore di non potermi denudare, sia pure attraverso i personaggi, rivelando quelle che sono le agitazioni del mio interno».

Oltre alla fondamentale concordia di intenti che lega nel *Ritratto di Don Chisciotte* il lavoro del coreografo a quello del compositore, occorre però chiedersi qual è il tipo di musicalità che domina nella partitura del balletto e chi era Petrassi nel 1946. Gli schedari del sapere standardizzato ci informano che si trattava di un compositore ormai di solida reputazione con al suo attivo alcuni componimenti sinfonico-corali, il *Salmo IX*, il *Magnificat* e il madrigale drammatico *Coro dei morti*, dai quali traluceva una personale rivisitazione delle grandiosità del barocco romano. Nulla da eccepire salvo il fatto che la personalità musicale di Petrassi era alquanto più ricca, capace di alimentarsi anche a una vena tra l'elegiaco e il contadino quale vibra nel sommesso e squisito *Vocalizzo per addormentare una bambina*. La musica del balletto in cui viene costruendosi il ri-

tratto di Don Chisciotte, coniuga questi due versanti e la serenità, l'eleganza e la sapienza contrappuntistica risplendono a ogni battuta poiché i temi, fin dall'Introduzione, tendono a frantumarsi dando vita a una specie di danza dei loro frammenti. L'oboe e il flauto nell'Introduzione e il corno nella prima danza espongono questi temi, ma tra un'esposizione e l'altra i temi si spezzano, scambiano i loro morfemi dando vita a nuove aggregazioni. Evidente è la tendenza a lavorare su dati minimi sorretti dall'incisiva vitalità del ritmo, a sezionare, a ricomporre in un gioco ostinato, abilissimo nello sfruttare tutte le risorse combinatorie del contrappunto. *L'ars combinatoria* e la fantasia si alimentano a vicenda e i 7 numeri che compongono la suite sinfonica tratta dal balletto veramente esibiscono quel teatro dell'immaginazione in cui vanno a finire sublimandosi quegli impulsi interiori che il compositore rifiuta di consegnare ai personaggi.

Tra la musica di questo balletto e quella del *Concerto per flauto* passano 14 anni durante i quali Petrassi rimette in discussione tutte le sue conquiste. In fondo partiture come quella del *Don Chisciotte* e della *Sonata da camera* per cembalo e dieci strumenti (1948) esibiscono una finezza di scrittura delle più rare ma è proprio di lì che comincia il travaglio della modernità, come se quella perfezione così conclusa e appagata fosse un requisito d'altri tempi, appartenente a quella prima metà del secolo che appare ormai lontana come un'altra epoca storica.

Nel dopoguerra l'Avanguardia aveva messo in circolazione linguaggi ben più radicali e Petrassi non riusciva più ad appagarsi della sua maestria. Non è mai stato uomo da gesti clamorosi ma pochi musicisti hanno come lui saputo ascoltare con attenzione assimilando goccia a goccia il travaglio proprio e altrui. L'inquietudine del moderno comincia ad abitare la sua musica che pure conserva all'apparenza la solidità delle antiche strutture. Nascono sul filo degli anni Cinquanta i *Concerti per orchestra* dal secondo al sesto e alla fine di quel decennio qualche lavoro cameristico, il *Quartetto per archi*, la *Serenata* e il *Trio per archi*, che va considerato l'espressione dell'impegno più

radicale nei confronti del linguaggio. Quasi nulla sopravvive delle vaste architetture che avevano animato le grandi partiture delle stagioni passate; il linguaggio si riduce ai minimi termini facendo della variazione intervallare il principio fondamentale su cui poggia l'intera costruzione. Quando si accinge a scrivere il *Concerto per flauto*, come un abito su misura per l'acrobatico e sensibilissimo Severino Gazzelloni, Petrassi è al termine di questa macerata esperienza autocritica e saprà trasferire nella compagine più vasta del solista e dell'orchestra l'essenzialità della scrittura cameristica fatta di passaggi mobilissimi, di cadenze solistiche a partire dalle quali si articola l'intera trama del componimento.

La riduzione ai minimi termini del materiale musicale alla quale si è fatto riferimento ha sul piano umano portato a Petrassi un diverso uso delle memorie musicali e questa resta, a mio avviso, la più grande conquista del pensiero musicale contemporaneo. Culturalmente Petrassi viene da un'epoca che ha visto i grandi *exploits* stilistici del Neoclassicismo e i compositori di quell'epoca da Casella a Stravinskij e Hindemith gli sono stati maestri. Il Neoclassicismo seppe fare della memoria musicale un uso originale inserendo i reperti del passato entro contesti linguistici mutati, ma l'atto di esumere quei reperti era intenzionale, una vera e propria operazione stilistica. La condizione moderna presuppone invece nei confronti del passato una sorta di oblio più o meno profondo degli stili e dei linguaggi che vanifica ogni operazione di restauro. Nella condizione moderna a un rimembrare lucido e consapevole si sostituisce una specie di porosità della coscienza che vuol dire rendersi disponibili a incontri inaspettati, propiziati da coincidenze imprevedibili. Il passato non ritorna attraverso una consapevole rievocazione ma si infila e irrompe nel presente attraverso imprevedibili epifanie. Il linguaggio contemporaneo, composto di frammenti soltanto, di suoni isolati, di intervalli o di altre microstrutture, si fa sempre più incavato, si colma di assenza nella speranza che attraverso l'alacre lavoro di quei frammenti possano sopraggiungere illuminazioni improvvise capaci di restituirci le memorie di ciò

che fu la musica nelle epoche passate. In questa prospettiva il *Concerto per flauto* di Petrassi, al pari delle opere cameristiche che ne precedettero e propiziarono la nascita, è una partitura che incarna perfettamente la condizione moderna. Attraverso l'arduo cammino degli anni Cinquanta, che non si dimentichi furono i più travagliati della Nuova Musica, l'arte di Petrassi ha saputo accedere alla condizione moderna diventando sempre più essenziale e allusiva e la maestria nella manipolazione del più piccolo dettaglio ha mostrato in quelle partiture di saper essere non meno eloquente delle grandi architetture delle opere trascorse. Non vorrei tuttavia con queste considerazioni sulla condizione moderna imprimere all'opera di Petrassi uno sviluppo unidirezionale e irreversibile poiché le cose della musica non sono né così semplici né così lineari. Questa tensione verso l'essenziale si mantiene e si incrementa addirittura in alcune opere successive come l'ottavo *Concerto per orchestra*, i cameristici *Estri e Tre per Sette*, ma può anche regredire verso una scrittura più distesa ed esplicita come dimostrano componimenti del tipo di *Beatitudines*, *Ala* o *Orationes Christi*. Non ci sento personalmente alcuna contraddizione e probabilmente non sarei neppure in grado di spiegare questa sorta di moto circolare che sospinge la scrittura di Petrassi, ma anche di tanti altri compositori, ora verso improvvise e audaci rarefazioni, ora verso rassicuranti ritorni. Le vicende della musica hanno sempre conosciuto questi improvvisi e apparentemente inesplicati ritorni, ma non dovendo ora rendere ragione dello sguardo retrospettivo delle *Orationes Christi*, mi limiterò a osservare come l'evoluzione di un artista posseda qualcosa di irreversibile che molto assomiglia alla maturità che ogni essere umano si conquista un giorno dopo l'altro. Si tornano a dire e a fare le stesse cose ma con un differente grado di consapevolezza che imprime ai gesti quotidiani un tocco di superiore leggerezza e misura, poiché nell'esercizio costante della presa del mondo la mano e l'intelletto dell'uomo si fanno più duttili. Anche la presa dei suoni diviene più duttile e accorta, sicché l'antica nenia che il flauto di *Ala* espone in maniera piuttosto esplicita, mo-

stra di possedere nella sua semplicità qualcosa non solo di commovente ma di arcano. Con l'ottavo *Concerto per orchestra*, scritto nel 1972 su commissione della Chicago Symphony Orchestra e presentato in prima esecuzione assoluta da Carlo Maria Giulini, restiamo sul versante della scrittura più astratta fattasi anch'essa quanto mai duttile sotto la mano espertissima del compositore. Un'atmosfera tesa e cupa, ricollegabile in buona parte a una personale sventura del compositore che temeva allora di perdere la vista, incombe su tutta l'opera facendone non già una sorta di autoconfessione ma un lavoro altamente drammatico. Anche in questo caso possiamo verificare le ben nota riluttanza di Petrassi all'espressione diretta fin nella scelta del materiale: «Per quanto riguarda il nocciolo strutturale, come quasi sempre è un po' l'intervallo, ma questa volta, per l'*Ottavo Concerto*, ho scelto di proposito un intervallo molto pericoloso, che è la seconda maggiore, e questo proprio per stanchezza dell'uso della seconda minore e dei suoi derivati... Ho preso la seconda maggiore che è pericolosissima perché un seguito di seconde maggiori porta alla scala esatonale. D'altra parte, manipolando aggregati di seconde maggiori, c'è sì la scala esatonale, ma poi c'è anche il totale cromatico, poiché unendo le due scale esatonali si ha il totale cromatico, e qui nella partitura dell'*Ottavo Concerto* queste aggregazioni dei due aspetti delle scale esatonali danno appunto molto spesso il totale cromatico». Seconde maggiori, scale esatonali, totali cromatici vengono citati in questa conversazione di Petrassi con Luca Lombardi come fantasmi. È evidente che dietro quelle maschere si celano i volti della storia: Debussy dietro le scale esatonali, Schönberg e la sua scuola dietro i totali cromatici e difatti nel prosieguo della conversazione Petrassi dichiara esplicitamente: «È un pericolo che ho tenuto sempre presente e dal quale ho tentato il più possibile di sfuggire... Sapevo benissimo qual era l'ombra che stava dietro quelle battute; però l'ho lasciata lo stesso, anche perché ho sentito che in fondo non era niente di grave che quest'ombra fosse presente». Ancorché ridotto ai più piccoli frammenti, il linguaggio conserva una sor-

ta di diabolico potere di connotazione poiché, sommandosi e giustapponendosi, i frammenti paiono seguire delle leggi fisiche che li sospingono verso aggregazioni formali già note e quindi fortemente connotate. Esemplare è in questo senso la vicenda delle seconde maggiori la cui successione genera le scale esatonali le quali sommandosi producono il totale cromatico. Si possono imboccare i sentieri più aspri e ascetici per allontanarsi dal già noto, si può andare in cerca dell'oblio con la più ferrea determinazione ma il destino di colui che usa il linguaggio sarà alla fine quello di coabitare con la storia e il finale dell'*Ottavo Concerto* propone un esempio illuminante degli incontri che costringono il compositore a quella coabitazione. Quattro battute prima della fine compare ai timpani la famosa interiezione dello *Scherzo* della *Nona Sinfonia* e Petrassi annota sulla partitura «Citazione». Perché questa citazione da Beethoven? È il compositore stesso a renderne ragione: «La citazione di Beethoven mi è venuta perché avevo adoperato un ritmo simile. Questo ritmo mi ha portato al ritmo beethoveniano e l'ho citato, l'ho citato proprio per onestà».

Enzo Restagno

Diplomatosi col massimo dei voti al Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze con P. Mencarelli, nel 1976 ha vinto il concorso di primo flauto presso l'Orchestra di I Pomeriggi Musicali di Milano.

Perfezionatosi con R. Guiot e R. Wolf, nel 1982 ha vinto il concorso di primo flauto presso l'Orchestra Sinfonica della RAI di Milano.

Ha sempre svolto un'intensa attività di musica da camera e solista collaborando principalmente con l'Ensemble Carme e l'Orchestra del Festival di Brescia e Bergamo.

È stato docente di flauto presso i Conservatori di Piacenza, Novara e Como.

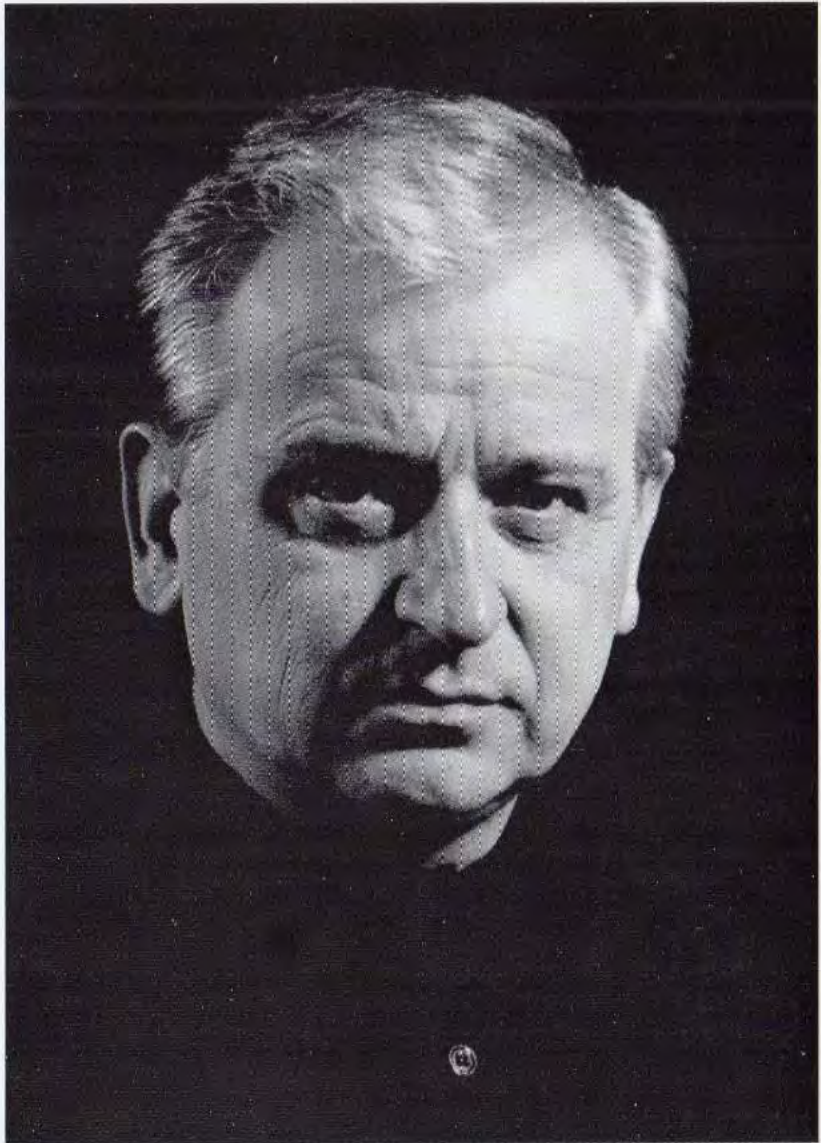


Andrea Romani.

Ralf Weikert

Nato a Sankt Florian (Austria), ha studiato prima al Bruckner-Konservatorium di Linz, completando gli studi alla Scuola Professionale di Musica di Vienna con Hans Swarowski.

Fino al 1978 è stato Generalmusikdirektor e responsabile della direzione musicale all'Opera di Bonn e vicedirettore musicale generale all'Opera di Francoforte; nel 1981 è tornato a Salisburgo come direttore musicale dell'Orchestra del Mozarteum e direttore musicale generale del Teatro Regionale. Nel 1974 ha debuttato all'Opera Nazionale di Vienna e nel 1976 a quella di Amburgo. A partire dal 1971 è stato direttore d'orchestra fisso ai Festival di Salisburgo, Aix-en-Provence e Bregenz; dal 1987 anche all'Arena di Verona.



Ralf Weikert.



Pascal Rophé.

Piccolo Teatro Studio

lunedì, 6 giugno 1994, ore 21

Ensemble Edgard Varèse

Direttore **Pascal Rophé**

Solisti **Luisa Castellani** soprano

Nicolas Isherwood basso

Danilo Grassi percussioni

Renato Rivolta flauto

Floriano Rosini trombone

Vanni Moretto contrabbasso

Agon, acustica, informatica, musica
Centro Studi Armando Gentilucci

Regia del suono **Hubert Westkemper**
Michele Tadini

All'ingresso, nel foyer

Edgard Varèse (1883-1965)

Poème électronique (1957-58)

Edgard Varèse

Octandre (1923) per otto strumenti

(rev. Chou Wen-chung, 1980)

Pietro Borradori (1965)

Drei Blicke in einem Opal (1994)

per ensemble

Prima esecuzione assoluta (Commissione Milano Musica)

Alejandro Viñao (1951)

Chant d'Ailleurs (1991-92)

per soprano e computer

Prima esecuzione in Italia

Edgard Varèse

Ecuatorial (1934)

per voce di basso e strumenti

(Testo dal libro sacro dei Maya Quiché, *Popul Vuh*)

Iannis Xenakis (1922)

Psappha (1975)

per percussione

Alessandro Melchiorre (1951)

Tänzerin (1994)

per voce e strumenti, su testo di R. M. Rilke

Prima esecuzione assoluta (Commissione Milano Musica)

Francisco Guerrero (1951)

Hyades (1994)

per flauto, trombone, contrabbasso, elettronica e live electronics

Prima esecuzione assoluta

(Commissione Centro Studi Armando Gentilucci dotato dalla Fondazione Sergio Dragoni)

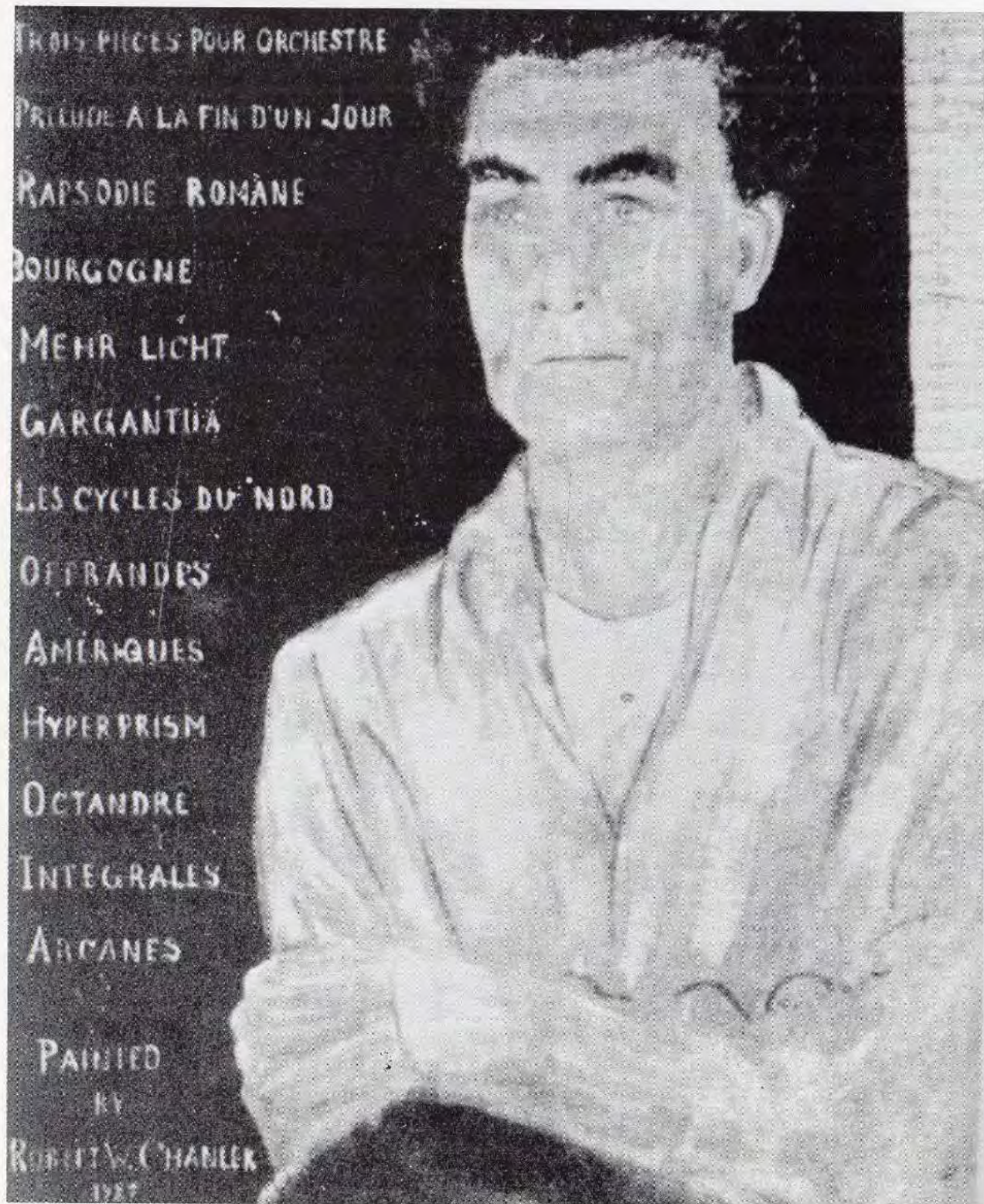
Miguel Angel Guillen, ingegnere informatico

Edgard Varèse

Ionisation (1931-1967)

per complesso a percussione di 13 esecutori

In collaborazione con RAI Radio Tre



Edgard Varèse in un ritratto di Robert W. Chanler (1927).

Edgard Varèse

*Poème électronique, Octandre,
Ionisation, Ecuatorial*

Nella vita e nella musica di Edgard Varèse, com'è noto, vi è una netta cesura, marcata dall'anno 1915, che coincide con l'emigrazione americana. I dettagli biografici antecedenti a quella data sono facilmente ricostruibili: gli studi con Roussel, D'Indy e Widor, l'amicizia e gli incoraggiamenti di Debussy, l'incontro decisivo con Busoni, di cui Varèse aveva letto l'*Abbozzo di una nuova estetica musicale* ("confermò le mie idee, mi aiutò a precisarle e mi incoraggiò a metterle in pratica... aveva il dono di stimolare il mio spirito verso abissi d'immaginazione profetica"). Varèse aveva conosciuto Busoni a Berlino, dove si era recato, nel 1910, per la prima (e unica) esecuzione del poema sinfonico *Bourgogne*, un'opera di cui non esiste più alcuna traccia, al pari delle altre diciassette, delle quali tre per il teatro, sicuramente composte nel decennio 1905-15 e successivamente distrutte. *Amériques* è la prima partitura riconosciuta, elaborata nel corso di quattro anni e finalmente licenziata nel 1922.

L'effetto di straordinaria novità tuttora prodotto da questa musica è probabilmente amplificato dall'impossibilità di ricostruire i precedenti all'interno di un'evoluzione personale; pure è obiettivamente difficile collocare in una catena storica riconoscibile il linguaggio dei lavori di Varèse che ci sono noti, anche quelli in apparenza più semplici da analizzare come **Octandre**, "le petit Octandre", come lo chiamava Varèse, scritto nel 1923 (lo stesso anno del "neobachiano" *Ottetto* di Stravinskij), per una formazione composta da flauto/ottavino, clarinetto, oboe, fagotto, corno, tromba, trombone e contrabbasso. Le proporzioni di questo breve pezzo sono chiare: due movimenti lenti, *assez lent e grave*, incorniciano, come in un'ouverture francese, un *très vif et nerveux*. Ciascun tempo è introdotto da un solo strumentale: di oboe, ottavino (nel registro grave) e fagotto, nell'ordine. Specialmente notevole è quello dell'oboe, che, in apertura del primo movimento, espone una melodia costruita, in modo caratteristico, come «proiezione» di una scala cromatica per mezzo di salti d'ottava, ornamentazioni, note ripetute, che parte dal sol bemolle mantenendosi entro una dinamica contenuta, per concludersi

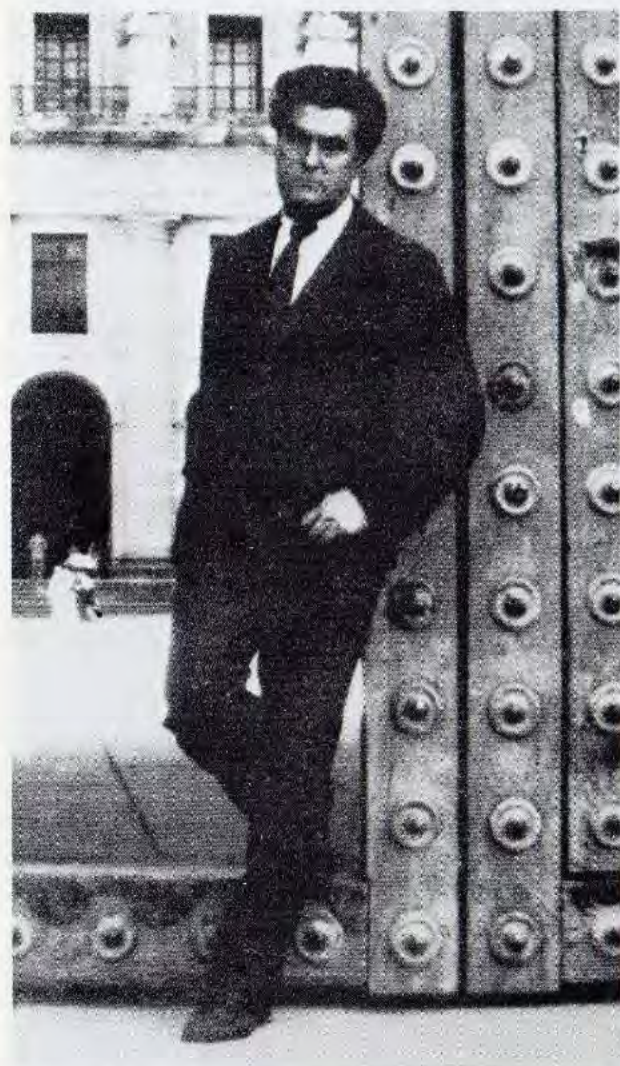
drammaticamente *ffff* sul sol naturale mancante, unica nota che non viene ripetuta.

La relativa esiguità dell'organico, rispetto alla media della produzione varèsiana, evidenzia in *Octandre* un'orchestrazione volta in primo luogo alla costruzione di quegli «aggregati», o «oggetti sonori», che diverranno le pietre angolari di un radicale rinnovamento linguistico, quello operato soprattutto da Cage e Boulez tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Il manifesto di questa tendenza è ovviamente **Ionisation**, ultimato nel 1931, ma preceduto fin dagli anni Dieci, come Varèse dichiarò in un'intervista, da diversi tentativi di composizione per sole percussioni, comprendenti anche oggetti trovati: da tempo, dunque, si preparava quell'«emancipazione del rumore» che si compirà definitivamente con le *Constructions* di Cage sul finire degli anni Trenta. In *Ionisation* i circa quaranta strumenti utilizzati sono per lo più percussioni ad altezza indeterminata, oltre alle campane tubolari, il Glockenspiel e il pianoforte, che vengono impiegati nella sezione conclusiva in modo da non dare luogo a una chiara percezione di altezze o accordi. I suoni che in *Ionisation* appaiono meno lontani da altezze discernibili sono quelli di due sirene: «da giovane facevo esperimenti con delle sirene. Scoprii che potevo ottenere delle belle curve paraboliche e iperboliche, equivalenti per me alle parabole e alle iperboli nell'ambito del visivo. Già da allora, immaginavo la musica come un fenomeno spaziale». Ogni suono, in *Ionisation*, è virtualmente spazializzato, a partire dalle forze di attrazione che Varèse immagina sprigionarsi dalla dinamica iniziale del suono stesso: il ritmo, che Varèse definiva «l'immobile caricato della sua potenza», non è dunque, considerato in quanto metro, l'elemento più importante della composizione.

Ancora una volta è il timbro al centro di un lavoro dall'orchestrazione molto sofisticata, ma anche problematica, come quella che si ritrova in **Ecuatorial**, del 1933-34, per basso solo, 4 trombe, 4 tromboni, pianoforte, organo, due théremin e percussioni.

Il pianoforte ha un rilievo che non si ritrova in alcuna altra partitura di Varèse, ed è adibito a fun-

zioni diverse, percussive, di risonanza, di rinforzo degli attacchi degli altri strumenti. L'organo è concepito come una sezione di legni, ma i due strumenti elettronici hanno il ruolo più importante, impiegati in prevalenza a raddoppiare la parte



Edgard Varèse in una fotografia del 1932.

vocale, ma anche molto esposti solisticamente, e più spesso nel registro acuto. Varèse non era soddisfatto degli strumenti appositamente commissionati a Léon Théremin (Lev Termen), che nel 1920 aveva praticamente realizzato la possibilità di un controllo gestuale diretto su una scala continua di frequenze. Molto più tardi Varèse poté sostituire i théremin con due onde Martenot, ma non ne specificò mai, come del resto per l'organo, i registri da utilizzare. Nel 1961 la parte del basso solista, che in occasione della prima esecuzione (1934) dovette essere amplificata, venne prima sostituita da un coro all'unisono («dovrebbero essere degli spagnoli, o dei negri, gente che abbia il senso del dramma... o dei russi!... Il testo reclama una declamazione incantatoria [se ne astengano i cantori calvinisti]»), e in seguito ripristinata. Il testo è tratto dal *Popul Vuh* in una traduzione spagnola quattrocentesca, cui vengono intercalati fenomeni esclamatori.

«Non voglio più comporre per i vecchi strumenti suonati dagli uomini, e sono menomato dalla mancanza degli strumenti elettrici adeguati per i quali io concepisco la mia musica.» L'apertura agli esperimenti elettroacustici inaugurate da *Ecuatorial* trova, vent'anni dopo, una realizzazione più soddisfacente nelle sezioni di «suono organizzato» di *Déserts*, e soprattutto nel **Poème électronique** del 1958, realizzato su nastro magnetico nei laboratori Philips di Eindhoven. Le Corbusier era stato incaricato di costruire il Padiglione Philips per l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958. Le Corbusier affidò la realizzazione della sua idea («una poesia elettronica con una bottiglia che lo conterrà») al suo assistente Iannis Xenakis e impose Varèse per la musica. Il risultato fu uno spettacolo «son et lumière» composto da luci colorate in movimento e i suoni concreti (rumori di macchinari, suoni di pianoforte e di campane, di cori...) ed elettronici (suoni sinusoidali) del *Poème* diffusi attraverso 425 altoparlanti controllati da venti amplificatori e disposti in modo da realizzare diversi percorsi spaziali. «Fu quella la prima volta che sentii la mia musica proiettarsi letteralmente nello spazio.»

Veniero Rizzardi

O constructores, o formadores,
vosotros veis, vosotro escuchais.
No nos abandonais,
espíritu del cielo, espíritu de la tierra.
Dad nos nuestra descendencia, nuestra
[posteridad,
mientras hai días,
mientras hai albas.
Que numerosos sean los verdes caminos,
las verdes sendas que vosotros nos dais!
Que tranquilas, muy tranquilas estén las tribus!
Que perfectas, muy perfectas sean las tribus!
Que perfecta sea la vida,
la existencia que nos dais!
O maestros gigantes, huella del relampago
esplendor del relampago, gavilan,
maestros magos,
dominadores poderosos del cielo,
procreadores, engendradores,
antiguo secreto, antigua ocultadora,
abuella del día, abuella del alba!
Que la germinación se haga!
Que el alba se haga!
hengh... hongh... whoo...
Salve, belleza del día!
Dadores del amarillo, del verde
hoo... ha...
Dadores de hijas, de hijos
hongh... hengh... whoo... hengh...
Dad la vida, la existencia
a mis hijos, a mi prole.
Que no haga ni su desgracia ni su infortunio,
vuestra potencia, vuestra hechicheria!
Que buena sea la vida de vuestros sostenes, de
[vuestros nutridores,
antes vuestras bocas, antes vuestros rostros,
espíritus del cielo, espíritus de la tierra!
ho-o-o... oh... ah... whoo... hé... oh... ha...
Dad la vida, dad la vida, dad la vida!
ho... hé... whoo...
Dad la vida, oh fuerza envuelta en el cielo,
en la tierra, en los cuatro ángulos,
en las cuatro extremidades,
en tanto exista el alba, en tanto exista la tribù!

O costruttori, o edificatori!
voi vedete, voi ascoltate.
Non abbandonateci,
spirito del cielo, spirito della terra.
Dateci la nostra discendenza, la nostra
posterità,
fin che saranno i giorni,
fin che saranno le albe.
Molti siano i verdi cammini,
i verdi sentieri che ci donate!
Serene, serenissime siano le tribù!
Perfette, perfettissime siano le tribù!
Perfetta sia la vita,
l'esistenza che ci donate!
Maestri giganti, traccia della folgore,
splendore della folgore, sparpiero,
maestri magi,
dominatori potenti del cielo,
procreatori, generatori,
segreto antico, segreto mistero,
avo del giorno, avo dell'alba!
Che la germinazione sia!
Che l'alba sia!
hengh... hongh... whoo...
Salve, bellezza del giorno!
Donatori del giallo, del verde,
hoo... ha...
Donatori di figli, di figlie
hongh... hengh... whoo... hengh...
date la vita, l'esistenza
ai miei figli, alla mia discendenza.
Che la vostra potenza, che la vostra magia
non causino loro disgrazia, non loro malanno!
Che felice sia la vita di chi vi sostiene, di chi
[vi nutre
davanti alle vostre bocche, davanti ai vostri volti,
spiriti del cielo, spiriti della terra!
ho-o-o... oh... ah... whoo... hé... oh... ha...
Date la vita, date la vita, date la vita!
ho... hé... whoo...
Date la vita, o forza avvolta nel cielo,
sulla terra, ai quattro angoli,
alle quattro estremità,
fin che sarà l'alba, fin che sarà la tribù!

Pietro Borradori

Drei Blicke in einem Opal

Drei Blicke in einem Opal (Tre sguardi in un opale) è stato scritto su commissione del Festival Milano Musica.

Una contraddizione: la geometria e i movimenti simmetrici, la composizione delle articolazioni e lo scandirsi degli eventi e del movimento continuo, come convergono verso la Poesia?

Ancora una volta Trakl: «la ridda di mezzanotte dei lebbrosi guida un giocoliere ossuto. Giardini di straordinarie avventure; deformazioni; ghigni di fiori, risa; mostruosità e rotanti astri in nero ro-veto».

È allora il deforme giocoliere ossuto a incarnare i dinoccolati movimenti ed equilibrismi simmetrici delle forme e dei gesti, ed è con la sua logica anch'essa stralunata e deforme che si articola un piccolo mondo immaginario, nel quale l'ispirazione poetica è lo straniamento di una danza e la ripetizione ossessiva di un'immagine.

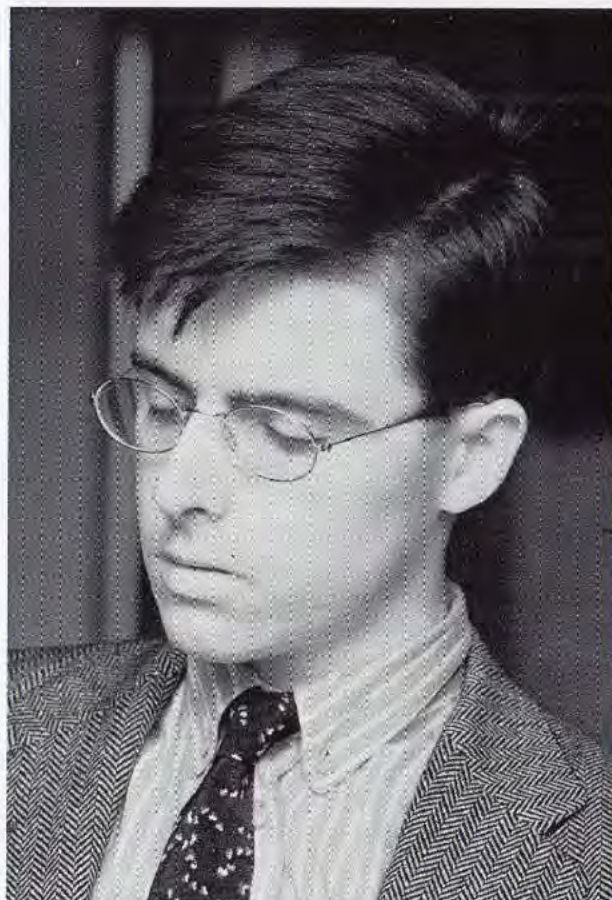
L'articolazione delle linee e il dipanarsi del movimento tra il gruppo strumentale e la parte solistica del pianoforte articolano poi l'immagine ossessiva in tre differenti visioni prospettiche, in tre sguardi della stessa angoscia.

L'archetipo del movimento continuo si trasforma così nella fissità: «La figura del solitario rientra così in se stesso e passa, pallido angelo, per la vuota selva».

Il tentativo è dunque ancora quello di trasformare l'immagine in un archetipo, in una figura archetipica e rendere la ricchezza della poesia nell'interpretazione e trasfigurazione di queste figure archetipiche nella forma (che è invece per definizione un percorso di geometrie, articolazioni, proporzioni).

L'immagine archetipica si costituisce così come il substrato ineliminabile della retorica e al tempo stesso il motore primo dell'invenzione formale.

Pietro Borradori



Pietro Borradori.

Alejandro Viñao
Chant d'ailleurs

Alejandro Viñao, nato nel 1951 in Argentina, ma residente in Gran Bretagna dal 1975, dove si è perfezionato in composizione e musica elettronica presso il Royal College of Music di Londra, ha concepito il suo *Chant d'ailleurs* (Canto d'altrove) come raccolta di tre canti tratti dal corpus folklorico di una cultura immaginaria. Dice Viñao: «ho immaginato che questa civiltà abbia sviluppato un'altra tecnologia nonostante sia rimasta rurale. Questa improbabilità rende conto della natura ritualistica, a volte monodica del canto, affiancato da una parte di computer che non cerca di armonizzare o di orchestrare le canzoni ma di estendere il fraseggio e il timbro della voce oltre i suoi naturali limiti acustici. La nostra cultura ha impiegato ogni nuovo sviluppo tecnologico per estendere le sue originarie istanze musicali: armonia, forma complessiva e timbro. Anche la mia cultura immaginaria lo ha fatto, ha usato la tecnologia per sviluppare la sua tradizione vocale, etnica e rurale». Questa finzione ha dato luogo a uno stile vocale immaginario, che Viñao ha ideato molto liberamente a partire dalle caratteristiche di alcune forme di canto popolare mongolico. Questo stile immaginario è caratterizzato da una tecnica di ornamentazione che, nelle intenzioni dell'autore, dovrebbe fissare nell'ascolto come tratto dominante. In altre parole, «la melodia è meno importante degli ornamenti», e ciò che dovrebbe fissarsi nella memoria è soltanto un'impressione dello «stile» del pezzo. Il computer, in *Chant d'ailleurs*, assiste i processi di manipolazione dei suoni vocali e di generazione sintetica di una timbrica coerente con quelli. *Chant d'Ailleurs* è stato commissionato dal governo francese per il Groupe de Recherches Musicales ed è stato eseguito per la prima volta da Frances Lynch al Grand Auditorium di Radio France a Parigi il 10 febbraio 1992. La parte di computer è stata prodotta al GRM con un computer Syter per processare i suoni vocali originali. La composizione ha ricevuto il 1° premio («Goldene Nica») al festival Ars Electronica di Graz del 1992.



Alejandro Viñao.

Veniero Rizzardi

Psappha, del 1975, è, dopo *Persephassa* del 1969, la seconda delle composizioni di Xenakis per sole percussioni. Come già nell'esperienza pionieristica in Varèse, in Xenakis l'impiego di questi strumenti significa un ripensamento e un approfondimento della dimensione che in essi è più evidentemente implicata, ossia il ritmo. Come Xenakis si esprime a proposito di un successivo lavoro per sole percussioni, *Pléiades*, del 1978, il ritmo si definisce come entità a più dimensioni, cioè «la disposizione temporale di eventi, la combinatoria di durate, intensità sonore, timbri». Le strutture ritmiche escogitate da Xenakis hanno la caratteristica di variare da un'estrema complessità-imprevedibilità alla periodicità elementare, uniforme. Queste diverse possibilità possono convivere organicamente, come appunto in *Psappha*, una composizione costruita secondo una successione di episodi basati su un'unità di tempo uniforme e anzi su una scansione del tempo schematica, laddove il principio di differenziazione e sviluppo risiede innanzitutto nell'accentuazione.

L'accentuazione in *Psappha* si presenta sotto aspetti diversi, come mutamento di intensità, di timbro (anche soltanto col cambiamento di bacchette), di densità (uno o più strumenti percossi insieme). Tutto questo conosce ampi margini di variabilità, poiché la stessa strumentazione non è prefissata in dettaglio, né le stesse possibilità di accentuazione.

Tutto ciò che è prescritto sono soltanto due famiglie di suoni (brevi, da eseguire su pelli e legno; suoni risonanti, su metalli, ma soltanto nella seconda parte del pezzo) che vanno «collocati» in tre ambiti di registro ulteriormente suddivisi. Gli altri elementi di differenziazione ritmica sono i mutamenti di velocità, e l'articolazione delle pause. L'esecuzione di *Psappha* risulta così da una stratificazione di possibilità, dal semplice al complesso, a partire da una regolarità organica fondamentale che non viene mai violata.

Veniero Rizzardi



Tänzerin

Dich, aber... dich...
von der ich den Namen nicht weiss
noch ein Mal erinnern...

Tänzerin,
o du Verlegung alles Vergehens in Gang:
wie brachtest du's dar.
Und der Wirbel am Schluss,
dieser Baum aus Bewegung.

Blühte nicht...
Plötzlich...
von Stille?

Te, proprio te...
di cui mi è ignoto il nome,
voglio ancora una volta ricordare...

Danzatrice,
tu trasposizione nel passato di ogni trapassare:
quale fu la tua ostensione.
E alla fine il vortice...
dal movimento quest'albero sortito...

Non fiorì...
d'improvviso...
dal silenzio?

Orfeo, così come lo vedo, assomiglia tragicamente al musicista contemporaneo (forse a ogni musicista quando è contemporaneo...); animato dal dolore e dal bisogno di scrivere e sempre più spesso posto di fronte all'inutilità, all'insensatezza del suo «mestiere».

Quasi novello Sisifo, egli continua a scendere agli Inferi per liberare Wera (una giovane ballerina la cui morte prematura ispirò a Rilke i *Sonetti*), l'Euridice di turno. Le Euridici, dunque, possono essere tante e diverse; Orfeo in realtà non scende soltanto per Euridice - e ogni volta si rende conto che la sua impresa è destinata al fallimento: la musica non vince la morte, è un fatto umano, puramente umano e al contempo, è *mehr als wir*, «più di noi...».

Traspare dai *Sonetti* la modernità del pensiero sulla musica di Rilke, quasi agli antipodi del *Parsifal* wagneriano, non «il tempo che si fa spazio», ma al contrario la musica come maturità dello spazio, «lo spazio che si fa tempo».

Alessandro Melchiorre

Francisco Guerrero
Hyades



Francisco Guerrero, nato a Linares nel 1951, ha sviluppato molto presto un forte interesse nei confronti della musica elettronica: già nel 1969 ha fondato un laboratorio presso la Radio Popular di Granada e successivamente, nel 1985, il Dipartimento di Musica informatica presso il Politecnico di Las Palmas. L'evoluzione del pensiero scientifico è per Guerrero, coerentemente, un fattore primario d'ispirazione. Anche *Hyades*, per flauto, trombone, contrabbasso e live electronics, continua una linea di ricerca che prevede l'uso costante e regolare della geometria dei frattali, che, in questo caso, «tocca nuovi aspetti: infatti utilizzo procedimenti di IFS (Interactive Fractal System), che faranno in modo che lo sviluppo del pezzo sarà la sonorizzazione di ognuno dei passi che i procedimenti IFS permettono».

Hyades è stato commissionato dal Fondo A. Gentilucci, dotato dalla Fondazione Dragoni. L'elaborazione elettronica è stata effettuata presso gli Studi Agon, acustica, informatica, musica.

Veniero Rizzardi



*Francisco Guerrero (in alto)
e Alessandro Melchiorre.*

Ensemble Edgard Varèse

Ensemble Edgard Varèse			
Direttore artistico	Martino Traversa	Pianoforte Tastiere	Maria Grazia Bellocchio Davide Carmarino Agnese Ferrari
Flauti	Renato Rivolta Emiliano Bernagozzi		
Oboe	Alberto Negroni	Onde Martenot	Philippe Arrieus Pascal Rousse Lacordaire
Clarinetto	Corrado Giuffredi	Percussioni	Danilo Grassi Enrico Calini Gian Maria Romanenghi Paolo Pasqualin Gianluca Ubaldi Paolo Rossini Roberto Morini Athos Bovi Alberto Zublena Roberto Salvetti Davide Mafezzoni Fabrizio Corrao
Fagotto	Gabriele Screpis		
Corno	Natalino Ricciardo		
Trombe	Francesco Tamiati Flavio Bergamasco Oscar Giuffredi Gianni Dalla Turca		
Tromboni	Floriano Rosini Giammarco Prina Eugenio Abbiatici Luca Erra Marco Borrelli	Contrabbassi	Luca Ghidini Vanni Moretto

Nell'ottobre del 1989 si costituisce a Parma, con la direzione di Martino Traversa, l'Ensemble Edgard Varèse. I presupposti filosofici, sulla base di concrete consapevolezze riferite al disinteresse diffuso per i nuovi linguaggi, le nuove estetiche musicali, i tentativi di delegittimazione verso tutto ciò che viene considerato, nonostante tutto, ancora una volta trasversale, trovano quindi una reale affermazione negli intenti progettuali che hanno determinato la costituzione dell'Ensemble. La matrice interdisciplinare del gruppo, omaggio alla memoria di quel Varèse emblematico proiettato

verso il nuovo, vede prendere parte all'Ensemble musicisti, fisici e informatici, i quali concorrono al raggiungimento di due obiettivi: analisi, ricerca e approfondimento di opere di autori moderni e contemporanei, costituzione di un «Laboratorio Permanente di Elettro-acustica», progetto al quale Luigi Nono aveva assicurato la sua completa adesione. L'Ensemble ha promosso diverse rassegne musicali dedicate a Paul Hindemith, Edgard Varèse, Luigi Nono, Anton Webern, Sofia Gubaidulina, Pierre Boulez, Gerard Grisey, Olivier Messiaen; cicli di seminari scientifici al

Dipartimento di Fisica dell'Università di Parma; ha inoltre realizzato al Teatro Farnese e al Teatro Regio di Parma il Meeting internazionale di musica moderna e contemporanea Traiettorie che giunge quest'anno alla terza edizione. L'attività di ricerca scientifica dell'Ensemble riguarda tuttora la realizzazione dell'InterActionMachine, un sistema complesso per l'elaborazione e la spazializzazione in real-time di segnali audio su una matrice parametrica di 32 canali realizzata su sistemi Silicon Graphics.

Agon acustica informatica musica è un centro di produzione e ricerca musicale con l'ausilio dei calcolatori.

L'idea di un laboratorio di sperimentazione musicale permanente è nata da compositori e ricercatori profondamente interessati a un nuovo pensiero e a una nuova pratica musicale che sfrutti i mezzi informatici di produzione sonora e cerchi nuovi rapporti fra gli strumenti tradizionali e la tecnologia.

Agon è stato fondato nel 1990 e ha avuto un supporto logistico all'interno del Polo Tecnologico della Pirelli (Progetto Bicocca). Presidente di Agon è Azio Corghi, il direttore artistico è Luca Francesconi.

Agon ha il suo attivo importanti produzioni con il Teatro alla Scala, il Regio di Torino, il San Carlos di Lisbona, la Städtliche Bühne Münster, l'Oser di Parma e Osnabruck Symphonie Orchester. Collabora inoltre con importanti compositori quali Azio Corghi, Franco Donatoni, Aldo Clementi, Adriano Guarnieri e molti fra i compositori più interessanti delle ultime generazioni.

Dal 1993 è stato creato all'interno di Agon il Centro Studi Armando Gentilucci. L'obiettivo è di costruire un punto di riferimento stabile per la commissione, produzione ed esecuzione di nuove musiche che facciano uso dei mezzi elettronici. Il Centro Studi Armando Gentilucci ha realizzato lavori di Franco

Donatoni, Gabriele Manca, Mauro Cardi, Aldo Clementi e Francisco Guerrero. La prossima commissione in programma sarà un nuovo lavoro di Giacomo Manzoni.

L'ultima produzione promossa e realizzata da Agon è una serie di 11 Radiodrammi per RAI Radio3, in collaborazione con Casa Ricordi e Edizioni Suvini-Zerboni. Si tratta di lavori di teatro musicale espressamente pensati per il mezzo radiofonico. L'emissione è prevista a partire da settembre - ottobre 1994.

Pascal Rophé è nato a Parigi nel 1960 e ha compiuto gli studi al Conservatoire National Supérieur de Musique. Ha vinto numerosi premi e si è perfezionato con Pierre Dervaux e Zubin Mehta. Ha vinto il secondo premio al Concorso internazionale di Besançon. Dedicandosi con particolare interesse alla musica contemporanea, dirige regolarmente complessi specializzati quali l'Ensemble InterContemporain, Musique Oblique, 2E2M e l'Ensemble Varèse. Dal settembre 1990 è stato invitato a dirigere l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, l'Orchestre du Capitole de Toulouse, l'Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire.

Attualmente è direttore musicale dell'Ensemble Itinéraire e assistente direttore dell'Ensemble InterContemporain.

Nicholas Isherwood ha studiato canto e letteratura francese all'Oberlin College. Si è perfezionato in canto e arte scenica in Italia e in Inghilterra. Tuttora sta ultimando un dottorato di ricerca in musica e musicologia del Novecento all'IRCAM di Parigi.

Isherwood ha cantato come solista la musica medievale con Joel Cohen, la musica barocca con William Christie, la musica romantica con Zubin Mehta, la musica contemporanea con Karlheinz Stockhausen (prime assolute di Montag aus Licht e Dienstag aus Licht) e ha inoltre collaborato con Steve Lacy per la musica jazz.

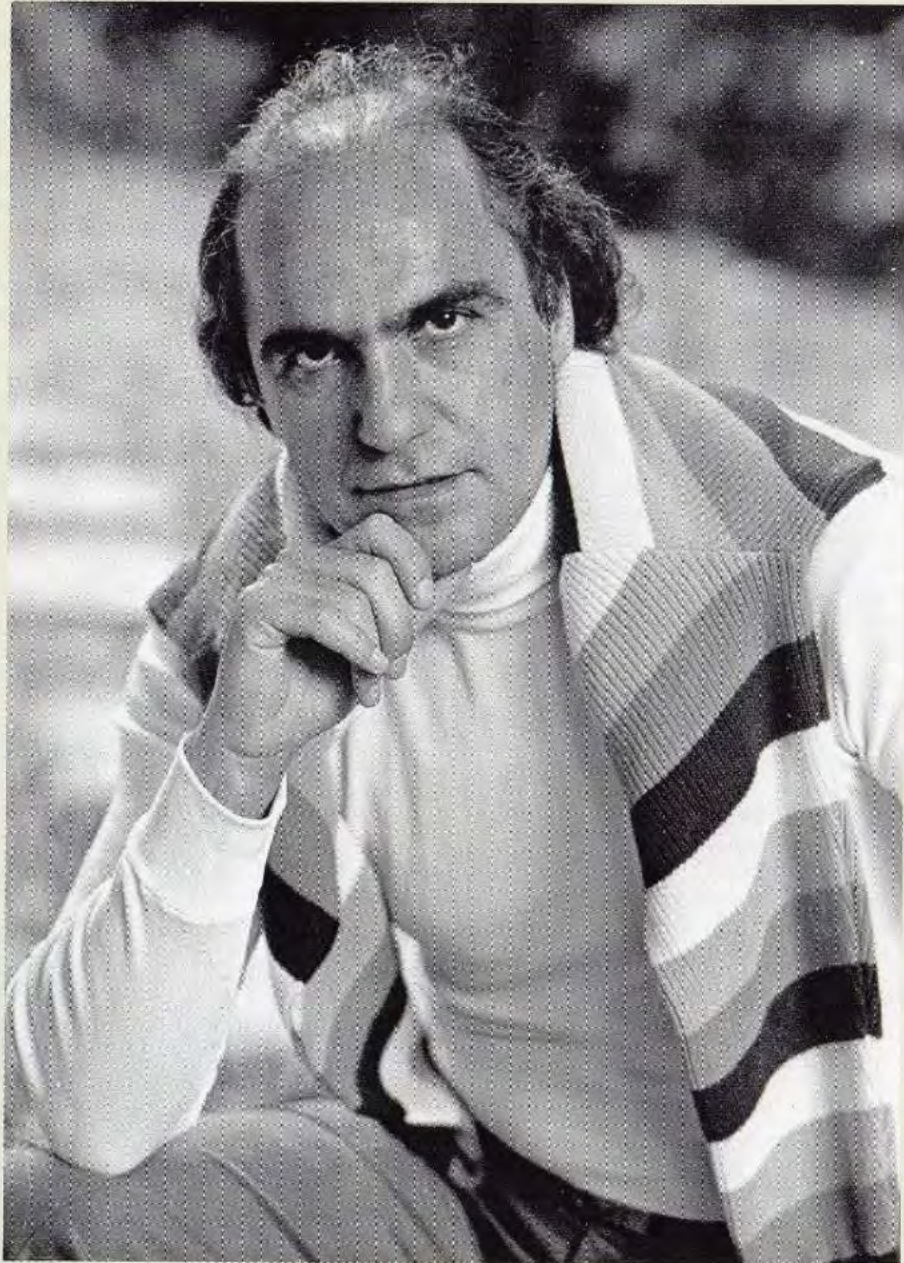
Ha collaborato con molti compositori fra i quali Stockhausen, Messiaen, Carter, Xenakis, Scelsi, Bussotti, Kagel. Ha tenuto corsi di perfezionamento a Los Angeles, Bruxelles, Parigi e Salisburgo. Come regista ha curato la messa in scena di Satyricon di B. Maderna e El Cimarron di H.W. Henze. È fondatore del sestetto vocale VOXNOVA e dell'associazione per il teatro musicale URANUS. Ha cantato per la radio e la televisione di tutti i paesi europei e ha inciso per Harmonia Mundi, Erato e HatHut.

Luisa Castellani, nata a Milano, studia con Gina Cigna e Dorothy Dorow, perfezionandosi successivamente con Anton Dermota ed Elisabeth Schwarzkopf. Si impone in breve tempo come una delle più apprezzate interpreti della vocalità contemporanea, esibendosi con direttore quali Luciano Berio, Marcello Panni, Gianluigi Gelmetti, Fährad Mechkat e Peter Eötvös, che l'ha invitata all'IRCAM di Parigi per alcuni concerti con l'Ensemble InterContemporain. Ospite dei maggiori festival di musica contemporanea, si esibisce con la London Sinfonietta, con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, con le orchestre della Rai; viene inoltre invitata al Maggio

Musicale Fiorentino, allo Holland Festival, alla Biennale di Helsinki, al Wien Modern Festival, al Bartók Festival in Ungheria, al Pittsburgh International Music Festival negli Stati Uniti. Apprezzata da Luciano Berio, interpreta in diverse sedi, da lui diretta, opere come Folk Songs, Sequenza III e Calmo. Tra i suoi impegni più recenti, la prima esecuzione in Francia di Lohengrin di Sciarrino con l'Ensemble InterContemporain e la tournée in Giappone con l'Ensemble Contrechamps di Ginevra, con un programma interamente dedicato a musiche di Berio. Nel 1991 le viene conferito il Premio Gino Tani per la musica lirica. Si dedica anche al repertorio barocco e liederistico.



Luisa Castellani.



Isaac Karabichewsky.

**Orchestra Sinfonica della RAI Radiotelevisione
Italiana di Milano**

Direttore **Isaac Karabtchewsky**

Philippe Manoury (1952)
Prélude de La nuit du sortilège (1992)

Edgard Varèse (1883-1965)
Amériques (1925/1927)
(rev. Chou Wen-chung, 1973)
per grande orchestra

Edgard Varèse
Hyperprism (1922-23)
per nove strumenti a fiato e percussione
(rev. R. Sacks, 1986)

Igor Stravinskij (1882-1971)
L'oiseau de feu
suite dal balletto (1919)

Introduction
L'oiseau de feu et sa danse
Variation de l'oiseau de feu
Ronde des princesses
Danse infernale du roi Kastchei
Berceuse
Final

In collaborazione con RAI Radio Tre

Philippe Manoury

Prélude de La nuit du sortilège

La nuit du sortilège, è questo il titolo di un'opera incompiuta del compositore francese Philippe Manoury di cui ci rimane il preludio. Pagina nell'organico e per qualche affinità di struttura vicina a *Amériques* di Varèse.

L'organico: imponente e ridondante, con dispiegamento di legni (quattro flauti, clarinetto basso, tre fagotti, controfagotto), corposa presenza degli ottoni (otto corni, quattro trombe, tre tromboni, tuba) e percussioni (centrali, ma senza gli esotismi di Varèse, senza le nevrosi delle sirene, compensate da sei gong). E ancora un pianoforte - novità, assente in *Amériques* - due arpe e la tradizionale massa degli archi.

La struttura: la tendenza di fondo pare la ricerca di una dimensione orizzontale, di una linea melodica a valori larghi, distribuita alternativamente tra le varie famiglie dell'orchestra. Questa linearità, disegnata per lo più su intervalli ascendenti, si scontra con episodici elementi «di disturbo», rappresentati da guizzi frenetici di grappoli cromatici, che si intersecano con l'elemento orizzontale, conferendogli via via un andamento più rapido.

A metronomo più veloce si snoda la sezione centrale del brano, dove prevale l'elemento ritmico ossessivo; lo staccato dei trentaduesimi in fortissimo e la disperazione progressiva della componente melodica, che si riduce a lunghe note tenute, intrecciate tra archi e fiati, precedute o seguite da arabeschi che preziosamente si rincorrono. Complementare a questa parte l'episodio che segue, dove la scrittura, secondo una tecnica oggi molto in voga in Francia, prende un valore anche pittorico sul pentagramma, con figure geometriche che si intrecciano, attacchi successivi delle varie parti che disegnano piramidi.

Centrale, nella parte conclusiva di *Prélude*, la presenza degli archi, chiamati ora a virtuosistici arpeggi, distribuiti per moto contrario tra le varie file di strumenti, ora a dense quartine in trentaduesimi, che proseguono in un lungo borbottio in pianissimo dei primi cinque violoncelli, mentre nei pentagrammi sopra la partitura torna all'andamento sospeso d'apertura con note via via in estinzione (sempre pianissimo), fino a concludere

in fortissimo - l'ultima battuta - con due note di armonia per gli otto contrabbassi.

Philippe Manoury è nato a Tulle, il 19 giugno 1952. Ha studiato composizione con Gérard Condé e Max Deutsch, perfezionandosi al Conservatorio superiore di Parigi con Ivo Maleo, Pierre Barbaud e Michel Philippot. Nella sua biografia sono segnalati gli studi all'Ircam, incentrati sull'interazione tra strumenti tradizionali ed elettronici, e sfociati nella composizione di *Jupiter* (1987) e *Pluton* (1988). Si occupa attualmente di un progetto definito «partiture virtuali».



Philippe Manoury.

Diabolica, industriale, orientale: di tutto si è scritto a proposito di *Amériques*. La sua importanza, il suo configurarsi quale punto di non-ritorno, è stata paragonata al *Sacre* di Stravinskij, alla *Sinfonia fantastica* di Berlioz, all'*Eroica* di Beethoven. Di *Amériques* così scriveva Varèse: «Da ragazzo, la semplice parola "America" significava tutte le scoperte, tutte le avventure. Significava l'ignoto. E in questo senso simbolico - nuovi mondi su questo pianeta, nello spazio, e nella mente degli uomini - diede il titolo che vuol dire "Americhe" alla prima opera che scrissi in America».

Amériques fu composto a New York, tra il 1920 e il 1921, ebbe una seconda versione - con riduzione di durata e organico - nel 1925; fu ulteriormente revisionata nel 1927, e ancora ritoccata a Parigi, nel 1929. Vide la prima esecuzione a Philadelphia, all'Academy of Music, il 9 e il 10 aprile 1926, e fu replicata qualche giorno dopo a New York, sempre sotto la direzione di Leopold Stokowski. La «prima» europea avvenne a Parigi, il 30 maggio 1929, affidata a Gaston Poulet. Da allora non venne più eseguita, fino al 1965.

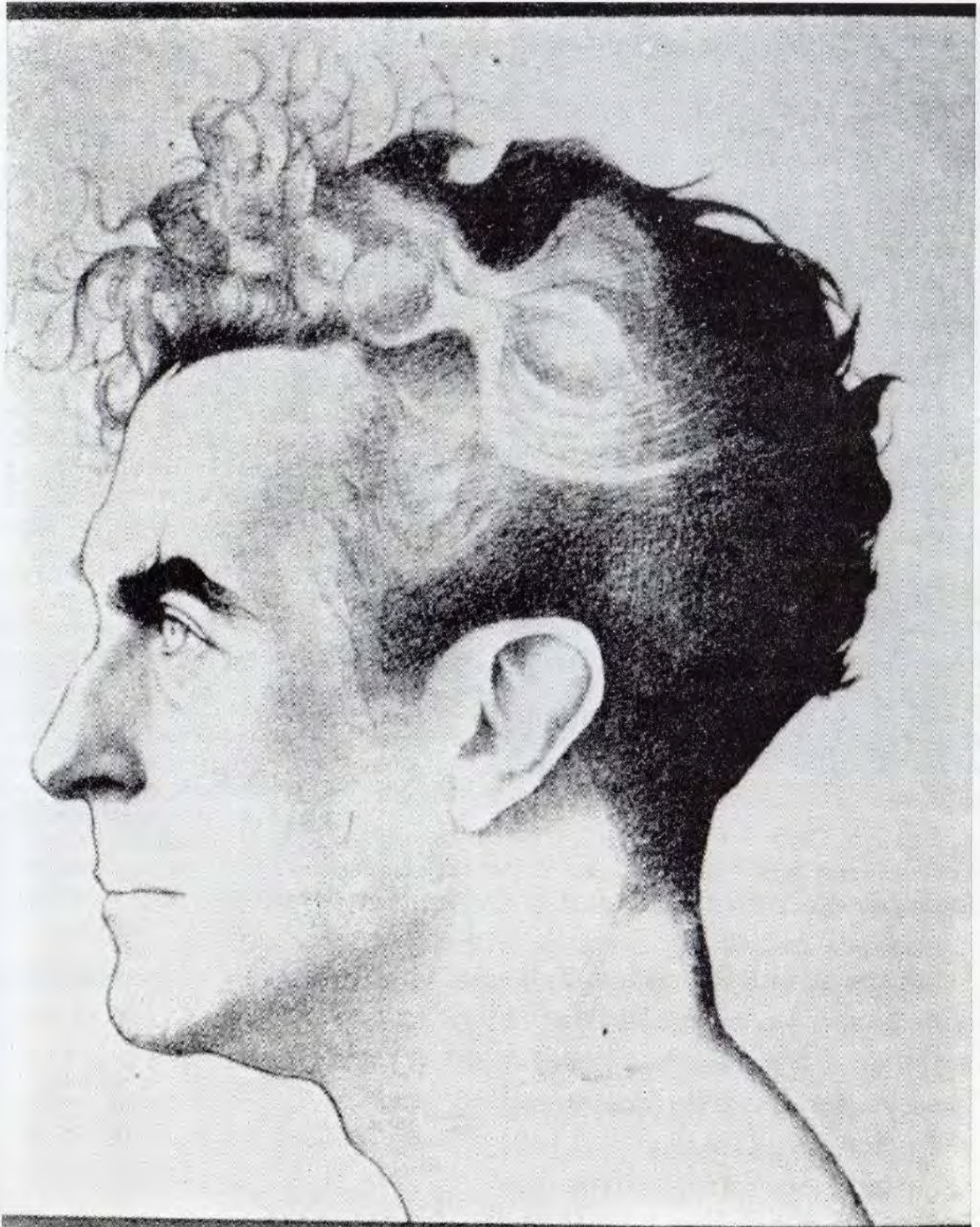
È la partitura più imponente di Varèse. Nella revisione del 1973, firmata da Chou-Chung; qui in programma, *Amériques* richiede 125 esecutori (erano 142 nella stesura originaria). Ricca, dionisiaca, immensa: così appare a un primo ascolto. Nella sostanza, figlia del proprio tempo, con radici nell'orchestra di Debussy, ma anche di Mahler e tutto sommato anche lei debitrice della filosofia wagneriana. E, naturalmente, diversa, proiettata in avanti, segnata dai profumi d'America - nel trattamento degli ottoni, nella presenza sempre in primo piano delle percussioni in famiglia nutrita - e soprattutto disturbata dalle ossessioni della metropoli d'oltreoceano (la fretta, il sovrapporsi di messaggi sempre interrotti, il rumore, la nevrosi di una sirena...).

Lo negava Varèse. «Questa composizione è l'interpretazione di uno stato d'animo», scriveva, «un pezzo di musica pura, assolutamente dissociato dai rumori della vita moderna, che certi criteri hanno voluto riconoscere.»

Difficile credergli. Anche se è evidente la volontà di strutturazione del brano in chiave oggettiva, se-

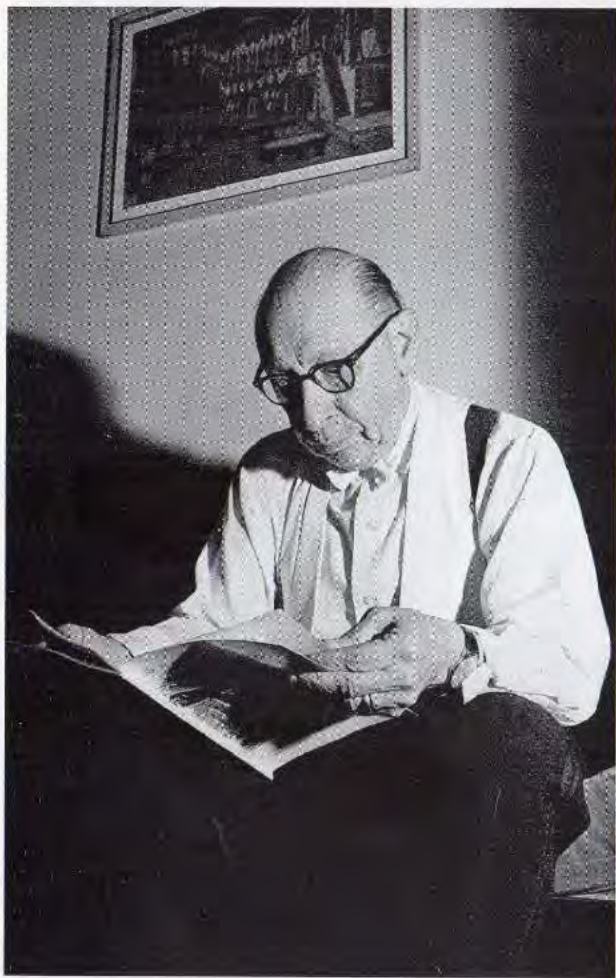
condo una grande architettura razionale. Gli ingredienti sono tutti nei primi minuti di musica: apre il flauto in sol, dolcissimo, su una lunga melodia dalle sfumature orientaleggianti, su un accompagnamento ostinato di arpe (la memoria va al *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Debussy con abiti cambiati). Il canto - su intervalli di seconda, terza, quarta e quinta, elusivi delle consonanze classiche - è interrotto da quattro intrusioni progressivamente più consistenti, che presentano il materiale di base dell'opera: una battuta violenta affidata alle percussioni, poi ottoni e percussioni, sui quali svetta un richiamo antico di trombe, ancora un'uscita dei legni nel registro acuto e infine una pennellata impressionistica, con archi divisi, su armonici e tremoli in glissando, arpe e percussioni leggere. Dalla combinazione esplosiva, in metamorfosi continua, di queste idee sonore, esce *Amériques*, partitura che dovendo sintetizzare, con un aggettivo, definiremmo marina: un mare in burrasca, in brutale movimento, eppure statico nel continuo frangersi l'una sull'altra delle onde. Maestro della costruzione, Varèse accosta onde sonore, le porta a rompersi tra loro, ne codifica i percorsi.

E, pure in questa chiave apparentemente impersonale, oggettiva, firma in prima persona: lo troviamo nell'urlo lacerante della sirena (sono due, in partitura) che contrappunta tutta la partitura di *Amériques* e nel sogghigno diabolico del trombone: «Ha! Ha! Ha! Ha! Ha!», è annotato sul pentagramma, all'incirca a metà del pezzo, tra l'altro appena dopo che agli archi e alla famiglia dei clarinetti era stato chiesto di suonare «pesantissimo e rude». Così che queste masse di colore, che si videro nelle prime analisi di *Amériques* come pura materia, agglomerati armonici e volumi sonori, oggi ci appaiano più sottilmente intrise di una forte carica drammatica e vicine al teatro «noir» del Novecento.



Joseph Stella, Ritratto di Edgard Varèse, 1927.

Igor Stravinskij
L'oiseau de feu - Suite



Igor Stravinskij.

Perché Stravinskij, «il classico», contro il rivoluzionario Varèse? Perché Varèse cita Stravinskij, in *Amériques* e più scopertamente in *Arcana* (in particolare *L'oiseau de feu*, *Petrouchka* e *Le sacre du printemps*). E l'elemento che maggiormente stupisce, a distanza, non sta tanto nell'interpolazione di materiale altrui, nell'uso vario del cosiddetto ritmo stravinskijano, nell'effetto diverso che questo ha nelle partiture dell'uno compositore o dell'altro; il fatto che oggi colpisce è la quasi contemporaneità con cui Varèse cita da una musica praticamente appena nata: *L'oiseau de feu*, il balletto, è del 1909-10, ebbe la prima esecuzione a Parigi, il 25 giugno 1910 per i Ballets Russes di Djagilev a Parigi; *Amériques* ha la prima stesura nel 1920-21, *Arcana* fu composto a New York tra la fine del 1925, l'inizio del 1926 e il febbraio 1927. Anni vicini, ma Stravinskij era già il classico, Varèse lo scienziato scrutatore, che tra le righe - tra i conseguenti depistaggi reciproci - riconosceva, in parte, le proprie radici.

A parte l'effetto di ascolto speculare delle due composizioni - *Amériques* e *L'oiseau de feu* - giova ricordare, quale fugace appunto al ripasso della smagliante pagina stravinskijana (il prisma qui c'è, ed effonde sciabolate di suono-luce) che l'opera, distribuita nella prima versione per balletto in diciannove numeri, conobbe poi successivamente tre riduzioni in *Suite* per orchestra, datata 1911, 1919 e 1945. La seconda, qui eseguita, è la più nota. Presenta un organico leggermente ridotto rispetto alla partitura del balletto; e si articola nei seguenti numeri: 1) *Introduction: L'oiseau de feu et sa danse; variation de l'oiseau de feu*; 2) *Ronde des Princesses*; 3) *Danse infernale de Kascchei*; 4) *Berceuse*; 5) *Finale*.

Carla Moreni

Isaac Karabchevsky

Isaac Karabchevsky è nato a San Paolo (Brasile), ma la sua famiglia è di origine russa. In giovanissima età ha iniziato lo studio dell'oboe, si è poi trasferito in Germania intraprendendo gli studi di composizione e direzione d'orchestra con Wolfgang Fortner, Pierre Boulez e Carl Ueter. Nel 1967 è ritornato in Brasile dove è stato direttore ospite dell'Orchestra Sinfonica Brasileira e proprio con questa orchestra si è fatto conoscere anche in Europa. Dal 1981 al 1985 è stato direttore dell'Opera di San Paolo dove ha promosso la prima esecuzione brasiliana di *Wozzeck* di Alban Berg. Nel 1988 Isaac Karabchevsky è stato nominato direttore del Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester di Vienna. Con questa orchestra ha effettuato due importanti tournées nell'Asia Sudorientale (Taiwan, Corea e Giappone) con Gundula Janowitz, Paul Badura Skoda e Renata Scotto. Nel 1990 ha debuttato con grande successo alla Wiener Volksoper (con la prima di *Eine florentinische Tragödie* e *Der Geburtstag der Infantin* di Alexander Zemlinsky) e

alla Wiener Staatsoper. All'attività concertistica, che lo ha portato nelle maggiori città europee (Hannover, Basilea, Losanna, Madrid, Stoccarda, Essen, Roma, Zurigo, Praga, Vienna), Isaac Karabchevsky affianca quella di direttore operistico. Ricordiamo le più importanti orchestre con cui il maestro ha collaborato: Orchestre de la Suisse Romande, RSO di Berlino, Pittsburgh Symphony Orchestra, London Mozart Players, Orchestra del Teatro Colón di Buenos Aires, Orquesta Nacional de España, Gürzenig Orchestra Köln, Orchestra di stato di Belgrado, Orchestre Symphonique de Lille, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia e RSO Leipzig. Nel 1992 ha diretto alla Volksoper di Vienna la prima di *Dantons Tod* di Gottfried Eimer. Nel 1993 ha diretto due concerti al Teatro La Fenice di Venezia e, dopo aver diretto un concerto alla Rai di Milano in maggio, è stato richiamato per un concerto straordinario nel mese di luglio. Dal 1994 Isaac Karabchevsky è stato nominato direttore stabile del Teatro Municipale di Sao Paulo.



Riccardo Muti.

Teatro alla Scala

martedì, 14 giugno 1994, ore 21

Orchestra Filarmonica della Scala**Coro Filarmonico della Scala**Direttore **Riccardo Muti**Direttore del Coro **Roberto Gabbiani**

ore 11

Prova generale (ingresso libero)

ore 21

Edgard Varèse (1883-1965)*Arcana* (1925/27-1960)

per grande orchestra

Giacomo Manzoni (1932)*Il deserto cresce* (1993)

Tre metafore da Friedrich Nietzsche

per coro e orchestra

Ludwig van Beethoven (1770-1827)*Sinfonia n. 7 in la maggiore* op. 92

Poco sostenuto - Vivace

Allegretto

Scherzo (Presto)

Allegro con brio

«Ho sognato due Fanfare - Mi trovavo su una nave che in pieno oceano girava vorticosamente, in larghi cerchi. Lontano si scorgeva un faro altissimo - e, molto al di sopra, un angelo - tu - una tromba in ogni mano.

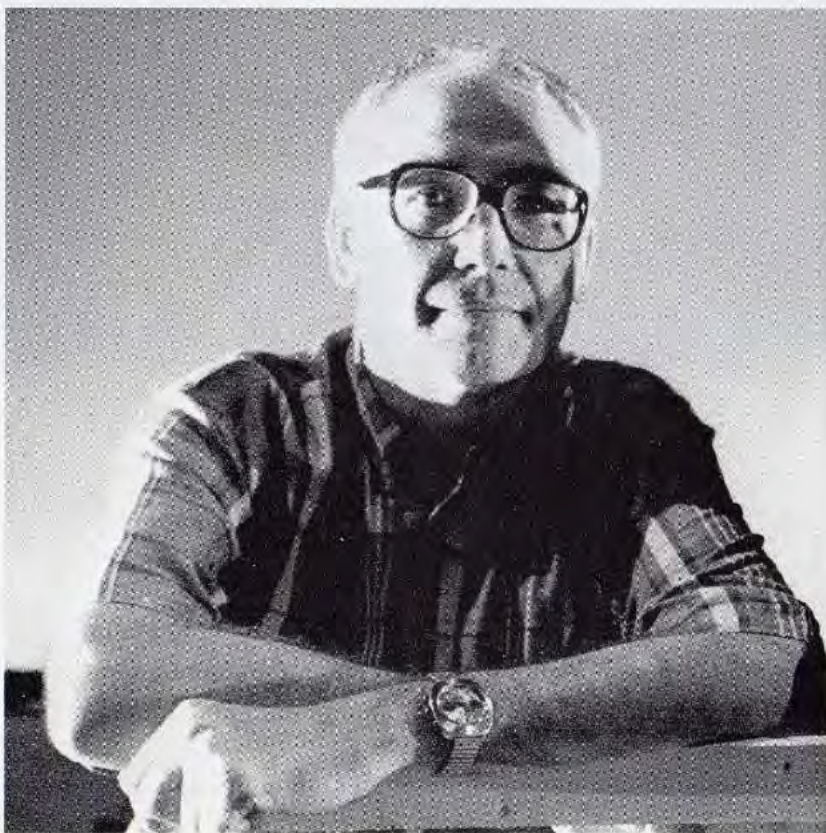
In alternativa: proiezioni di tutti i colori - rosso, verde, giallo, blu e tu suonavi la Fanfara numero uno - tromba nella mano destra. Poi, di colpo, il cielo si faceva incandescente - accecante. Tu portavi la mano sinistra alla bocca - e la Fanfara numero due esplodeva.

La nave vorticava e filava e le alternanze di proiezioni e di incandescenza si facevano più frequenti - intense - e le Fanfare impazienti... e poi, *merde*, mi sono svegliato, ma tutto questo si ritroverà in *Arcana*.»

Vortici, lontananze, prospettive, esplosioni, colori e affetti: le immagini di un sogno, che si rivela e si

incide con perfetto nitore nel *sentire* del compositore e la seduzione dell'alchimia, scienza delle metamorfosi della materia. Nasce oltre i confini certi della ragione *Arcana*, secondo lavoro per grande orchestra del maestro francese (prima esecuzione a Philadelphia, aprile 1927): quel *tu*, quell'*Angelo* è la moglie Louise e il titolo è un omaggio di riconoscenza - nulla di più, ma nulla di meno - a Paracelso, alchimista e fisico del XVI secolo. Leggendo la sua *Filosofia ermetica*, Varèse annota «una scherzosa analogia fra le trasformazioni dei metalli di base in oro e quella dei suoni in musica. Anche il processo di composizione musicale è scoperta di arcani: i segreti nascosti nei suoni e nei rumori».

Non sarà difficile riconoscere che, prima di Varèse, gli strumenti non erano mai deflagrati con tale luminosa evidenza, mai risuonati con così gra-



Giacomo Manzoni.

ve cupezza. Ecco l'unicità del codice genetico del musicista che nel 1915, a trentadue anni - primo fra tutti gli artisti europei, non costretto dall'abominio delle leggi razziali e del totalitarismo - abbandona la Francia e preferisce le rumorose asprezze, le visioni verticali e sghembe di New York.

Quando un'intervistatrice, durante un incontro nella celebre casa-studio-laboratorio di Sullivan Street a Manhattan, gli chiederà che cosa «gli è rimasto dell'Europa», la risposta vorrà essere estrema o coerente: «Solo quello che c'è qui alle mie spalle: il ritratto di mio nonno».

Tuttavia, nel bagaglio portato da casa c'è posto - lo scopriamo proprio in *Arcana* - per una citazione dell'*Uccello di fuoco*: subito negata, sottoposta a metamorfosi alchemica, quasi monito, beffardo perfino, verso un compositore che pochi anni dopo Varèse giudicherà «finito». Frugando, si troverà anche memoria della frantumazione della sintassi musicale operata da Anton Webern; ma quelle schegge luminose, immobili nel firmamento del suono, vengono ora afferrate, trascinate in un vortice ritmico, lanciate verso quel «nuovo cielo» della conoscenza cui si riferiva Paracelso.

Due nuclei tematici, o piuttosto due compatti corpi sonori, costituiscono il centro di gravità dell'opera: l'evocazione rituale del potere ancestrale delle percussioni, scandite all'inizio in una traiettoria ascendente, si aggroviglia e innesta in una Fanfara degli otto corni, che irrompe in *fortissimo* e dopo una rapida figurazione staglia la propria tetragona compattezza in un accordo tenuto. Ancoriamoci a queste bussole, se desideriamo mantenere la rotta in un itinerario mai lineare, ruvidamente inciso negli spigoli e nelle grida del suono; nel crepitio secco, materico delle percussioni (6 gli esecutori previsti), talvolta accarezza-te, nei *wood-blocks*, per generare una fluttuante risonanza, una sospensione del tempo, un alleggerimento della compressione acustica.

Ha scritto Giacomo Manzoni nella prefazione a *Il suono organizzato*, tuttora il più utile volume di scritti varèsiani disponibili al lettore italiano: «Egli sperimenta acusticamente in modo nuovo tentando spettri inconsueti: sia le composizioni da

camera, sia i due grandi lavori per orchestra (*Amériques* e *Arcana*) presentano frequentemente agglomerati sonori che vanno contro tutte le regole auree dell'eufonia».

L'utopia di un percorso che erompe dal suono/tellure per sprigionarsi verso il suono/sole, il suono/luce viene realizzata da Varèse nella compattezza delle aggregazioni timbriche, granitiche e frammentarie: «i timbri e le loro combinazioni, lunghi dall'essere un fatto accidentale, sono parte integrante della forma, danno colore e contorno ai vari piani e alle varie masse sonore, creando la sensazione di una separatezza».

Corpi sonori posseduti *usque ad inferos et usque ad sidera*: il suono non accetta più i confini consueti, volentieri si frantuma, si inabissa e da lì risorge, compatto e volatile: grave come piombo, rapinoso come vento. Una tempesta di aforismi, che non procede da e verso una direzione, ma sosta, si addensa, allenta le proprie spire, non cede, non *risolve*. Non *un* tempo, non *un* percorso, alcuna meta; visioni, «incandescenze», «proiezioni» inaudite e mutevoli come la vertigine ritmica (un inconfessabile debito stravinskiano?) che avvolge e protegge l'intero lavoro.

Arcana svela il sogno di Varèse, lo realizza per quanto compete alle possibilità degli strumenti. Oggi, mentre la musica *nuova* si scopre golosa di melasse e di pettegolezzi formali, oppure tenta di rifarsi il trucco per occultare le cicatrici, abbiamo ancora bisogno delle libere, sconfinite architetture sonore nelle quali è riuscito a organizzare il proprio sentire: «Abbiamo bisogno di un grande romantico... Dico proprio romantico, perché tutti i grandi creatori nel campo della scienza come in quello dell'arte sono stati dei romantici: il genio è romantico. È l'opera a essere classica, dopo aver superato la prova del tempo».

Un classico, oggi, è Varèse; lo capì Pierre Boulez che nel 1965, al momento della sua scomparsa, volle ricordarlo così: «Tu possiedi la selvatichezza preordinata di chi si è isolato dal branco, la rarità di un diamante unico nella sua montatura. Ti sei rivelato come uno dei rari cursori della tua generazione. Addio, Varèse, addio! Il tuo tempo è finito e comincia».

La potenza icastica dell'aforisma appare il nucleo generatore di *Il deserto cresce*, tre metafore da Friedrich Nietzsche, per coro e orchestra (prima esecuzione a Ravenna, luglio 1993). Il testo, liberamente tradotto dal compositore, è desunto da alcuni versi del Prologo e dell'Appendice della *Gaia scienza* e dalle linee conclusive di *Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt* (Il deserto cresce: guai a chi alberga deserti), dai *Ditirambi di Dioniso*.

Dichiara Manzoni: «Mi ha molto affascinato percorrere questo suo ragionare sulla cultura occidentale, la sua polemica contro il razionalismo di quella cultura, contro il moralismo, contro la ricerca di organicità, di strutturazione. La sua esaltazione del pensiero non rettilineo, del pensiero che torna su se stesso, che esplode, che fa dei salti avanti e dei salti indietro, mi ha colpito più di quanto non fosse avvenuto in precedenza».

L'angoscia per il perduto senso delle parole, di un loro significare certo e fermo, già evidente in *Parole da Beckett* (1970-71), ritorna in questo recente lavoro del maestro milanese, ma produce esiti diversi.

Nietzsche è oltre, forse soltanto prima, della disperazione, dell'afasia beckettiana: il sole di Zarathustra non si allontana mai dal camminare obliquo dei suoni *wanderer*, il calco della tragedia non consente di dimenticare i possibili eroismi. E se all'inizio del «Deserto» si ribadisce il «rabbrivire dell'anima», il viaggio si concluderà tendendo verso lo scintillio di una stella che «cala lenta verso di me». La prima metafora - «della vita» - precipita nella seconda - «della fine del mondo» - si trasfigura nella terza - «della speranza o del tremore».

Tra gli estremi, si organizza, frantuma e ricomponne la materia sonora e vocale dell'opera, concentrata e fluida quanto la scrittura di Nietzsche: anche nel flusso grafico della partitura emerge, secondo le parole dell'autore, «una tendenza a evitare forme compatte, chiuse, ad aprire continuamente nuovi discorsi *musicali*, di note, timbri, agglomerati, sezioni che si ritrovano, si perdono, si intrecciano, si interrogano e quindi di continuo si trasformano pur mantenendo una riconoscibile individualità».

Il suono e il canto intesi come entità multiple, creature disponibili a ripetute metamorfosi, si innervano in una scrittura di grande virtuosismo, cornucopia di effetti e di sensi, attraversata dall'onda del glissato, che si frange, ora lenta, ora istantanea. Il coro è voce e grido, murmure e affannato respiro, angosciosamente ostinato nel ribadire «dolore» ed «errore», ma se farsi soffio nel lungo commiato, quando i soprani e i contralti accelerano in *pianissimo*, perdendosi anch'essi verso quel «limite estremo» cui tendono i violini, poi «diminuendo al nulla». Allora, non è più luogo per le cupe vertigini delle voci maschili, compatte e gravi, implacabili nella sillabazione minacciosa, per i richiami aspri delle percussioni e degli ottoni; è il tempo/spazio di una scia luminosa, lievemente incisa sulla superficie immaginaria del suono. Sempre, in ognuno dei due blocchi che comprendono la forma di questo «Deserto» (l'asprezza della prima metafora contrapposta al più lieve respiro della seconda e terza), gli strumenti assumono caratteri, la partitura è luogo drammaturgico. Le risorse tecniche si piegano alle ragioni dell'espressività, come nella fitta polifonia timbrica degli archi divisi; anche la scrittura vocale si arricchisce di dettagli accuratissimi («brusio rapido, asincrono, sottovoce»), di rigide prescrizioni dinamiche, per ottenere il desiderato impasto tra «mezzo forte» e «piano».

La quiete preclusa a Varèse - maestro mai dimenticato - si schiude nelle «remotissime distanze» da cui appare quel «segno», evocato dai *Ditirambi di Dioniso* e ora intonato in una composizione che appare momento tutt'altro che marginale nell'itinerario di Giacomo Manzoni.

La scelta della Settima Sinfonia beethoveniana (prima esecuzione a Vienna, dicembre 1813) sembra voler dichiarare la coerenza dell'intero concerto, che si offra all'ascolto come una riflessione sul farsi del tempo nella musica, il suo scorrere lineare o invece il suo trattarsi e comprimersi, il rapsodico divagare, l'esplosione in rapide, compatte configurazioni.

L'op. 92 contrasta la concezione del tempo come processo, teleologia di un racconto, che domina lo

schema narrativo della forma-sonata e rappresenta, per questo aspetto, un nuovo punto di arrivo. Riferendosi a un episodio disegnato dai legni nel *Poco sostenuto* iniziale (battute 23-33 e 42-52), scrive Carl Dahlhaus: «L'armonia è "vagante" senza essere complicata: il do maggiore, più tardi il fa maggiore, non è il risultato di una modulazione che "conduce" alla tonalità, ma nasce dal soffermarsi su uno dei gradi che il basso cromatico percorre: un movimento del basso che è sì, da parte da lontano, ma che non è manifestazione di un procedere in quel modo pronunciato assunto dalla categoria del tempo in Beethoven».

Non estraneo a questa nuova conquista è il laboratorio della musica da camera, terreno compositivo più fertile alle sperimentazioni, meno vincolato - lo dimostreranno le opere estreme - alle necessità della grande forma. Nei quattro anni che separano la «Pastorale» dalla Settima, Beethoven appare concentrato a lavorare non sui blocchi massicci, ma sui contorni, le ombre, i riflessi più segreti.

La dialettica dei contrasti tematici, del loro sviluppo e risoluzione, affievolisce il proprio ruolo propulsivo a vantaggio di altri parametri: il timbro, l'intensità, la densità del suono. E se il distendersi dell'arcata del tempo narrativo non è più il muro maestro della costruzione, il suono può assumere il ruolo di protagonista.

I contrasti del suono, da subito: l'eco dell'accordo iniziale, un *forte* segnato dal colpo di maglio del timpano - autentico cratere del suono beethoveniano - si espande e dissolve, fino a lasciar comparire la filigrana lieve di oboi e clarinetti; poi, ricompare violento, marcato, prevaricante. È l'inizio di un antagonismo nuovo, non tematico né armonico. Di una libertà d'invenzione che consente inediti parossismi, come nell'ostinazione di flauto e oboe che segnano il passaggio dal *Poco sostenuto* al *Vivace*.

Anche le indicazioni espressive, nell'insistita opposizione tra il ricorrere «sforzando» e il più raro «dolce», ribadiscono l'attenzione alla drammaturgia del suono; altri scenari svela il ritmo, che, liberato dai rigori formali previsti dalla sintassi dell'armonia, procede come un vettore, sottoposto



Ludwig van Beethoven.

ad accelerazioni e riprese, compresso e fremente nel *Vivace*, sospeso nell'alternanza tra dattilo e spondeo nella genesi dell'*Allegretto*.

Dopo l'accordo iniziale dei fiati, annunciato e subito fatto svanire (da *forte* a *pianissimo*), ecco gli archi entrare uno nell'altro, confondersi e insieme distinguersi, trascolorare da un *pianissimo* a un *crescendo poco a poco*, tenere il suono e poi diminuirlo, *sempre diminuirlo*. Nella trasparenza della trama, il colore, il passo del suono è la sola realtà della pagina famosissima e unica: invitante e sospesa, seduttiva come un'ipnosi, perfettamente estranea alla perentorietà del sinfonismo «eroico».

Creatura inafferrabile, l'*Allegretto* dilegua inghiottito dalle masse orchestrali più dense e serrate, entusiasmanti del *Presto*, nel due volte ripetuto Trio, segnato dall'insistere - ulteriore parossismo - dei violini sul *la*.

Nell'*Allegro con brio* il suono si fa grumo, denso e vorticoso; l'infittirsi della polifonia e la concitazione ritmica ricevono ulteriore, frenetica animazione dall'insistere di Beethoven sulle risorse febbrili del cromatismo. Ondate che sembrano voler squadernare la folle nave della Settima, ma mentre la assalgono, la irrobustiscono perché possa insistere nella sua rotta, che non sapremmo come tracciare sulle carte già note del sinfonismo classico, senza stancarsi di seguirla nelle divagazioni, nei cerchi concentrici del suo sincopato, vertiginoso procedere.

Sandro Cappelletto



Roberto Gabbiani.

L'Orchestra Filarmonica della Scala.



Il Coro Filarmonico della Scala.



Giuseppe Grazioli.