

Orchestra dei Pomeriggi Musicali di MilanoDirettore **Giuseppe Grazioli**Solisti **Maurizio Ben Omar** percussioni**Andrea Dulbecco** percussioni**Pietro Borgonovo** oboe**Giorgio Battistelli** (1953)*Espace I* (1994)

per percussioni

Prima esecuzione assoluta
(Commissione Milano Musica)**Iannis Xenakis** (1922)*Dmaathen* (1976)

per oboe e percussioni

Michael Torke (1961)*Ash* (1988)**Albert Roussel** (1869-1937)*Le Festin de l'Araignée* (1915)

Frammenti sinfonici

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)*Sinfonietta n. 1* (1916)

Allegro giusto

Andante non troppo

Andantino - molto allegro (Finale)

Tra i compositori italiani della nuova generazione, Giorgio Battistelli (Albano Laziale, 1953) è sicuramente quello che con più decisione e fantasia ha manifestato la propria propensione al teatro. Il suo nome è infatti legato a lavori come *Experimentum mundi* «opera di musica immaginistica per 1 attore, 5 voci naturali di donne, 16 artigiani e 3 percussionisti» (1981), *Keplers Traum* «Kammeroper» (1989-90), *Teorema* «parabola in musica» adattata liberamente da Pasolini (1992), *Frau Frankenstein* «monodramma del Prometeo moderno» (1993). L'attenzione alla «drammaturgia del suono» è comunque una caratteristica comune anche ai lavori strumentali del compositore, il cui universo acustico è spesso fortemente compromesso con la sfera delle immagini.

La produzione di Battistelli testimonia un particolare amore per gli strumenti a percussione, ampiamente utilizzati sia come solisti (da *Uno e trino*, per un percussionista, 1975, a *Heliopolis*, per quattro esecutori di percussione, 1992) sia in organici più ampi.

Espace I per sola percussione è un piccolo omaggio alla poetica varèsiana, e in particolare all'idea che Varèse aveva dell'utilizzo degli strumenti a percussione. L'autore nel comporre *Espace I* ha voluto lavorare non solo sugli aspetti ritmici, che tendono generalmente a essere la dimensione prevalente nella musica per percussioni, ma anche, e soprattutto, sulla dimensione timbrica. Nella prima delle due parti in cui si articola il brano è infatti particolarmente sviluppato l'uso della tecnica digitale, con la differenziazione tra colpi dati con la falange, le unghie, il palmo della mano,

nella costante ricerca di una ricchezza di timbri che scaturiscono direttamente dal contatto fisico tra l'esecutore e lo strumento. Nella seconda parte vengono inseriti anche momenti di virtuosismo ritmico, con l'utilizzazione di bacchette di vari tipi. In *Espace I* Battistelli ha volto allontanarsi da una visione puramente virtuosistica della percussione o dal tipo di scrittura estremamente complessa tipica degli anni Sessanta e Settanta, quando l'entusiasmo dei compositori portava spesso a utilizzare strumentari vastissimi. Battistelli crede invece che sia giunto il momento di recuperare l'aspetto più poetico della percussione, più attento alle qualità espressive: virtuosismo esteriore e vuota spettacolarità erano certamente estranei anche all'estetica di Varèse.



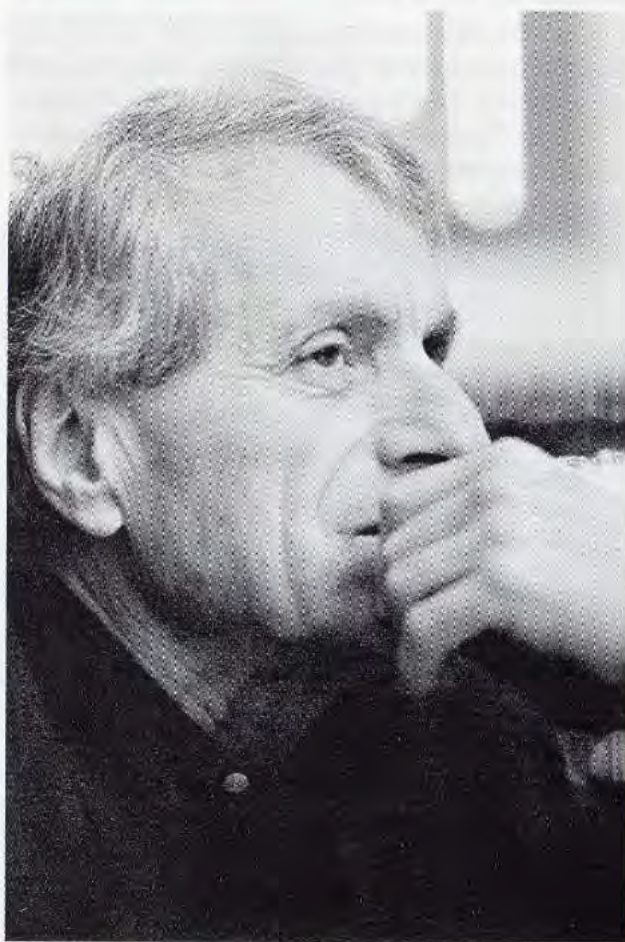
Giorgio Battistelli.

Dmaathen, ci informa Iannis Xenakis (Braïla, Romania, 1922), è stato commissionato dal «Center of the Creative and Performing Arts» della State University of New York di Buffalo, ed è stato eseguita la prima volta a New York nel maggio 1977 da Nora Post e Jan Williams. È dedicata a Nora Post e a Claude Foray, «che mi hanno iniziato alla tecnica dei suoni multipli dell'oboe e a Jan Williams e a Morton Feldman che mi hanno ispirato questo pezzo.» Il lavoro è stato completato nel novembre 1976, anno interamente dedicato dal compositore alla musica da camera.

Il titolo, come quello di molte opere del musicista, si rifà alla Grecia antica, in particolare a una voce verbale in dialetto dorico usata da Pindaro, che significa «furono annientati». L'ellenismo di Xenakis è fedele ad una Grecia interiore che egli ha scelto di ricreare attorno ad alcuni canovacci mitici fondamentali: un nuovo mondo musicale in cui la Grecia magica del pitagorismo e quella folle e selvaggia dai riti primitivi e oscuri, sono a stento trattenute e nascoste dalla geometrica chiarezza, dei *Logos*.

In *Dmaathen* la forza caotica, orgiastica o l'espressione scura e tragica lasciano il posto per una volta ad una composizione contemplativa e tranquilla, con il suono dell'oboe che richiama la melodia di una danza o di un canto rituale, e la ricca e cangiante parte percussiva (che comprende tre bongos, tre congas, grancassa, tam-tam, xilomarimba e vibrafono) che inventa arcaici materiali folclorici. L'oboe, emulo dell'antico *aulòs* greco a due canne, alterna in tutto il brano brevi spunti virtuosistici a lunghe note tenute basate sulla tec-

nica dei suoni multipli. La parte di percussione, naturalmente più variata ed articolata, sviluppa un discorso autonomo che si intreccia con la linea dell'oboe in una serie di piccole cadenze tra questo, la xilomarimba e il vibrafono. Il progressivo avvicinarsi delle cadenze porta ad un climax espressivo che si esaurisce in ultime, fascinose risonanze.



Iannis Xenakis.

Michael Torke

Ash

Nato a Milwaukee (Wisconsin) nel 1961, Michael Torke è probabilmente il più noto dei giovani compositori statunitensi. Dopo gli studi di pianoforte e composizione alla Eastman School e all'Università di Yale, si è rapidamente imposto sulla scena internazionale con un'importante serie di lavori, a partire da *Ecstatic Orange* del 1985, eseguiti dai più prestigiosi ensemble e orchestre americani. Torke ha inoltre collaborato intensamente con il New York City Ballett e Peter Martins, che ha curato la coreografia di tre sue partiture, tra le quali anche *Ash*.

Rappresentante di una generazione di compositori per i quali il minimalismo appartiene già alla storia, Torke ha sperimentato nelle sue composizioni una personalissima fusione di influenze colte e della musica leggera, cercando di infondere il ritmo e la vitalità della musica pop nella musica «seria»: nel suo stile caratterizzato dal ritmo nervoso, dalle ricorrenti figure melodiche e da un accuratissimo controllo dell'efficacia sonora di ogni singola nota, convivono, con un eclettismo erede della miglior tradizione americana, il *rap* metropolitano, le armonie di Glass, metriche e sonorità stravinskijane, in un equilibrio sempre vario e sorprendente.

In *Ash*, commissionato dalla Saint Paul Chamber Orchestra ed eseguito per la prima volta a New York il 3 febbraio 1989 con la direzione di John Adams, l'autore ha cercato di «trovare un linguaggio chiaro e riconoscibile», scegliendo «alcuni dei più basilari, funzionali, significati tonali».

«Quello che io offro», afferma ancora Torke, «non è invenzione di nuove “parole” o di un nuovo linguaggio, ma una nuova maniera di costruire frasi e paragrafi in un comune, usatissimo linguaggio esistente.» Di grande semplicità e «classica» chiarezza è infatti la struttura in tre parti di *Ash*, la cui forza espressiva è affidata essenzialmente al ritmo incalzante (*Aggressive, strong, with conviction*) e sincopato degli archi contrappuntato dalle parti interne dei fiati. Anche dal punto di vista timbrico Torke ha avuto la massima cura nel ricercare la più grande compattezza sonora, permettendo l'emergere di timbri solistici (flauti, oboi, fagotti) solo come momentanea ed espressiva cesura dell'inarrestabile corsa dell'ensemble: «il mio ragionamento musicale», ci spiega il compositore, «è dipendente da un sentimento di causa ed effetto, sia a livello locale, dove un accordo libera la tensione dell'accordo precedente, sia a un livello strutturale più ampio, dove ogni sezione è forzata a seguire la sezione precedente da una costringente modulazione».



Michael Torke.

Albert Roussel

Le Festin de l'Araignée

Personaggio singolare, appartato da qualsiasi gruppo o movimento artistico, Albert Roussel (Tourcoing 1869 - Royan 1937) fu nondimeno uno dei più importanti compositori francesi del primo Novecento. Figlio di ricchi industriali, capitano di lungo corso in Estremo Oriente, Roussel, dopo alcuni tentativi di composizione come autodidatta, si iscrisse nel 1897 alla Schola Cantorum, il più importante centro di formazione dei giovani sinfonisti francesi, fondato a Parigi nel 1894 da Vincent d'Indy. Naturalmente influenzato nei primi lavori dallo stile del maestro, Roussel si avvicinò in seguito alla tecnica impressionistica, per poi sperimentare, in seguito a un lungo viaggio in India, le scale e i modi orientali e approdare quindi al neoclassicismo, di cui condivise la tendenza alla schematizzazione della forma, senza voler mai però rinunciare all'autorità e al rigore del contrappunto.

Il balletto-pantomima *Le festin de l'araignée*, rappresentato a Parigi il 3 aprile 1912, è considerato l'opera più vicina all'impressionismo del compositore. L'argomento di Gilbert de Voisins (tratto dai *Souvenirs entomologiques* di Fabre) propone

una sorta di favola di amore e morte nel lillipuziano mondo costituito da un angolo di giardino e dagli insetti che lo abitano, trasparente metafora del mondo degli uomini. I drammi degli insetti che muoiono prigionieri della tela del ragno (a sua volta infine ucciso da una mantide religiosa proprio mentre si appresta a festeggiare) sono racchiusi dai due delicati quadri del *Prélude*, che descrive il giardino soleggiato con un suggestivo tema del flauto, e della *Chute du soir*, quando sulle note della pastorale d'apertura tornano la pace e il silenzio. Tra questi la raffinatissima orchestra di Roussel scolpisce con esattezza e un trascolorare di giochi d'armonia e di timbri una serie di situazioni che vanno dalla militaresca e meccanica marcia delle formiche, alla dolorosa agonia della farfalla, alla tenerezza della danza dell'effimera, cui segue il minuscolo dramma del suo funerale.

La Suite d'orchestra, eseguita per la prima volta alla New York Symphony Society nel 1914, utilizza solo una piccola parte delle musiche del balletto originale.

Cristiano Ostinelli



Albert Roussel.



Edgard Varèse (a sinistra) e Heitor Villa-Lobos in una fotografia del 1930.

Heitor Villa-Lobos
Sinfonietta n. 1

Nel 1916 Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro 1887-1959) era ancora un giovane violoncellista pressoché sconosciuto che si guadagnava da vivere suonando nelle orchestre dei teatri e dei cinema di Rio. Il suo debutto come compositore era avvenuto con un concerto al salone del *Jornal de Comércio* il 13 novembre 1915 e gli aveva subito attirato le feroci critiche dei giornali conservatori. Nonostante le difficoltà finanziarie è questo un periodo estremamente importante per la formazione di Villa-Lobos, sempre alla ricerca di occasioni in cui far conoscere la propria musica mentre compone alacramente per gli organici più svariati, studia le partiture degli autori classici e romantici e approfondisce le proprie cognizioni di armonia sul *Cours de composition musicale* di d'Indy. Villa-Lobos aveva già avuto occasione di studiare la gente e i canti del suo paese nel corso di lunghi viaggi all'interno del Brasile, tra il 1905 e il 1912, ma sono ancora lontane le geniali trasfigurazioni del folklore brasiliano dei *Chorôes* o delle *Bachianas*: la produzione del musicista è in questo periodo rivolta essenzialmente alle forme classiche, come la tradizionale *Sinfonia n. 1 «O imprevisto»* o la *Sinfonietta n. 1*, entrambe del 1916, in

cui solo da qualche particolare traspare la personalità vigorosa del compositore. Scorrendo quest'ultima partitura si fatica a credere che l'autore di un lavoro dallo stile così composto e cristallino potesse essere lo stesso di cui in quell'anno il critico Oscar Guanabara scriveva: «senza meditare su quello che scrive, senza obbedire a nessun principio, anche arbitrario, le sue composizioni si presentano piene di incoerenze, di cacofonie musicali, veri e propri agglomerati di note...».

La *Sinfonietta*, eseguita solo parzialmente la prima volta nel 1922 a San Paolo, è dedicata «a memoria de Mozart». Il richiamo allo stile del Settecento è evidente fin dalla svelta figura degli archi gravi, che richiama l'Ouverture del *Flauto magico*, con cui si apre il primo tempo e su cui si innesta il tema discendente affidato all'oboe. Ancora ai legni, su un morbido tappeto d'archi, è affidata la presentazione dei temi dell'appassionato e fin languido «Andante non troppo» tripartito. Più graffiante e caratteristicamente ritmato l'ultimo tempo, in cui dall'iniziale «Andantino» si giunge gradualmente al «Molto allegro» del brillante Finale, che riprende tema e ritmo dell'«Allegro justo» iniziale.

Giuseppe Grazioli, diplomatosi a Milano in pianoforte e composizione, ha studiato direzione d'orchestra con Leonard Bernstein, Gianluigi Gelmetti, Leopold Hager, Franco Ferrara e Peter Maag. Ha fondato l'Orchestra da Camera Harmonia Ensemble, con la quale ha inciso una serie di compact disc dedicati a rarità del Novecento. Ha diretto molte orchestre italiane fra le quali: l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, l'Orchestra RAI di Roma e di Napoli, i Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra dell'Ente Arena di Verona, dell'Angelicum di Milano, del Teatro Comunale di Treviso, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, l'Orchestra Haydn di Bolzano, l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna. Nella primavera 1992 Giuseppe Grazioli ha ottenuto grande successo a Milano con la prima esecuzione italiana di «Mass» di Leonard Bernstein, accolta calorosamente sia dal pubblico che dalla critica. La stagione 1992-93 ha visto Grazioli impegnato nel repertorio sinfonico a Milano, Cagliari, Palermo e in Giappone e nel repertorio operistico a Verona. Nell'estate 1993 Grazioli ha diretto con successo numerosi concerti sinfonici in Lombardia, a Milano e al Festival Rossini di Pesaro. La stagione 1993-94 ha visto Grazioli inaugurare con successo le stagioni operistiche di Rovigo e Treviso con «La visita meravigliosa» di Nino Rota, dirigere concerti di Milano, Bolzano, Trento, Roma, Napoli, e opere a Messina e a Trieste, dove sono ancora in corso le recite di «L'heure espagnole» e «Il segreto di Susanna», che hanno ottenuto un notevole successo di critica e di pubblico.

I Pomeriggi Musicali di Milano, fondati nel 1945, sono un centro di produzione musicale recentemente riconosciuto Fondazione dalla Regione Lombardia. Sin dal loro esordio, hanno svolto un'attività di promozione di nomi e volti nuovi: da Leonard Bernstein a Claudio Abbado, da Riccardo Muti a Riccardo Chailly. Il repertorio dell'orchestra spazia dal Barocco al Novecento, non tralascia la proposta di brani espressamente commissionati dall'Ente stesso e offre al pubblico la possibilità di gustare musiche poco conosciute e in prima esecuzione a Milano. La Stagione sinfonica si svolge a Milano (16/18 concerti nel periodo gennaio-maggio) il sabato pomeriggio al Conservatorio «G. Verdi», e ogni concerto viene ripetuto, di solito, in cinque repliche nelle maggiori città lombarde. L'attività estiva comprende anche

due rassegne, «Musica in villa e in castello» e «Concerti d'estate». Nell'attività dell'Istituzione non manca il repertorio lirico: infatti l'orchestra collabora alle stagioni d'opera dei teatri di tradizione di Bergamo, Brescia, Como e Cremona, nonché con la scuola di perfezionamento per cantanti lirici di Milano, l'As.Li.Co. Recentemente l'orchestra ha conquistato platee internazionali, grazie alle tournées in Spagna e in Portogallo, realizzate con il patrocinio dell'Università di Pavia. Nel settembre del 1994 sono in programma le tournées in Inghilterra, Scozia e Irlanda, mentre, nel luglio dello stesso anno, l'orchestra sarà di scena al Festival di Montpellier. La partecipazione al Festival coronerà una collaborazione con la casa discografica Arkadia. Dal 1992 direttore artistico è Marco Tutino.



L'Orchestra di "I Pomeriggi Musicali di Milano".

Si è diplomato col massimo dei voti e la lode interessandosi contemporaneamente allo studio del pianoforte e della composizione. È stato timpanista e percussionista delle più importanti orchestre italiane, ha svolto intensa attività solistica e cameristica collaborando con i più prestigiosi Ensemble e Solisti (Nuova Consonanza, P.Y. Artaud, Quartetto Arditti, Ensemble InterContemporain, ecc.) esibendosi nei cinque continenti.

Gli sono state dedicate composizioni da: Bussotti, Corghi, Donatoni, Einaudi, Gorli, Melchiorre, Mosca, Sciarrino, Solbiati, Taglietti ecc. ed ha collaborato con Giacinto Scelsi. È titolare della cattedra di percussioni al Conservatorio di Milano, nel quale ha formato allievi che hanno vinto concorsi nazionali ed internazionali, ed è responsabile della classe di strumenti a percussione della Scuola di alto perfezionamento si Saluzzo.

Ha studiato strumenti a percussione, sotto la guida del M. Campioni, pianoforte e composizione presso il conservatorio G. Verdi di Milano.

Ha suonato con i maggiori Enti lirici e sinfonici italiani ed i più importanti gruppi di musica da camera.

Come solista si è esibito con l'orchestra del Conservatorio superiore di Graz, l'orchestra sinfonica di Sanremo e quella della RAI di Milano.

Si è perfezionato in vibrafono studiando con David Friedman. In qualità di vibrafonista svolge una intensa attività anche nel campo della musica jazz. Insegna strumenti a percussione presso il Conservatorio di Brescia.

Pietro Borgonovo ha iniziato gli studi musicali a Milano completandoli con Heinz Holliger a Freiburg.

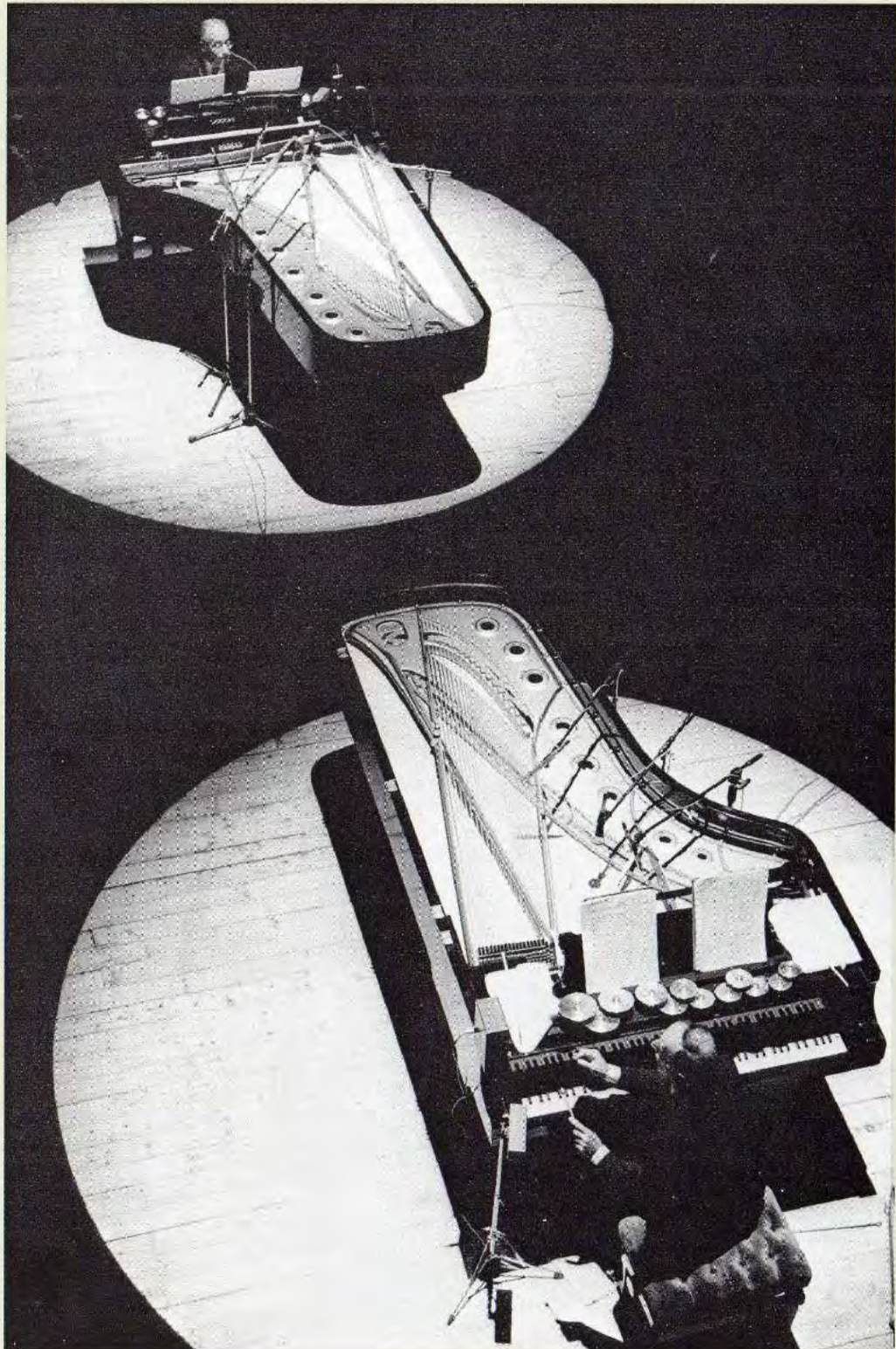
Ha esordito come solista nel 1975 e da allora è presente nei maggiori Festival internazionali, da Salisburgo al Maggio Musicale Fiorentino, dalla Biennale di Venezia a Musica Bayreuth, dal Festival d'Automne a Parigi al Festival di Montreux, ai Donaueschinger Musiktage '90. Ha tenuto concerti, oltre che in Italia, a Vienna, Londra, Berlino, Mosca, Leningrado, New York, Madrid, Amsterdam, Praga, Lisbona.

Ha svolto un'intensa attività didattica presso i Conservatori e la Scuola di Musica di Fiesole.

Attualmente dirige il corso di perfezionamento di oboe presso l'Accademia Europea di Erba. In campo discografico ha inciso dischi per Erato, RCA, Fonit Cetra, Denon, Dynamic, Ricordi e Frequenz, conseguendo il Grand Prix du Disque nel 1976.

L'interesse rivolto verso la musica contemporanea e la continua ricerca di progressi tecnici dell'oboe hanno avvicinato Pietro Borgonovo ad autori quali Luciano Berio, Azio Corghi, Franco Donatoni, Ivan Fedele, Sandro Gorli, Jacques Lenot, Hubert Stuppner, Iannis Xenakis in occasione di prime esecuzioni di loro opere, spesso a lui dedicate.





Bruno Canino e Antonio Ballista.

Duo pianistico

Bruno Canino

Antonio Ballista

Ensemble di percussioni Amadinda

Aurel Holló

Zoltan Vaczi

Amplificazione Studio MM&T

George Crumb (1929)

Music for a Summer Evening (1974)

(*Makrokosmos III*)

per due pianoforti amplificati e percussione

Nocturnal Sounds (The Awakening)

Wanderer-Fantasie

The Advent

Myth

Music of the Starry Night

Béla Bartók (1881-1945)

Sonata per due pianoforti e percussione (1937)

Assai lento - Allegro molto

Lento, ma non troppo

Allegro non troppo

In collaborazione con le "Serate Musicali"



George Crumb.

George Crumb

Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)

Composta nel 1974, *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)* per due pianoforti amplificati e percussioni conclude la trilogia iniziata e proseguita con i cicli *Makrokosmos I* (1972) e *Makrokosmos II* (1973). Nel pezzo si riconoscono i tratti peculiari dell'estetica e dello stile di Crumb. Anzitutto, la vocazione programmatica e rappresentativa: il soggetto di *Music for a Summer Evening* è costituito da un ambizioso tema metafisico, il percorso verso la riconquista di un'armonia cosmica. Tale vocazione si esplica nel segno di una complessa mediazione culturale che, oltre ad allestire una fitta rete di citazioni musicali e ad assumere gestualità teatrali, attinge a suggestioni letterarie (i testi di Quasimodo, Pascal e Rilke posti come epigrafi in testa ai tre movimenti principali), religiose e filosofiche. Caratteristica è poi la ricerca sulla produzione del suono, che induce Crumb a sperimentare tecniche esecutive non ordinarie e a impiegare strumenti esotici (qui, fra le percussioni, compaiono per esempio: guiro, sistro, *mbira*). Sul piano propriamente compositivo, s'impone il gusto per le simbologie numeriche (chiamati in causa sono numeri dalla secolare tradizione magica o sacrale: 3, 5, 7, 13) che determinano intervalli, ritmi, figure, rapporti ecc.

Dal punto di vista formale, il pezzo si organizza in tre movimenti principali (I, III, V) collegati da due intermezzi (II, IV): I. *Nocturnal Sounds (The Awakening)*, II. *Wanderer-Fantasy*, III. *The Advent*, IV. *Myth*, V. *Music of the Starry Night*. Già dal sottotitolo del pezzo, *Makrokosmos II*, si coglie l'allusione a Bartók (*Mikrokosmos*), allusione poi rafforzata dall'idea di «musica notturna», che ispira - sia pure in termini opposti - tanto il primo quanto l'ultimo movimento; appare per di più chiaro come l'archetipo del lavoro sia la *Sonata* per due pianoforti e percussioni. Ma le citazioni sono numerosissime e disparate, né si limitano alla individuata sostanza musicale per includere anche moduli stilistici e perfino indicazioni espressive: Bartók a parte, Messiaen e Debussy nel primo e nel secondo numero; Mahler nel terzo e nel quarto; nel quinto ancora Mahler e Messiaen per il «*Song of Reconciliation*» finale, dopo Musorgskij e Bach (Fuga ottava dal II libro del

Clavicembalo ben temperato). Inoltre, ci sono due richiami costruttivi alla polifonia medievale: *The Advent* è concepito come una sorta di *organum*; *Myth* come un *hoquetus* isoritmico affidato alle percussioni. Tanto che, al di là del vocabolario melodico-armonico originale e relativamente unitario (riconducibile a tre strutture fondamentali di altrettanti suoni ciascuna: cromatica, per toni interi, per quarte), degli effetti d'eco e di risonanza dei pianoforti, dei giochi timbrici delle percussioni, ciò che più contraddistingue il pezzo è proprio il processo di ricomposizione e assemblaggio di materiali e strutture formali così diverse. Processo condotto sul filo di un inquietante manierismo che, oltre la rassicurante illusione offerta dalla rete di citazioni e riferimenti, disegna spettrali impalcature, contorni privi di anima.

Béla Bartók

Sonata per due pianoforti e percussionione



Béla Bartók.

Commissionata dalla sezione di Basilea della Internationale Gesellschaft für neue Musik per il suo decimo anniversario, la *Sonata* per due pianoforti e percussioni fu composta fra il luglio e l'agosto 1937 a Budapest; la prima esecuzione ebbe luogo a Basilea il 16 gennaio 1938 con l'autore e la moglie Ditta Pástorzy ai pianoforti, Fritz Schiesser e Philipp Rühlig alle percussioni. Opera capitale del Novecento, la *Sonata* è forse con la *Musica per archi, percussioni e celesta* (1936) la partitura che esprime nella forma più perfetta e, quanto all'invenzione timbrica, più originale lo stile della piena maturità di Bartók; stile in cui la sublimazione del repertorio popolare e l'impiego di archetipi formali dell'eredità classicista sono fusi in un personale contesto linguistico e costruttivo. Quanto all'organico, la compresenza di pianoforte e percussioni occupa un posto di assoluto rilievo nella produzione di Bartók, così che la *Sonata* si pone al culmine di un'esperienza compositiva comprendente fra l'altro i tempi lenti del *Primo* e del *Secondo Concerto* per pianoforte e orchestra (1926 e 1930-31).

L'integrazione fra i pianoforti e le percussioni avviene anche per mezzo di una scrittura anfibia, nel senso che gli strumenti, pur non rinunciando alle rispettive proprietà idiomatiche ed espressive, sono pure utilizzati secondo modalità divergenti rispetto alla tradizione che mirano all'ideale superamento della dicotomia insita nell'organico: da un lato i pianoforti sfruttano le loro risorse percussive, dall'altro le percussioni - anzitutto gli strumenti a suono determinato (xilofono e timpani) - assolvono importanti funzioni tematiche. L'aspetto più appariscente dell'integrazione è appunto dato dall'uso delle percussioni come prolungamento organico, solo timbricamente differenziato, dei pianoforti. Oltre a una serie di dettagliate indicazioni esecutive, la partitura (di cui esiste una versione sinfonica realizzata nel 1940 per ragioni di opportunità editoriale, dal titolo *Concerto* per due pianoforti e orchestra) reca uno schizzo con la corretta disposizione degli strumenti: davanti giacciono divaricati i pianoforti, le tastiere rivolte verso il pubblico; dietro sono le percussioni, con in prima linea gli strumenti ad altez-

ze determinate. Il gruppo delle percussioni include tre timpani, due tamburi (con e senza corde), grancassa, piatti (di cui due sospesi), tam-tam, triangolo e xilofono.

La composizione allinea tre tempi riconducibili ad altrettanti modelli formali classici: il movimento di sonata, lo schema ternario, il rondò-sonata. Come ha dimostrato Ernő Lendvai, la sezione aurea (ovvero il rapporto proporzionale del tipo $a:B = B:a+B$) determina non soltanto le principali articolazioni della forma ma anche la scelta di alcune strutture intervallari. Oltre a ciò, la coerenza del linguaggio e la magistrale elaborazione motivica e tematica assicurano magistrale coesione tanto al progetto complessivo quanto ai singoli movimenti della *Sonata*. Insieme con la sezione aurea, l'intera opera condivide con molte partiture bartókiane del periodo la linea di forza che, in ordine al materiale, propone la traiettoria dal cromaticismo verso una risoluzione diatonica. Il linguaggio melodico e armonico fa riferimento al cosiddetto sistema assiale (basato sul tritono), in cui il criterio delle polarizzazioni tonali viene mantenuto ma è al contempo arricchito e scardinato attraverso una relativa fungibilità dei rapporti, attraverso equivalenze e sostituzioni di note.

Il movimento iniziale ha dimensioni e peso preponderanti rispetto ai successivi. Dopo l'introduzione in tempo *Assai lento*, avviata da un motivo cromatico, l'*Allegro molto* delinea tre temi: il primo di squassante forza percussiva; il secondo (*Un poco più tranquillo*), che ritorna a suggello dell'esposizione, di natura più contemplativa; il terzo, agogicamente articolato, dagli agili segnali di richiamo, condotto in serrato ordito contrappuntistico. Gli artifici del contrappunto caratterizzano anche le tre sezioni dello sviluppo (specie quella centrale) e la ripresa variata (per esempio, l'inversione del secondo tema), poi conclusa da una coda. Il *Lento, ma non troppo* è dominato da una gestualità cromatica. Alla fissa linearità della prima parte, introdotta e quindi sostenuta da tocchi e fremiti di tamburi e piatti, fa riscontro l'esplicita inquietudine della parte centrale (*Un poco più andante*), percorsa dall'ostinata presenza di una figura di cinque note staccate, che una volta passata

ai timpani accompagna la melodia accordale dei pianoforti; la ripresa viene preparata e poi segnata da rapidi effetti di glissando al limite del cluster. Il diatonismo di ispirazione popolare dell'*Allegro non troppo* si esprime nel tema principale inizialmente affidato allo xilofono e costruito sulla scala «naturale» di do (scala che conta tutti i suoni armonici della fondamentale, con fa diesis e si bemolle al posto di fa e si). A eccezione del tema secondario di profilo ondeggiante, il movimento si configura come una sorta di grande, continua variazione e parafrasi del tema principale, alla fine frammentato e rallentato, quindi sfumato in modo suggestivo sul ritmo di tamburo e piatti.

Cesare Fertonani

Bruno Canino

Bruno Canino, nato a Napoli nel 1935, allievo dei maestri Vitale e Calace per il pianoforte, di Bruno Bettinelli per la composizione, si è diplomato al Conservatorio di Milano dove ha poi insegnato pianoforte principale per ventiquattro anni.

Pianista attivo come solista e in gruppi da camera nei principali centri europei, in Giappone, negli USA (dove ha fatto più di venti tournées), si era inizialmente dedicato in particolare alla musica contemporanea e alla musica da camera.

Oltre alla collaborazione ormai trentennale in duo pianistico con Antonio Ballista e ventennale con il Trio di Milano, ha suonato, tra l'altro, con Salvatore Accardo, Itzhak Perlman, Viktoria Mullova, Lynn Harrell, Severino Gazzelloni, Cathy Barberian.

Ha inciso recentemente tutte le Sonate di Mozart per violino e pianoforte con Salvatore Accardo, le composizioni di Mendelssohn per violoncello e pianoforte con Lynn Harrell, le Sonate per violino e pianoforte di Bach e composizioni di Prokof'ev, Ravel, Stravinskij con Viktoria Mullova.

Tiene un corso di perfezionamento triennale presso l'Accademia Marziali di Seveso e masterclasses per varie istituzioni tra cui la Fondazione Hindemith di Blonay, la Royal Academy di Londra, il Conservatorio di Wintherthur.

Antonio Ballista

Antonio Ballista, pianista, clavicembalista e direttore d'orchestra, è nato a Milano e ha studiato al Conservatorio della sua città dove ha successivamente insegnato pianoforte.

Lavora stabilmente in duo con Bruno Canino e ha svolto un'intensissima attività liederistica con Alide Maria Salvetta.

Ha diretto importanti orchestre italiane e straniere e ha suonato con le Filarmoniche di New York e d'Israele, l'Orchestra della Scala, i Wiener Symphoniker, l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, l'Orchestre de Paris, la London e la BBC Symphony Orchestra e quelle di Philadelphia e Cleveland con la direzione di Maderna, Abbado, Muti, Boulez, Chailly, Gielen e Bertini ed è stato invitato dai più prestigiosi festival, tra cui Edimburgo, Parigi, Berlino, Varsavia, Venezia, Strasburgo, Maggio Musicale Fiorentino.

Nel campo della musica contemporanea ha al suo attivo numerosissime prime esecuzioni. Tra i compositori che hanno scritto per lui ricordiamo Berio, Morricone, Castiglioni, Castaldi, Clementi, De Pablo, Bussotti, Sciarrino, Togni, Lucchetti e Galante.

Ha effettuato tournées con Dallapiccola, Berio e Stockhausen e ha collaborato con Boulez, Cage e Ligeti alla realizzazione di concerti monografici.

Aurel Holló

Si è diplomato come percussionista all'Accademia Musicale Ferenc Liszt a Budapest. Nel 1989 ha completato gli studi di composizione nella stessa Accademia.

Tra il 1985 e il 1991 ha partecipato regolarmente al Seminario e al Festival internazionale Bartók a Szombathely.

Dal 1991 è membro del Gruppo di Percussioni Amadinda e suona nell'Orchestra del Festival di Budapest.

Zoltan Vaczi



Nato nel 1960, si è diplomato alla Ferenc Liszt Academy e nel 1984 è entrato a far parte del gruppo Amadinda. Ha collaborato con Andreas Schiff in numerosi Festival. Ambedue i musicisti suonano regolarmente con la Budapest Festival Orchestra e fanno parte del gruppo da camera dell'orchestra stessa.

Aurel Holló.



Zoltan Vaczi.



Riccardo Chailly.

Teatro alla Scala
martedì, 21 giugno 1994

ore 17 - Ridotto dei palchi
Riccardo Chailly incontra il pubblico con Luca Francesconi e Paolo Petazzi (ingresso libero)

Asko Ensemble

Direttore **Riccardo Chailly**

Solista **Jean-Yves Thibaudet** pianoforte

Studio MM&T

ore 21

Wolfgang Rihm (1952)
Form/Zwei Formen (1994)
per venti esecutori in quattro gruppi
Prima esecuzione in Italia

Luigi Nono (1924-1990)
Polifonica - Monodia - Ritmica (1951)
per sei strumenti e percussione

Luca Francesconi (1956)
Islands (1992)
Concerto per pianoforte ed ensemble

Igor Stravinskij (1882-1971)
Concertino (1952)
per dodici strumenti

Edgard Varèse (1883-1965)
Déserts (1950/54-1960/61)
per 15 strumenti, percussione e nastro magnetico

Wolfgang Rihm
Form/Zwei Formen

La prepotente personalità di Rihm, tedesco di Karlsruhe, esplose a metà degli anni Settanta. Un talento fuori dal comune, per un'espressione imprevedibile, incandescente e caotica. La tendenza al disordine, in anni caratterizzati dall'attenzione progettuale nel comporre, spiazzarono e sedussero il mondo musicale. Rihm non si curava di altra forma, se non di quella nata da una scrittura impulsiva e aggressiva, ricca di improvvise sollecitazioni nervose.

Amava il nuovo, costruito con tanta scientifica precisione da Stockhausen (uno dei suoi maestri), ma senza temere di sporcarlo con il vecchio, con memorie del passato. Un artista moderno, e soprattutto «onnivoro». «La musica», diceva, «nasce completamente libera dalla tensione della fantasia.»

L'espressionismo di Schönberg, il rovello elaborativo di Beethoven, per una musica che viene continuamente e vorticosamente scagliata fra mondi espressivi antitetici. Spesso suoi lavori, anche recenti, indifferenti alla politezza formale o ai «sistemi compositivi», svelano le caratteristiche di un'annotazione presa e significativamente non rielaborata: lasciata nella sua nuda essenza di traduzione in suono di un impulso mentale e corporeo. Un cumulo di scatti scioccanti che compongono l'affollato diagramma schizofrenico di una reattività esasperata. «Sono una persona», ha detto, «esposta a molte insicurezze.»

Rihm ha enunciato una sua «Estetica dei contrasti», viva anche in questo *Form/Zwei Formen*, scritto tra l'anno scorso e quest'anno per l'ASKO Ensemble e presentato in prima esecuzione assoluta a Witten il 24 aprile 1994.

È un brano concepito per quattro gruppi di cinque strumenti ciascuno: venti *Instrumentalisten* in tutto. In posizione avanzata suonano un gruppo di legni e un contrabbasso, con dietro due gruppi di ottoni e in fondo quello delle percussioni. Si tratta indubbiamente di un ampliamento dello stesso organico di *Déserts*, una specie di omaggio a Varèse, con un contrabbasso al posto del pianoforte. Inoltre il suono metallico del nastro magnetico viene rimpiazzato da una compagine di percussioni in cui dominano quelli metallici.

Anche in quest'opera non viene meno l'effettistica spettacolarità della scrittura di Rihm, che non rinuncia tuttavia alla minuziosissima elaborazione dei particolari: continui contrasti dinamici, sforzati, improvvisi crescendo e decrescendo invadono ogni angolo dello spazio acustico. Ipersensibilità e disturbo emotivo sembrano ancora una volta le tematiche portanti: sfoghi ed esplosioni incontrollate (espresse in termini molto complessi) fan luogo a un silenzio appena rotto da un'ombra oscura di suono.



Wolfgang Rihm.

Luigi Nono

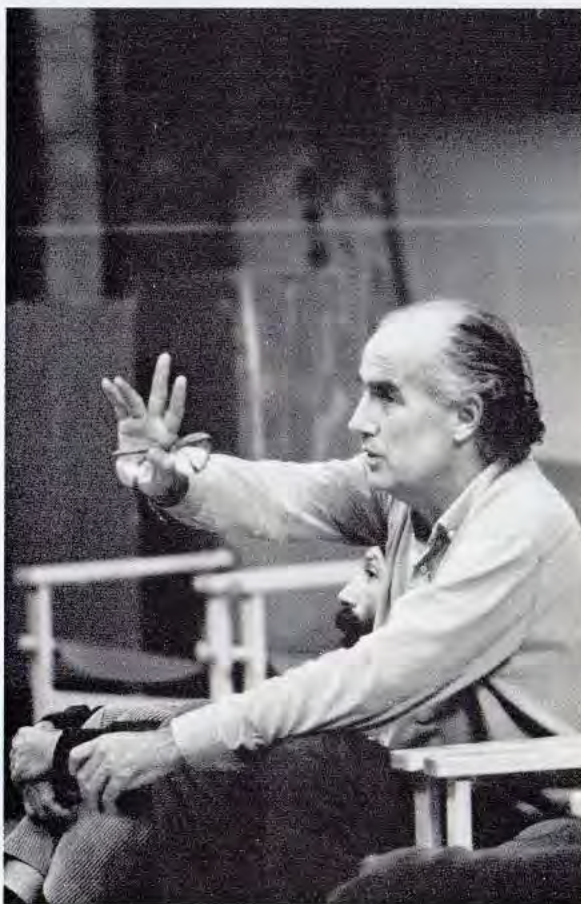
Polifonica-Monodia-Ritmica

Si tratta della seconda composizione, in ordine cronologico, del catalogo di Nono, diretta nel 1951 da Hermann Scherchen ai *Ferienkurse* di Darmstadt.

Riascoltato a oltre quarant'anni dalla stesura, il brano invita a riflettere sulla natura dello stile post-weberniano del dopoguerra, e su quanto il musicista recentemente scomparso abbia mostrato fin dagli esordi una posizione critica nei confronti del rigore seriale. Senza dubbio *Polifonica-Monodia-Ritmica* persegue, già nel titolo, la riduzione del linguaggio a parametri (armonia, melodia, ritmo), al fine di estendere il controllo razionale a tutti gli elementi musicali. Ma alla natura irrazionale di Nono, al suo immergersi nella fisicità del suono come esperienza emozionale - in modo non lontano da quando avviene in Varèse - le «regole dettate» stavano già allora troppo strette. Egli si dimostrava contrario alle «formule»; la sua concezione della musica non era solo «numerica» e, battuta dopo battuta, il musicista finiva per scoprirsi insensibile al «costruttivismo» e trasgredirlo apertamente in modo abbastanza arbitrario.

Nono amava sinceramente Webern, ma non lo vedeva nel suo aspetto «astratto matematico». Comprendeva che la sua strada come musicista poteva iniziare con l'elaborazione di un materiale scarno, concentrandosi sull'uso espressivo della pausa, ma voleva andare oltre. Fin da *Polifonica-Monodia-Ritmica*, Nono mira alla forma musicale come costellazione di suoni che si allineano in un misterioso e sospeso corteggio. Una musica poetica, antitecnicistica, che viene poeticamente dal nulla servendosi del silenzio, o meglio del limite fra il suono e il silenzio. L'inizio di *Polifonica-Monodia-Ritmica* sembra rigorosamente seriale, ma, come la struttura s'infittisce, nella gradualità nello sviluppo, la regola decade palesemente, come ha spiegato Gianmario Borio nella sua acuta analisi del brano, il cui titolo tende a portare fuori strada l'ascoltatore. Nessuno si aspetterebbe, ad esempio, che in *Polifonica-Monodia-Ritmica* la somma di valori ritmici (polifonia di ritmi) voglia ricreare un modello originale di musica popolare brasiliana del Mato Grosso. Ovvero un «graduale

accostarsi alla natura», come ha chiarito Nono in una lettera a Scherchen. Può essere istruttivo provare a riconsiderare il valore artistico di brani spesso considerati solo nel loro valore documentario.



Luigi Nono.

Luca Francesconi

Islands



Luca Francesconi.

Il superamento dell'avanguardia può avvenire in due modi: ignorarla e rigettarne le conquiste restandone al di fuori, o reintegrarla e accettarne dal di dentro quanto interessa del suo linguaggio. Francesconi appartiene senz'altro alla seconda categoria: quella dei compositori dell'ultima generazione, attenti all'insegnamento dei padri. E la sua carriera lo dimostra. Allievo di Corghi, Stockhausen e Berio, ha posto anche attenzione alla musica elettronica e ai sistemi analogici e digitali.

Nel suo studio milanese, accanto al pianoforte a coda si accumulano piccole piramidi di apparecchiature elettroniche, schermi di computer, cuffie e tali grovigli di cavi elettrici da avere l'aspetto di una «centrale di composizione».

Ha scritto oltre 35 pezzi. Ha vinto concorsi internazionali e ha collezionato numerose esecuzioni prestigiose che lo hanno fatto salire in cattedra al Conservatorio di Rotterdam, oltre a insegnare composizione al Conservatorio di Como.

Islands, ovvero «Isole», scritto nel 1992 su commissione dello «Xenakis Ensemble» e dedicato a Geoffrey Douglas Modge, è un pezzo in cui la controllata e costruita complessità del linguaggio d'avanguardia si mescola alla ricchezza ritmica e poliritmica del folclore africano, in una mistura di totem e tecnologia già sperimentata, sebbene in forma diversa, da Stockhausen. Il pezzo è per pianoforte solista, flauto, oboe, clarinetto (clarinetto basso), fagotto, corno, quintetto d'archi e due percussionisti che suonano una quindicina di strumenti. L'idea poetica è quella del mare, da cui emergono «paesaggi immaginari dove le figure diventano più chiare». Il materiale musicale si allunga in onde «che si moltiplicano, presentandosi ogni volta in modo diverso».

Si tratta di una scrittura nervosa, scattante, ricca di stratificazioni acustiche, note ribattute, melodie seghettate, strappate degli archi, vortici toccatistici. Ma nell'articolazione formale non tutto è tribale e selvaggio: vi sono anche sezioni estatiche, lenti e graduali accumuli di tensione e infine sparpagliati brandelli musicali, come le macerie ricadute della precedente esplosione emotiva.

Igor Stravinskij
Concertino

La versione originale di questo raffinato gioiellino dello Stravinskij neoclassico nacque nell'estate del 1920, durante le vacanze estive trascorse dal musicista in Bretagna, a Carantec, con la prima moglie Caterina. Il *Concertino*, così chiamato per le limitate dimensioni di un brano di carattere «concertante», venne scritto su richiesta di Alfred Pochon, primo violino del Quartetto Flonzaley, complesso svizzero molto attivo negli Stati Uniti e già interprete dei suoi *Tre pezzi per quartetto d'archi* nella stagione 1915-16. Forse anche per questo motivo la parte del primo violino è leggermente dominante (ovvero «concertante») in questo breve Allegro di sonata, come dichiara lo stesso autore nelle *Cronache della mia vita*.

La trascrizione per dodici strumenti (violino e violoncello obbligati, flauto, oboe, corno inglese, clarinetto, 2 fagotti, 2 trombe, 2 tromboni), effettuata nel 1952, a oltre trent'anni dalla prima stesura, intendeva probabilmente ripromuovere un'opera poco compresa e poco amata da pubblico e interpreti al suo apparire. (Alfredo Casella testimoniò che l'esecuzione del Quartetto dedicatorio fu talmente insufficiente da favorirne negli anni Venti l'insuccesso.) Stravinskij rimase fedele all'idea «concertante» del lavoro - con violino predominante - ma volle corredarlo della sua sopraffina arte di orchestratore. La *self-promotion* riuscì solo in parte, tanto che il *Concertino* non viene neppure citato nelle memorie che il musicista dettò pochi anni dopo a Robert Craft.

Il classicismo riscritto da Stravinskij rivive il senso del movimento barocco, soprattutto di Bach, con ritmica pungente e frequenti battute alternative in tempo differente, ma con stile poco tematico e non molto ammiccante al passato. Interessante la scrittura polifonica del violino. Simile a un *Pulcinella* intellettualizzato, il *Concertino* è ricco di nervosi ostinati, ma nel suo andamento circolare, con alcuni ingannevoli «da capo», possiede anche qualcosa di meditativo e religioso, pur entro una scrittura resa acidula dall'uso insistito della politonalità.



Igor Stravinskij.



Edgard Varèse con Pierre Boulez (a destra) e Louise Varèse (al centro).

Edgard Varèse

Déserts

In un momento storico come l'attuale - piuttosto indifferente all'idea del modernismo e alla ricerca del nuovo nell'arte - può parere strano che un pezzo non certo accattivante come *Déserts* abbia conosciuto al suo apparire un infuocato entusiasmo da parte del pubblico. È lo stesso autore a narrare in una lettera del 1955 a Odile Vivier che durante un'esecuzione nell'ambito del Festival di Bennington (Vermont, USA) *Déserts* era stato integralmente bissato, dopo essere stato acclamato da tutta la sala «in piedi» e «urlante», con l'autore grato e perplesso per l'«entusiasmo delirante» di un uditorio che non si sarebbe mai aspettato essere capace di «sbottonarsi in modo così pagano».

Non altrettanto soddisfatto si era dimostrato alla prima assoluta a Parigi, il 2 dicembre 1954, con la direzione di Hermann Scherchen e con un complesso che eseguiva metà delle note e improvvisava le altre.

Ricercatore del mai-udito, entusiasta della civiltà delle macchine ed esploratore di nuovi spazi acustici, Varèse in questo brano, elaborato nel quadriennio 1950-54, ha messo la sua invenzione al servizio di un simbolo potente, il deserto, del quale spiega: «una parola magica che suggerisce corrispondenze all'infinito. *Déserts* significa per me non solo i deserti fisici, sabbia, mare, montagne, neve, spazio esterno, strade vuote in città, non solo gli aspetti spogli della natura che evocano la sterilità, la lontananza, l'esistenza fuori del tempo, ma anche quel remoto spazio interiore che nessun telescopio può raggiungere, dove l'uomo è solo in un mondo di mistero e di solitudine esistenziale». E ancora: «Il deserto è un turbine rovente che trascende ogni atteggiamento umano».

In *Déserts*, tuttavia, alla poetica dell'*horror vacui*, che può evocare con altri mezzi atmosfere simili a quella del film *Stalker* di Tarkovskij, si somma quella del *ferri frigidus horror*, poiché Varèse, entrando nel campo della *musique concrète*, vi inserisce suoni registrati su nastro in officine e altri luoghi, i quali integrano il discorso musicale sostenuto da quattordici strumenti a fiato, una serie di strumenti a percussione suonati da cinque esecutori e un pianoforte. Anche se Varèse sostiene di aver «sempre considerato il mondo industriale co-

me una fonte di bellissimi suoni, una miniera inesplorata di musica in embrione», i suoni non sono solo registrati, ma anche manipolati elettronicamente. Egli utilizza infatti la locuzione «suoni organizzati», adottata come titolo della traduzione italiana dei suoi scritti (ed. Ricordi Unicopli 1983). Si tratta di «suoni industriali (suoni di frizione, di percussione, sibili, stridii, sbuffi) prima filtrati, trasposti, trasmutati, miscelati, ecc.».

Pur avendolo Varèse smentito dichiaratamente in una conferenza del 1959, *Déserts* segna inoltre un suo cauto avvicinamento alla dodecafonia, poiché vi compare un canone per moto contrario costituito di due sezioni di sei note ciascuna, che messi insieme formano una serie di dodici, come ha notato Giacomo Manzoni. *Déserts*, pur nel suo procedere lento, omogeneo, stanco e tardigrado, consta di quattro sezioni strumentali e tre sezioni di «suono organizzato» interpolate fra le prime. Un gioco extra-umano di piani e volumi che svaniscono nel nulla.

Franco Pulcini

Milanese, dal 1974 al 1981 ha debuttato nei più importanti teatri lirici quali la Lyric Opera di Chicago, la San Francisco Opera, il Covent Garden di Londra, l'Opera di Monaco di Baviera, l'Opera di Ginevra, il Metropolitan di New York e il Teatro alla Scala di Milano.

dal 1982 al 1988 è stato direttore Stabile della RSO di Berlino; dal 1982 al 1985 direttore principale ospite della London Philharmonic. Ha diretto importanti orchestre sinfoniche quali London Symphony, Royal Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, New York Philharmonic, Cleveland Orchestra, Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker.

Ha partecipato ai festival di Edimburgo, Fiandre, Salisburgo, Lucerna, Berlino, Amburgo,

Olanda, Pesaro.

Dal 1988 è direttore stabile della Concertgebouw Orchestra di Amsterdam; dal 1986 direttore stabile del Teatro Comunale di Bologna.

Nell'ottobre del 1991 ha effettuato, con la Concertgebouw Orchestra, una tournée in Giappone dove è tornato anche lo scorso settembre con la stessa orchestra alternandosi alla direzione con Georg Solti. Nella scorsa stagione ha diretto, fra l'altro, a Bologna: Werther di Massenet, lo Stabat Mater e La Cenerentola di Gioachino Rossini; e a Roma e al Rossini Opera Festival di Pesaro musiche rossiniane.

Gruppo di musicisti interessati esclusivamente alla musica del XX secolo, l'Ensemble è fondato nel 1966 come orchestra studentesca, sviluppandosi in un ensemble di professionisti nel giro di oltre un venticinquennio.

Il suo organico dipende dalle partiture eseguite e può variare da 15 a 55 membri.

Il gruppo non ha un direttore stabile e collabora, fra gli altri, con Péter Eötvös, Oliver Knussen, Reinbert de Leeuw, Ingo Metzmacher e Hans Zender.

Nella scorsa stagione ha presentato composizioni di Kurtág, Ligeti, Maderna, Stockhausen, Xenakis e Varèse.

Il gruppo dà mediamente una quarantina di concerti all'anno e registra nel medesimo periodo di tempo anche numerosi CD.



Asko Ensemble.

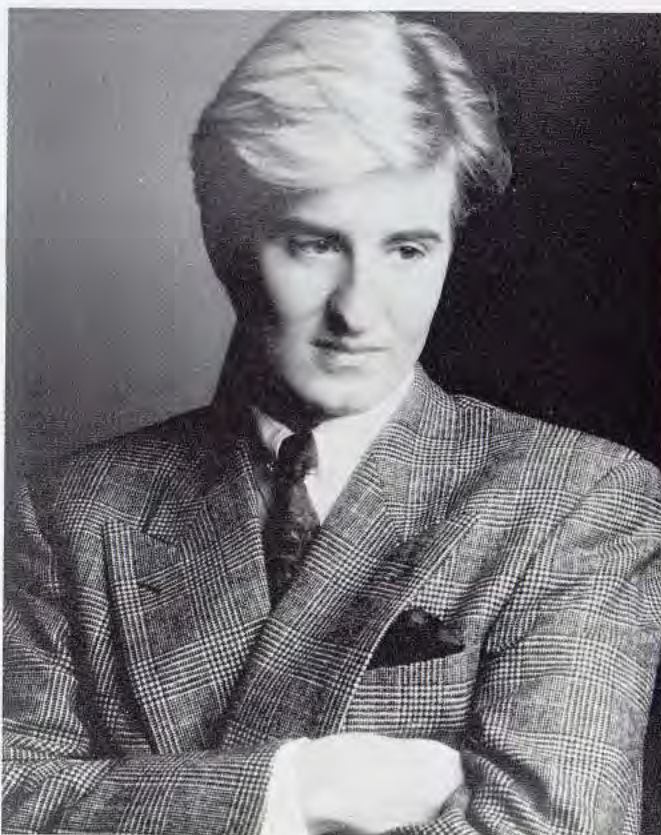
ASKO Ensemble

Eleonore Pameijer, flauto
Govert Jurriaanse, flauto
Marieke Schut, oboe
Bram Kreeftmeijer, oboe
Jacques Meertens, clarinetto
Erik van Deuren, clarinetto basso
Harry Sparnaay, clarinetto basso
Guus Dral, fagotto
Margreet Bongers, fagotto
Leo van Oostrom, saxofono
Jan Harshagen, corno
Guillermo Zarzo, corno
Hendrik Jan Lindhout, tromba
Frits Damrow, tromba
Bert Langenkamp, tromba
Toon van Ulsen, trombone
Edwin Kruunenberg, trombone
Peter van Klink, trombone
Jörg Seggelke, tuba
Anne Jelle Visser, tuba
Peppie Wiersma, percussione
Wim Vos, percussione
Arnold Marinissen, percussione
Steeff Gerritse, percussione
Stephan Meier, percussione
Rene Eckhardt, pianoforte
Peter Brunt, violino (Stravinskij:
violino obbligato)
Erik Kromhout, violino
Esther Apituley, viola
Lucia Swarts, violoncello
(Stravinskij: violoncello
obbligato)
Pieter Smithuysen, contrabbasso

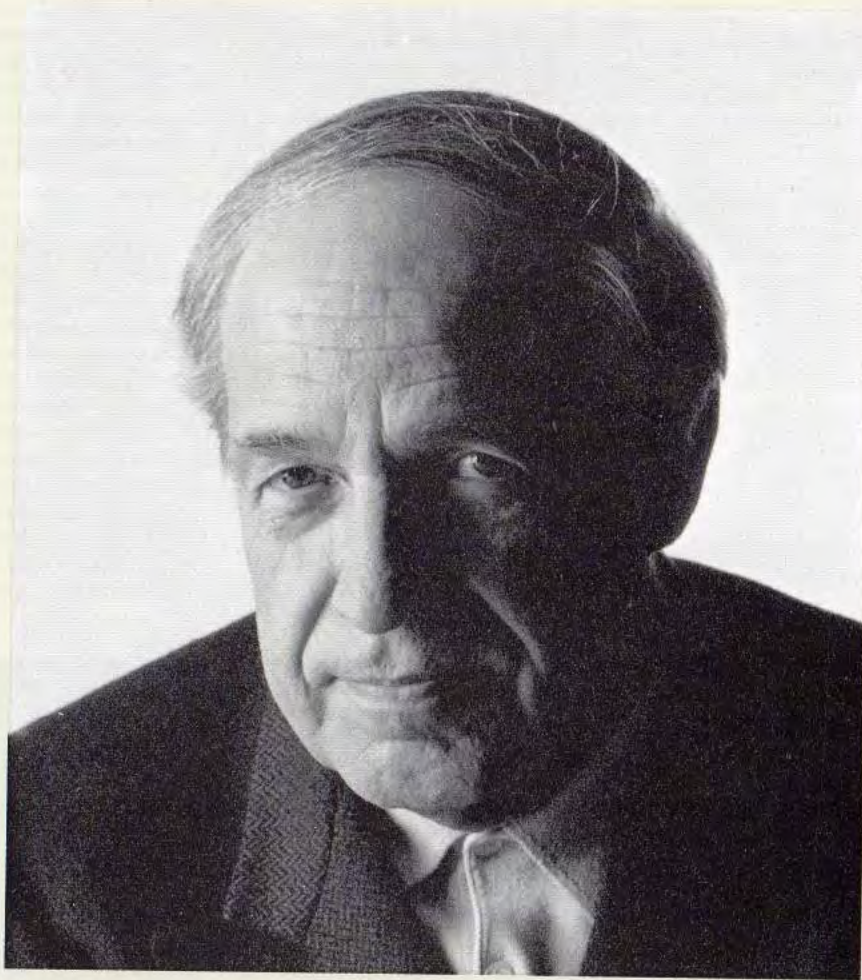
Jean-Yves Thibaudet pianista

Nativo di Lione, Jean-Yves Thibaudet inizia lo studio del pianoforte a 5 anni e poi li continua con Lucette e Aldo Ciccolini al Conservatorio di Parigi dove vince il Primo Premio del Conservatorio a 15 anni. Ora è residente negli Stati Uniti, dove ha svolto una intensa attività concertistica nelle più importanti città americane, in Australia, Giappone e nel Sud Est asiatico. È ospite regolare dei Festival più importanti negli USA e in Europa fra i quali Hollywood Bowl, Mann Music Center, Ravinia, Blossom, Tanglewood, Spoleto e BBC Proms. In Europa ha eseguito concerti, musica da camera e recital in Inghilterra, Olanda, Italia e Scandinavia ed è apparso frequentemente con il mezzosoprano Brigitte Fassbaender e il violoncellista Truls Mork. Insieme a Riccardo Chailly, ha

eseguito e inciso la Sinfonia Turangalila di Messiaen con l'Orchestra di Bologna, la Filarmonica della Scala di Milano e il Royal Concertgebouw di Amsterdam. Recentemente ad Amsterdam, diretto da Edo de Waart, ha presentato la prima mondiale di "Études" di Peter Schat per pianoforte e orchestra. Nel settembre 1993 ha effettuato una tournée di grande successo in Australia eseguendo il Concerto di Chopin n. 2 e il Concerto K. 414 di Mozart con l'Australian Chamber Orchestra diretta da Richard Hickox. Frequenta con regolarità il Medio Oriente dove ha appena terminato una tournée di recital e concerti. Si è esibito anche negli Stati Uniti con la Cleveland Orchestra, diretta da Vladimir Ashkenazy.



Jean-Yves Thibaudet.



Pierre Boulez.

Teatro alla Scala

mercoledì, 22 giugno 1994

Ensemble InterContemporainDirettore **Pierre Boulez**Solisti **Sarah Leonard** soprano**Emmanuelle Ophèle** flauto**Jens McManama****Jean-Christophe Vervoitte** corni

ore 16 - Ridotto dei palchi

Pierre Boulez parla di Edgard Varèse (ingresso libero)

ore 21

Antoine Bonnet (1958)*Les eaux étroites (La terre habitable 1)* (1991)
per ensemble**Pierre Boulez** (1925)*Dérive 2* (1988)*Dérive 1* (1984)**Pierre Boulez***Mémoriale (...explosante/fixe... Originel)***Ivan Fedele** (1953)*Duo en résonance* (1991)

per due corni concertanti ed ensemble

Edgard Varèse (1883-1965)*Offrandes* (1921)

per soprano e orchestra da camera

Testi di Vincent Huidobro e José Juan Tablada

1. Chanson de là-haut (V. Huidobro)

2. La Croix du Sud (J.J. Tablada)

Intégrales (1925)

per piccola orchestra e percussioni

In collaborazione con RAI Radio Tre

Antonie Bonnet

Les eaux étroites

Antonie Bonnet è nato nel 1958 a Parigi, dove ha studiato al Conservatoire National Supérieur de Musique e all'École Normale Supérieure (tesi di dottorato su «Condizioni e possibilità attuali della composizione musicale»). Vincitore di diversi premi, ha lavorato all'IRCAM, ha fondato la rivista «Entretemps» e pubblicato fra l'altro saggi su Ligeti, Donatoni, Boulez. Fra le sue opere: *Seuil* per 12 archi (1985), *D'un source oubliée* per 15 strumenti (1987), *Trajectoires* per 27 strumenti (1988), *Épitaphe* per 7 ottoni, 2 pianoforti, complesso strumentale ed elettronica (1992-94). Insegna all'Université de Paris VIII.

Les eaux étroites per 19 strumenti (1990-91) è stato eseguito per la prima volta il 17 ottobre 1992 a Parigi al Théâtre du Châtelet sotto la direzione di Pierre Boulez, con l'Ensemble InterContemporain. La presentazione dell'autore include un'ampia citazione di Julien Gracq (1910): la citazione è tratta dal testo di Gracq da cui proviene il titolo del pezzo, *Les eaux étroites*. Queste acque sono «strette» perché appartengono a un piccolo fiume, l'Evre. Scrive Bonnet:

«*Les eaux étroites* costituiscono il primo pannello di un ciclo di cinque, *La Terre habitable*, liberamente ispirato a opere di Julien Gracq. *Les eaux étroites*, l'Evre, è il piccolo fiume su cui lo scrittore va regolarmente in barca ogni volta che ritorna al paese natale. I paesaggi familiari che lo circondano, a seconda delle sognanti meditazioni che provocano, si mescolano ai paesaggi letterari che hanno nutrito il narratore per tutta la sua vita. Perché sono divenuto questo scrittore? - egli si chiede. Questo interrogarsi sull'origine mi ha condotto alla fonte più pura della corrente musicale che ha provocato, undici anni fa, la mia decisione di essere compositore: Webern, presso il quale sono andato a rivisitare il mio primo impulso, confidando nell'idea che «al contatto della terra che ci era in qualche modo promessa tutte le nostre piaghe si sciolgono come un fiore giapponese si apre nell'acqua».

«Perché in me è presto ancorato il sentimento che, se il viaggio solo - il viaggio senza intenzione di ritornare - ci apre le porte e può veramente cambiare la nostra vita, un sortilegio più nascosto,

imparentato con il maneggio della bacchetta di raddomante, si lega alla passeggiata tra tutte pre-diletta, all'escursione senza avventure e senza imprevisti, che ci riporta in poche ore al punto di partenza, al recinto della casa familiare? L'immutata sicurezza del ritorno non è garantita a chi osa inoltrarsi in campi di forza che la Terra mantiene sotto tensione, per ciascuno di noi singolarmente; più che dal «bacio dei pianeti» caro a Goethe, c'è da credere che la linea della nostra vita ne sia confusamente illuminata. Talvolta si direbbe che in noi una griglia, ma lacunosa e come bucata, decifri nella causalità di queste passeggiate ispirate le linee di forza che saranno quelle degli episodi della nostra vita ancora da vivere. Come un album di fotografie di famiglia sfogliato a caso ci parla del nostro passato, ma di un passato contemporaneamente attaccato ad avvenimenti vivi e quindi indicibilmente personale, comunicandoci nello stesso tempo il sentimento vitale del contatto con il capostipite e la tonalità raffinata, ancora debolmente sorridente, di ciò che è appassito, tali luoghi sollevano enigmaticamente un velo sul futuro: portano in anticipo i colori della nostra vita; al contatto di questa terra che ci era in qualche modo promessa tutte le nostre piaghe si sciolgono come un fiore giapponese si apre nell'acqua: ci sentiamo inesplicabilmente a casa nostra, quasi in mezzo a figure di una famiglia che verrà» (da *Les eaux étroites* di Julien Gracq).

La presentazione di Bonnet e la citazione da Gracq fanno intuire il posto particolare che occupa *Les eaux étroites* nell'opera del compositore, come rivisitazione del suo punto di partenza, per il quale era stato determinante l'incontro con la costellazione Webern-Boulez. Così ad esempio è naturale che la scrittura di un pezzo come *Épitaphe*, presentato in prima esecuzione all'IRCAM il 29 aprile scorso, abbia un carattere del tutto diverso. Il titolo di Gracq di riferisce alle acque di un piccolo fiume; ma «stretto» è anche il rigore della concezione del pezzo, nello spirito di Webern. Nel ripercorrere il proprio itinerario intellettuale, nel tornare alle sorgenti profonde del proprio operare compositivo, Bonnet approda a una tesa concentrazione, mantenendo peraltro

Boulez

Dérive 2, Dérive 1, Mémoire

una attenzione chiaramente percepibile a coinvolgenti traiettorie discorsive, alla articolazione del breve e denso pezzo.

I 19 strumenti sono disposti in tre gruppi, in ognuno dei quali sono rappresentati (in proporzioni diverse) legni, ottoni, archi affiancati da un vibrafono, una marimba e un pianoforte. La scrittura, però, prevede due diversi modi di usare l'organico: o nel suo insieme, o tenendo conto della divisione in gruppi. Si crea così un movimento timbrico dall'una all'altra dimensione: talvolta la famiglia strumentale tradizionale genera la trasformazione in gruppo, e viceversa. Nascono anche in questo modo immagini musicali che sembrano evocare l'aprirsi sull'acqua di un fiore giapponese.

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

Ai margini di *Répons* si colloca *Dérive*. Il titolo suggerisce diversi possibili significati, con voluta ambiguità. Il pezzo infatti «deriva» da materiali di *Répons*, ma segue anche percorsi «alla deriva» rispetto a quest'opera, recupera possibilità che erano state escluse o scartate. Sotto il segno della stessa ambiguità tra derivazione e percorso ai margini, alla deriva, va inteso il titolo di *Dérive 2*, pagina iniziata nel 1988, ancora incompiuta e inedita, che Boulez ha tuttavia già presentato in diverse occasioni in forma provvisoria, facendo precedere questo frammento a *Dérive 1*, come accade alla prima esecuzione a Milano nel 1990 (nel ciclo dedicato a Boulez organizzato da Milano Musica). In quella occasione Boulez dichiarò, a proposito dei pezzi accomunati dal titolo *Dérive*: «Sono schizzi che non sono entrati in opere più grandi, appunti di diario, molto spontanei anche se sono naturalmente rielaborati». *Dérive 2* proviene da esempi presentati in un corso al Collège de France. La densa e brillante concitazione di questa breve nuova pagina si contrappone alla tranquilla, raffinatissima contemplazione armonico-timbrica di *Dérive 1*: i due pezzi, pur concepiti autonomamente, sembrano formare un prezioso dittico.

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

La sezione iniziale del pezzo si basa su una situazione musicale che si incontra, in modi diversi, in altre opere recenti di Boulez (ad esempio *Rituel e Répons*), sul flessibilissimo gioco di rapporti tra rapide figurazioni ornamentali e suoni tenuti o animati da trilli. Una lenta successione di accordi di sei suoni, basati su un nucleo unitario che viene trasportato e fatto roteare, e le folate dei suoni ornamentali danno vita a una raffinatissima contemplazione timbrica, giocata sui rapporti tra strumenti che possono soltanto lasciar risuonare le note (prolungandole col pedale), come il pianoforte e il vibrafono, e strumenti che possono tenere il suono, come gli archi e i fiati. Circa a metà del pezzo inizia la seconda parte, che presenta un carattere più contrappuntistico e lineare sottoponendo il materiale fondamentale a trasformazioni flessibili e imprevedibili. Si svolge rallentando continuamente il tempo e nella rarefatta conclusione ritorna al tempo iniziale.

Memoriale fu composto nell'autunno 1985 ed è dedicato alla memoria dell'americano Lawrence Beauregard, il flautista dell'Ensemble InterContemporain prematuramente scomparso per un tumore al cervello. Beauregard aveva partecipato con il suo strumento alle ricerche di Boulez legate al progetto di *...explosante-fixe...* (1971-...), uno dei lavori che il compositore francese considera ancora incompiuti e di cui è annunciata per l'autunno 1990 la versione definitiva (per strumenti ed elettronica). E materiali del nucleo «originale» di *...explosante-fixe...* sono rielaborati in *Memoriale* per flauto solista e otto strumenti (2 corni, 3 violini, 2 viole, violoncello). Alla statica contemplazione armonico-timbrica di *Dérive* si contrappone in *Memoriale* un carattere melodico di nervosa e dolorosa mobilità. La parte del flauto ha un ruolo concertante, ma ad essa si affianca con crescente rilievo la trama creata dagli altri

strumenti: nello svolgimento del pezzo si alternano tese sezioni rapide di inquieta complessità ritmica e sezioni più lente, brevi indugi, dove la parte del flauto è caratterizzata da trilli e finisce sempre sul mi bemolle. Le sezioni rapide assumono crescente estensione, fino a culminare nella più ampia e densa, seguita da quattro battute lente che formano una chiusa sospesa e misteriosa, destinata a spegnersi sul mi bemolle.

Ivan Fedele

Duo en résonance



Ivan Fedele.

Nato a Lecce nel 1953, Ivan Fedele è stato allievo di Azio Corghi al Conservatorio di Milano e si è laureato in Filosofia. Dopo aver ottenuto altri riconoscimenti, ha vinto nel 1989 il Premio Petrassi con *Epos*. Insegna composizione al Conservatorio di Milano, dove inoltre collabora con la Sezione Musica Contemporanea della Scuola Civica. Fra le sue opere: *Chiari* per orchestra da camera (1981), il Primo Quartetto (*Per accordar*) (1981-89), il Concerto per pianoforte e orchestra (1993), premiato dalla critica musicale francese come miglior novità del 1993 in Francia, e *Richiamo*, per ottoni, percussioni ed elettronica (1993-94), commissionato dall'IRCAM ed eseguito a Parigi dall'Ensemble InterContemporain diretto da David Robertson il 30 aprile scorso.

Nella poetica di Fedele ha grande rilievo l'attenzione alla psicoacustica, alla concretezza dell'invenzione timbrica e del dato percettivo: questa attenzione porta in *Duo en résonance* a esiti di coinvolgente fantasia sonora. Non meno importante in Fedele è la capacità di progettazione della totalità del pezzo, la vocazione a creare percorsi dalla direzionalità ben definita in costruzioni di notevole ampiezza di respiro, senza peraltro ricorrere a linguaggi del passato. Ne è esempio anche la chiara articolazione in quattro sezioni di *Duo en résonance* per due corni concertanti ed ensemble (1991), eseguito per la prima volta a Parigi dall'Ensemble InterContemporain il 18 marzo 1993. Di per sé il titolo suggerisce un aspetto determinante per la fascinazione sonora e l'invenzione timbrica nello spazio che caratterizzano il pezzo: il gioco di echi, riverberazioni, risonanze tra i due corni concertanti e tra loro e il gruppo strumentale. Si ha così, fra l'altro, un esempio suggestivo del modo in cui Fedele concepisce il rapporto solista-orchestra. Il «solista» in questo caso è una coppia di corni, pensata come se fosse un unico strumento, i cui materiali si proiettano e deformano o trasformano nell'ambiente caleidoscopico costituito dall'orchestra (l'idea della coppia di strumenti d'ottone trattati come un'unica entità, e anche quella dei percorsi sonori nello spazio da loro creati, ha trovato sviluppo nel recentissimo *Richiamo*). L'orchestra si nutre degli

elementi che il solista le fornisce, e al solista offre a sua volta degli spunti, in un mobile e flessibile gioco di interazioni. Così ad esempio non c'è da sorprendersi se non ci si accorge subito del ruolo solistico dei due corni, nella sezione introduttiva dominata da arcane sonorità di clarinetti e percussione.

Su *Duo en resonance* l'autore ha scritto:

«Come il titolo suggerisce, il concetto di risonanza è l'aspetto centrale della composizione e ispira non solo l'idea del suono, ma anche le forme attraverso le quali quest'idea si realizza. Da un punto di vista strettamente fisico-acustico la risonanza viene esercitata sia all'interno del duo, sia tra il duo e l'ensemble.

In entrambi i casi la risonanza caratterizza altrettanti aspetti formali ed estetici ben precisi. Vediamo di che si tratta.

Nel primo caso (risonanza all'interno del duo) gioca un ruolo importante anche la disposizione dei solisti. L'idea di base è che essi costituiscono un'unica entità omogenea, un solo «grande» corno stereofonico che, col gioco dei battimenti, degli echi e dei riverberi così come in quello delle figure che si inseguono o si rimandano dall'uno all'altro, percorra nei due sensi lo spazio frontale, alla cui estremità i solisti sono posti.

Nel secondo caso (risonanza fra il duo e l'ensemble) possono verificarsi due condizioni differenti, una di continuità, l'altra di discontinuità. Fermo restando che comunque è garantita la presenza di

un modello di risonanza in senso strettamente fisico-acustico, ciò che distingue ciascuna delle due condizioni (continuità-discontinuità) è la presenza o meno di un modello di risonanza, per così dire, «formale» fra il duo e l'ensemble-tutti.

Quando è presente un modello di questo tipo, si verificano, tra il duo e il «tutti», numerosi procedimenti di moltiplicazione, rifrazione e diffrazione, distorsione ecc., come se le figure del duo fossero proiettate nell'ensemble come in un caleidoscopio che le moltiplichi o le selezioni modificandone al tempo stesso le proporzioni e i parametri. Quindi il «duo» suggerisce dei materiali al «tutti» e questi glieli ritorna elaborati in uno scambio continuo e sostanzialmente omogeneo. Ora, questa forma di «suggestione» (nel senso di «suggerimento») avviene anche nella direzione opposta, ma in questo caso, invece di una risposta moltiplicativa ha luogo una risposta sintetica, essenziale.

Da un punto di vista della macroforma la composizione alterna quattro sezioni principali (connotate ciascuna da una precisa linea di forza) a parti di carattere interlocutorio a mo' di commentario. Una caratteristica comune a tutte le sezioni è che in ciascuna di esse sono presenti «memorie» delle parti precedenti (talvolta anticipazioni di quelle a venire); ovvero frammenti di figura che svolgono una funzione eminentemente interpuntiva rispetto al materiale principale col quale si rapportano secondo una sorta di contrappunto "metrico" che ne ordina il divenire».

Edgard Varèse

Offrandes

Intégrales

Nello scarno catalogo di Varèse *Offrandes* è il secondo pezzo, dopo *Amériques* (1918-21): le due brevi liriche per soprano e orchestra da camera, composte nel 1921, sono dedicate alla moglie Louise e all'arpista Carlos Salzedo, che diresse la prima esecuzione dei due pezzi (presentati con il titolo di *Dédications*) a New York il 23 aprile 1922. Fu quella la prima esecuzione di musica di Varèse negli Stati Uniti.

Il testo della prima lirica è di Vicente Huidobro, poeta cileno che viveva a Parigi, dove erano state pubblicate in francese alcune sue raccolte che la moglie Louise aveva fatto conoscere a Varèse (con la scelta di questo testo il musicista rende omaggio al tempo stesso a Parigi e alla moglie). La seconda lirica, concepita originariamente come opera a sé stante, si basa su versi del messicano José Juan Tablada (che viveva a New York), una scelta che rivela l'interesse di Varèse per le culture dell'America latina (confermata in seguito da *Ecuatorial*).

I due pezzi di *Offrandes* segnano il distacco di Varèse dalle ultime riconoscibili tracce di suggestioni legate all'Impressionismo e a Debussy, e in tal senso è significativa anche la differenza stilistica tra la prima e la seconda lirica. La sobria linea vocale della *Chanson de là-haut* può far ricordare Debussy, soprattutto se la si isola dal contesto strumentale (ma con significativa ricchezza di percussioni), rivela una qualità di scrittura e una concezione del suono personalissima: appartiene a Varèse la nitida e aspra definizione della materia sonora attraverso luci, colori, aggregazioni di suoni che non rispondono più a un pensiero armonico tradizionale. Ad esempio nelle prime battute forse gli archi con sordina potrebbero lontanamente evocare Debussy e Stravinskij, ma è assolutamente varèsiano il tema della tromba, con la sua straordinaria flessibilità e libertà ritmica e con la nota ripetuta intorno a cui si polarizzano mobili disegni. Colpisce poi la varietà dei colori e delle luci che, seguendo le suggestioni del testo, si creano nella parte strumentale. La rapida conclusione in pianissimo sembra far presagire il giovane Boulez di *Le Soleil des Eaux*, come ha osservato Halbreich. L'originalità di Varèse appare ancora più compi-

tamente evidente in *La croix du sud*, una pagina la cui aspra tensione sembra assecondare la libertà delle immagini del testo. Stravinskij ebbe a manifestare ammirazione per un dettaglio riguardante la scrittura dell'arpa (per i cui effetti particolari Varèse poté valersi dei consigli di Salzedo), scrivendo nel 1962: «Il rumore più straordinario che si trova in tutto Varèse è l'attacco dell'arpa (stavo per dire "attacco al cuore", perché è questo l'effetto che provoca in noi) alla battuta 17 della *Croix du sud*».

Chanson de là-haut

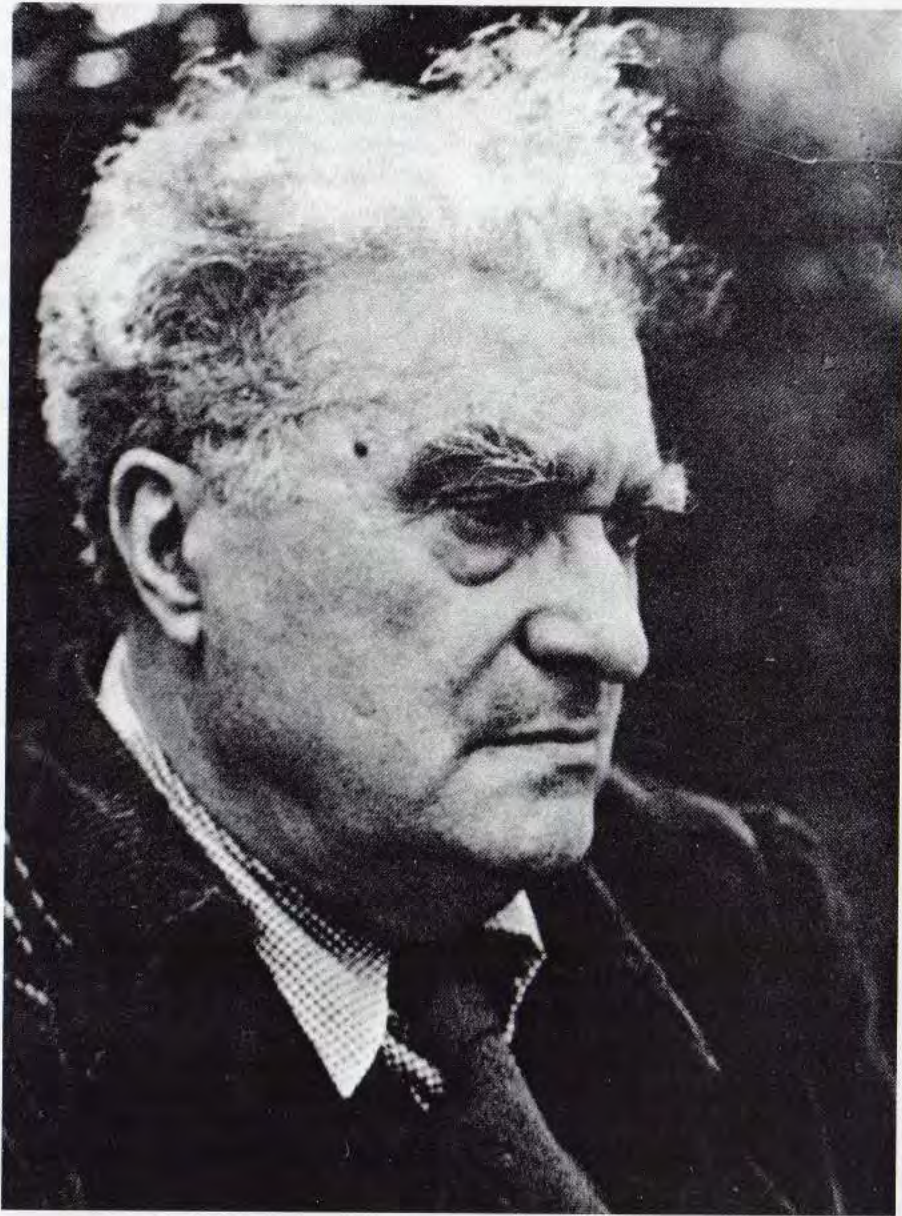
La Seine dort sous l'ombre de ses ponts.
Je vois tourner la terre
Et je sonne mon clairon
Vers toutes les mers.
Sur le chemin de ton parfum
Toutes les abeilles et les paroles s'en vont.
Reine de l'Aube des Pôles,
Rose des Vents que fane l'Automne!
Dans ma tête un oiseau chante toute l'année.

Canzone di lassù

*Dorme la Senna sotto l'ombra dei suoi ponti.
Vedo girare la terra
e suono la mia tromba
verso tutti i mari.
Sulla scia del tuo profumo
si perdono tutte le api e le parole.
Regina dell'Alba polare,
Rosa dei Venti che l'Autunno fa sfiorire!
Nella mia testa un uccello canta tutto l'anno.*

La croix du sud

Les femmes aux gestes de madrépore
Ont des poils et des lèvres rouges d'orchidée.
Les singes du Pôle sont albinos,
Ambre et neige et sautent
Vêtus d'aurore boréale.
Dans le ciel il y a une affiche
d'Oléo margarine.
Voici l'arbre de la quinine
Et la Vierge des douleurs.



Edgard Varèse.

Le Zodiaque tourne dans la nuit de fièvre jaune.
La pluie enfêrme d'enjamber le crépuscule
Comme un zèbre vers l'Île de jadis
Où se réveillent les femmes assassinées.

La croce del sud

*Le donne dai gesti di madrepora
hanno peli e labbra rosse d'orchidea.
Le scimmie del polo sono albine,
ambra e neve e saltano
vestite d'aurora boreale.
Nel cielo c'è un manifesto
d'Oleomargarina.
Ecco l'albero del chinino
e la Vergine dei Dolori.
Lo Zodiaco gira nella notte di febbre gialla.
La pioggia chiude il Tropico in una gabbia di
[cristallo].
È l'ora di scavalcare il crepuscolo
come una zebra verso l'Isola di un tempo
dove si ridestano le donne assassinate.*

Anche *Intégrales* si colloca, dopo *Amériques* (1920-21), *Offrandes* (1921-22), *Hyperprism* (1922-23) e *Octandre* (1923), nel breve periodo della più intensa e regolare attività creativa di Varèse.

La partitura, iniziata nel 1924 (o alla fine del 1923) e portata a termine nel gennaio 1925, fu eseguita per la prima volta a New York il 1° marzo 1925 nell' Aeolian Hall sotto la direzione di Stokowski, in un concerto che comprendeva anche la *Serenata* di Schönberg, un pezzo di Eichheim e le *Danses de Piège de Méduse* di Satie. Mentre due anni prima *Hyperprism* aveva provocato uno scandalo clamoroso, *Intégrales* conquistò il pubblico al punto che Stokowski dovette ripetere il pezzo.

Tuttavia *Intégrales* propose l'esperienza di *Hyperprism* dilatandola in un respiro formale più ampio. Anche l'organico è della stessa natura, ma un poco più numeroso, 11 strumenti a fiato e 17 strumenti a percussione suddivisi tra 4 esecutori. Gli archi sono esclusi e la scelta stessa dell'organi-

co, che include i legni più acuti (due ottavini) e gli ottoni gravi (trombone tenore, basso e contrabbasso), inserendo fra questi estremi un oboe, due clarinetti, un corno e due trombe, rivela una concezione del suono radicalmente nuova, inseparabile dalla tensione varesiana a reinventare il linguaggio, in una dimensione quasi di verginità naturale, perseguendo un suono di concreta, aspra fisicità. Con ragione Varèse poteva dire: «l'orchestrazione fa parte in modo essenziale della struttura di un'opera». Nella sua musica colore e forma sono inseparabili, e non si può distinguere la qualità timbrica di un aggregato sonoro dalla costruzione di cui fa parte e che contribuisce a determinare. La scelta e l'organizzazione dei legni, degli ottoni e degli strumenti a percussione (che di per sé comprendono una grande varietà di caratteri sonori includendo strumenti di pelle, di legno e di metallo) è inseparabile dalla definizione dei piani e delle masse sonore che determinano la forma del pezzo.

Se *Hyperprism* era un titolo «geometrico», riferito a un pezzo dove si voleva «creare una impressione uditiva di deformazione prismatica», nel caso di *Intégrales* Varèse fa ricorso a un termine dell'analisi matematica. In una intervista del 1954 (tradotta in E. Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Unicopli-Ricordi, Milano 1985) egli spiegò così la concezione formale di *Intégrales*: «nel nostro sistema musicale abbiamo a che fare con delle qualità il cui valore è fisso. Nella realizzazione che sognavo, i valori avrebbero dovuto invece cambiare di continuo in relazione a una costante. In altre parole... avrebbe dovuto esserci come una serie di variazioni in cui i cambiamenti risultassero da una lieve alterazione della forma di una funzione, o della trasposizione di una funzione in un'altra... È più facile visualizzare il tutto nello spazio. Pensi alla proiezione sempre mutevole di un piano e di una figura geometrica che si muovono nello spazio, ognuno però con le proprie velocità arbitrarie di traslazione e di rotazione che variano continuamente. La forma istantanea della proiezione è determinata dall'orientamento relativo del piano e della figura in quell'istante. Se si fa in modo che il piano e la figura se-

guano ciascuno i propri movimenti, si può produrre, attraverso la proiezione, una figura estremamente complessa e apparentemente imprevedibile. Dopodiché si può aumentare l'effetto facendo variare la forma e la velocità della figura geometrica. Comunque sia, ho progettato *Intégrales* in vista di una proiezione spaziale del suono, da realizzarsi però con mezzi acustici che a quel tempo non esistevano...».

I mezzi di cui Varèse non disponeva nel 1924 erano quelli elettronici, che avrebbe potuto usare soltanto nel *Poème électronique* e in *Déserts*: Messiaen ebbe a osservare che certi effetti sonori (i tromboni che attaccano *piano* e passano poi a uno *sforzando*) sembrano preparare il mondo della musica elettronica; ma soprattutto l'idea centrale del pezzo avrebbe potuto trovare realizzazione in uno studio. Varèse non poteva sovrapporre piste registrate a velocità diverse; ma poteva suggerire l'effetto di proiezione nello spazio con i mezzi che si era scelto. All'inizio del pezzo il clarinetto in mi bemolle enuncia subito l'idea fondamentale, tre note, le prime due, rapidissime, formano un intervallo di tritono ascendente, la terza è accentata, tenuta e ripetuta. È una sorta di motto, una figura sottoposta subito a una molteplicità di varianti, fin dalla sua seconda enunciazione: si arricchisce poi di nuove note, che sembrano fiorire intorno alla nota tenuta. Ci sarà posto nel pezzo anche per linee melodiche la cui plasticità sembra nascere dal loro libero polarizzarsi intorno ad alcune note accentate (memorabile la dolorosa intensità della melodia dell'oboe che compare più volte nell'ultima parte del pezzo). Fin dalla seconda enunciazione della figura iniziale entrano in gioco altri elementi: le percussioni avviano due diversi processi, gli altri fiati intonano accordi fortemente dissonanti, che conosceranno anch'essi un processo di trasformazione, spezzandosi in suoni successivi fino a dar vita a libere polifonie. In termini schematici si può dire che sono questi gli elementi dalle cui trasformazioni, dai cui movimenti sui diversi piani formati dai fiati e dalle percussioni nasce la forma del pezzo: va sottolineata la loro natura di materiali carichi di una concreta, fisica evidenza, di oggetti sonori capaci

di coinvolgere l'ascoltatore con immediatezza corporea, che sembra evocare un mondo arcaico, di verginità primordiale. Per approdare però a un risultato di nitida originalità e compattezza, a un percorso dove addensamenti e rarefazioni, violenze foniche e silenzi appaiono calcolati con calibratissima raffinatezza.

Paolo Petazzi



Ensemble InterContemporain

Presidente	Pierre Boulez		Daniel Ciampolini
Direttore musicale	David Robertson	pianoforti	Pierre-Laurent Aimard
Amministratore generale	Claude Le Cleach		Florent Boffard
Direttore amministrativo e finanziario	Pierre Choffé	arpa	Dimitri Vassilakis
		violini	Frédérique Cambreling
flauti	Sophie Cherrier		Jeanne-Marie Conquer
	Emmanuelle Ophèle		Maryvonne Le Dizès
oboi	Laszlo Hadady	viole	Hae Sun Kang
	Didier Pateau		Christophe Desjardins
clarinetti	Alain Damiens	violoncelli	Nathalie Vandebeulque
	André Trouttet		Pierre Strauch
clarinetto basso	Guy Arnaud	contrabbasso	Jean-Guihen Queyras
fagotti	Pascal Gallois		Frédéric Stochl
	Paul Riveaux		
corni	Jens McManama	musicisti supplementari	
	Jean-Christophe Vervoitte		
trombe	Antoine Curé	percussioni	Isabelle Cornelis
	Jean-Jacques Gaudon		Frédéric Daumas
tromboni	Jérôme Naulais		Patrice Lefèvre
	Benny Sluchin		Alain Beguin
tuba	Gérard Buquet	regista generale	Gilles Blum
percussioni	Vincent Bauer	registi di scena	Jean Radel
	Michel Cerutti		Damien Rochette



Ensemble InterContemporain.

Fondato nel 1976 da Michel Guy, ministro della Cultura, e concepito come originale strumento al servizio della musica del XX secolo, attualmente ha come presidente Pierre Boulez e come direttore musicale David Robertson (dal settembre 1992).

I 31 solisti che costituiscono l'Ensemble vengono scelti tramite audizioni. Per un terzo del loro tempo sono liberi di espletare attività personali diverse: concerti solistici, musica da camera, insegnamento, ricerca...

Una delle missioni essenziali dell'Ensemble è di sollecitare nuove composizioni mantenendosi in contatto con nuovi autori cui commissionare nuovi lavori. Il numero delle "creazioni" mondiali e francesi a partire dal 1977 arriva ormai a 350 circa, di cui 150 su commissione. Il repertorio dell'Ensemble comprende tutti i classici della prima metà del XX secolo, nonché le composizioni più rilevanti della seconda metà.

L'Ensemble intrattiene un rapporto privilegiato con l'IRCAM e "crea" la maggior parte dei lavori nati nell'ambito di questo istituto. In totale, attualmente sono oltre 1200 le composizioni del suo repertorio che incarna quel "passaggio del XX secolo" al quale Pierre Boulez invitava i primi ascoltatori parigini nel 1977.

L'attività dell'Ensemble è divisa fra Parigi, la provincia francese e l'estero, dove si esibisce in 70-80 concerti all'anno.

Altra missione affidata all'Ensemble è la pedagogia, indirizzata sia al pubblico sia ai professionisti. Una attività destinata ad ampliare allorché l'Ensemble si installerà nella Cité de la Musique di Parigi nel corso del 1994.

Nato nel 1925 a Montbrison (Loira), segue i corsi di armonia di Olivier Messiaen al Conservatorio di Parigi.

Nominato direttore della musica di scena nella Compagnia Renaud-Barrault nel 1946, nel medesimo anno compone la *Sonatine per flauto e pianoforte*, la *Première Sonate per pianoforte* e la prima versione del *Visage nuptial* per soprano, contralto e orchestra da camera su liriche di René Char. Interessato alla diffusione della musica contemporanea e allo sviluppo dei rapporti fra pubblico e musicisti, Pierre Boulez è compositore, critico e direttore d'orchestra.

Nel 1945 fonda i concerti del *Domaine Musical* (che dirige fino al 1967).

Nel 1969 dirige per la prima volta l'*Orchestra Filarmonica di New York*, di cui sarà direttore dal 1971 al 1977, succedendo a Leonard Bernstein.

Nel 1976, è invitato a dirigere la "Tetralogia" di Wagner a Bayreuth, con la regia di Patrice Chéreau, per commemorare il centenario del Ring. Dirigerà questa produzione anche nei successivi cinque anni.

La sua composizione *Répons*, per ensemble strumentale e ordinatore in tempi reali, viene eseguita, nella sua quarta versione, al *Festival di Avignone* del 1988.

Alla fine del 1991 abbandona le sue funzioni di direttore stabile dell'IRCAM, pur rimanendone direttore onorario.

Professore al *Collège de France*, è autore di numerosi scritti sulla musica.

Vanta una imponente discografia.

Nata a Winchester, nello Hampshire, ha studiato alla *Guildhall School of Music and Drama*.

Il suo repertorio spazia dal barocco alla musica contemporanea.

Si esibisce nelle più importanti sedi inglesi ed europee, compresi i *Festival di Salisburgo* e di Olanda, nonché la *Biennale di Venezia*.

Ha collaborato con importanti orchestre quali *BBC Symphony*, *Philharmonia*, *Royal Philharmonic*, *City of Birmingham Symphony*, *Royal Liverpool Philharmonic*, *Concertgebouw*, *Orchestre de la Suisse Romande*, *London Sinfonietta*.

Nell'ambito della musica contemporanea ricordiamo in particolare la sua partecipazione alla prima mondiale di *Dr. Faustus di Giacomo Manzoni* al Teatro alla Scala nel 1989; fra le sue più recenti esibizioni: il *Requiem di Ligeti* al Festival di Salisburgo, l'*Aria di Franco Donatoni* alla Scala, le *Cantate di Webern* sotto la direzione di Boulez, un recital di *Lieder weberniani* all'*Ars Musica Festival di Bruxelles*, e *Canti di vita e d'amore di Nono*.

Numerose sono le sue registrazioni: *Dido and Aeneas di Purcell*, *L'incoronazione di Poppea di Monteverdi*, il *Miserere di Arvo Pärt*; particolare interesse presentano le sue registrazioni effettuate con *Michael Nyman*, specie l'opera *The Man who Mistook His Wife for a Hat*.

Nata nel 1967, inizia i suoi studi musicali alla École de Musique di Angoulême. A tredici anni è allieva di Patrick Gallois; ottiene poi un primo premio di flauto al Conservatorio di Parigi nella classe di Michel Debost. A vent'anni entra nell'Ensemble InterContemporain prendendo poi parte a "creazioni" che si avvalgono delle tecnologie più recenti, come La partition du Ciel e de l'Enfer per pianoforte Midi e flauto 4x di Philippe Manaury, o ... explosante fixe... per due flauti, flauto 4x ed ensemble strumentale di Pierre Boulez.

Nato nel 1956 a Portland (Oregon), dà il suo primo concerto come solista a quindici anni con l'Orchestra di Seattle. Dopo aver studiato a Cleveland con il cornista Myron Bloom, diventa corno solista al Teatro alla Scala nel 1974 sotto la direzione di Claudio Abbado. Solista nell'Ensemble InterContemporain dal 1979, presenta a Baden Baden nel 1988 la versione per corno di In Freundschaft di Karlheinz Stockhausen. Partecipa a numerosi stages di formazione per giovani musicisti, in particolare al Conservatoire Américain di Fontainebleau e a Saint-Céré. Dal 1982 è membro del Quintetto di flauti Nielsen.

Nato nel 1970, viene ammesso al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi, dove ottiene due primi premi nel 1991. Membro della Fondazione Mozart di Praga, si esibisce soprattutto in programmi di musica da camera, un genere cui è particolarmente affezionato. È entrato nell'Ensemble InterContemporain nel novembre 1993.



Sarah Leonard.

Edgard Varèse

Cronologia della vita e delle opere

a cura di Raffaele Mellace

1883 Edgard (Victor-Achille-Charles) Varèse nasce a Parigi il 22 dicembre, primogenito di Henri Varèse, ingegnere di origine piemontese, e Blanche-Marie Cortot. Viene cresciuto dal nonno materno nel villaggio di Le Villars, presso Tournus, in Borgogna. Ritorna a Parigi per frequentare le scuole elementari.

1892 Si trasferisce con la famiglia a Torino. Inizia l'interessamento di Edgard per la musica, tenuto segreto al padre che vorrebbe fargli studiare ingegneria.

1894 Primo abbozzo di composizione: un'opera dal titolo *Martin Pas*, per voci bianche e mandolino, su soggetto tratto da Jules Verne. Tutte le composizioni di Varèse antecedenti ad *Amériques* (iniziata nel 1918) sono perdute, in parte distrutte dall'autore stesso.

1900 Muore la madre; il padre convola a seconde nozze. Edgard prende in segreto lezioni di teoria musicale da Giovanni Bolzoni, direttore del Conservatorio di Torino. Entra come percussionista nell'Orchestra del Teatro Regio. Visita l'Esposizione Universale a Parigi.

1903 I rapporti col padre precipitano: Edgard si trasferisce a Parigi, dove vive in condizioni precarie, mantenendosi copiando musica. In questi anni, e nel successivo soggiorno berlinese, farà la conoscenza dei più vivaci intellettuali dell'epoca. Incontra Pablo Picasso ed Erik Satie.

1904 Si iscrive alla Schola Cantorum, studiando sotto Albert Roussel, Vincent d'Indy e Charles Bordes. È in particolare quest'ultimo a farlo entusiasmare per la musica antica, mentre i rapporti con d'Indy diventano progressivamente sempre più freddi. Fa la conoscenza di Auguste Rodin.

1905 Si iscrive al Conservatorio, dove studia con Charles Widor, che ha presso l'allievo grande influenza umana e artistica. Si interessa di fisica, con particolare attenzione alle ricerche di

Hermann von Helmholtz sulle sirene. Per un certo tempo agisce da segretario privato di Rodin, col quale romperà tuttavia ben presto. Risale a quest'anno un grande numero di composizioni, tra cui *Trois pièces* e *La Chanson des jeunes hommes* per orchestra, *Prélude à la fin d'un jour* per grande orchestra.

1906 Fonda un coro di lavoratori presso l'Université Populaire del Faubourg Saint-Antoine, che gli consente di dare concerti di musica antica, nonché di presentare al pubblico propri lavori. Concorre senza successo al Prix de Rome. Completa la *Rhapsodie romane* per orchestra, ispirata all'architettura romanica di Saint-Philibert a Tournus, che verrà eseguita pubblicamente in trascrizione per pianoforte nel settembre. Scrive *Apothéose de l'océan*, poema sinfonico per grande orchestra; *Un grand sommeil noir*, per voce e pianoforte, su testo di Paul Verlaine, unica delle sue prime composizioni ancora conservata.

1907 Sposa l'attrice Suzanne Bing e si trasferisce a Berlino. Prima della partenza conosce Claude Debussy.

1908 Fa la conoscenza di Ferruccio Busoni, rimanendo ammirato dal suo *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* («Saggio di una nuova estetica musicale»), pubblicato due anni prima. Ottiene da Hugo von Hofmannsthal, incontrato a Berlino, l'autorizzazione a utilizzare il suo *Ödipus und die Sphinx* per un'opera, in seguito mai realizzata.

1909 Tra Berlino e Parigi, dove continua a recarsi, incontra in questi anni Maurice Ravel, Romain Rolland, Richard Strauss e Lenin. Per interessamento di Karl Muck, gli viene assegnata una borsa di studio della Fondazione Paul Kusynski. Fonda a Berlino il Symphonischer Chor, attivo nell'esecuzione di musica antica e coinvolto negli allestimenti di Max Reinhardt al Deutsches Theater. Fa visita a Hofmannsthal a Rodaun, presso Vienna; nella capitale asburgica incontra Gustav Mahler. Completa *Bourgeois*, poema

sinfonico per grande orchestra; lavora a *Gargantua*, per grande orchestra.

1910 Nasce la figlia Claude; muore invece il nonno che l'aveva educato durante l'infanzia. Entra in cura presso lo psichiatra berlinese Wilhelm Fliess. Per interessamento di Richard Strauss, *Bourgogne* viene eseguito dalla Blüthner-Orchester: è uno scandalo. L'anno successivo terminerà l'attività presso il Symphonischer Chor.

1913 Divorzia dalla moglie. In viaggio a Parigi, assiste alla prima del *Sacre du printemps* di Stravinskij. Chiude il periodo berlinese - l'anno prima ha conosciuto Schönberg in occasione dell'esecuzione di *Pierrot lunaire* a casa di Busoni - e fa ritorno a Parigi. Molti dei suoi manoscritti rimasti nella capitale tedesca verranno bruciati in un incendio pochi anni dopo, durante l'insurrezione spartachista. Incontra Apollinaire e Cocteau: quest'ultimo lo coinvolge in un progetto di produzione circense di *A Midsummer Night's Dream*, rimasto incompiuto. Abbandona la composizione di *Les Cycles du Nord*, iniziata l'anno precedente, così come lascia incompiuto anche *Mehr Licht* («Più luce») per orchestra, di due anni prima.

1914 Muore il padre. Il 4 gennaio dirige a Praga la Filarmonica Ceca in lavori di compositori francesi contemporanei, presentando in prima esecuzione *Le Martyre de Saint-Sébastien* di Debussy, in forma di concerto.

1915 Viene reclutato nell'esercito francese, ma dopo sei mesi viene congedato per motivi di salute. Parte per l'America, arrivando a New York a fine dicembre. Tutta la parte più rilevante della sua attività compositiva si svolgerà in America, in relativo isolamento rispetto agli ambienti musicali europei. L'anno successivo viene ferito gravemente in un incidente d'auto.

1917 Fa la conoscenza di Marcel Duchamp, del regista Man-Ray e di Francis Picabia, che gli pro-

pone di collaborare al foglio dadaista «391». Vi interverrà distanziandosi dai futuristi italiani. Conosce la traduttrice Louise Norton, che diventerà la sua seconda moglie. Dirige, alla testa di una compagine di 450 musicisti, un'esecuzione del *Requiem* di Berlioz in memoria dei caduti in guerra. Inizia la composizione della *Danse du robinet froid*.

1918 Conosce l'arpista Carlos Salzedo, col quale collaborerà strettamente sin da quest'anno. Nel marzo dirige la Cincinnati Symphony Orchestra. Lavora a un film muto.

1919 Fonda la New Symphony Orchestra, dedicata espressamente all'esecuzione di musica antica e, soprattutto, contemporanea. La divulgazione degli ultimi indirizzi della musica rimarrà per Varèse un impegno costante negli anni. È sull'orlo del disastro finanziario.

1921 Il 31 maggio fonda con Salzedo la International Composers' Guild (I.C.G.), associazione concertistica per la musica contemporanea, che presenterà in sei anni le prime esecuzioni americane di opere di Webern, Schönberg e Stravinskij. Inizia per Varèse una fortunata stagione creativa, che porterà alla composizione, a scadenza annuale, di una serie di lavori fondamentali che, grazie all'insostituibile strumento dell'I.C.G., vengono eseguiti regolarmente pochi mesi dopo il loro completamento. Compone, su testo di Vicente Huidobro e José Juan Tablasa, *Offrandes* per soprano e orchestra da camera, in cui il debito alla tradizione convive con i caratteri più originali del compositore.

1922 Nel febbraio ha luogo il primo concerto dell'I.C.G., che propone, il 23 aprile, la prima di *Offrandes*. Durante un breve viaggio a Berlino, fonda con Busoni la filiale tedesca dell'I.C.G., presieduta da Busoni stesso. La neonata International Komponisten-Gilde darà il suo primo concerto a Berlino, il 1° novembre, presentando in prima esecuzione tedesca *Offrandes*. Termina, dopo quattro anni di lavoro, *Amériques*,

per grande orchestra. Compone *Hyperprism*, per piccola orchestra e percussioni, in cui la deformazione del prisma trova un corrispettivo sonoro nel gioco timbrico e ritmico della musica.

1923 Il 4 marzo l'I.C.G. esegue a New York la prima assoluta di *Hyperprism*, sotto la direzione dell'autore. Compone *Octandre*, per fiati e contrabbasso (con inconsueta esclusione delle percussioni).

1924 Il 13 gennaio ha luogo, sempre a opera dell'I.C.G., la prima di *Octandre*. Soggiorna a lungo a Parigi. Si reca a Londra dove assiste alla prima europea di *Hyperprism*, che viene pubblicato, primo dei lavori della maturità dell'autore, dell'editore londinese Curwen. Compone *Intégrales*, per insieme di fiati e percussioni, che verrà eseguito il 1° marzo dell'anno successivo a New York, sotto la direzione di Leopold Stokowski, sempre in un concerto dell'I.C.G.

1926 È ancora Stokowski a dirigere una prima del compositore: *Amériques*, eseguito il 9 aprile a Philadelphia e il 13 a New York. In entrambe le occasioni il lavoro riceve un'accoglienza molto contrastata. Varèse trascorre un periodo di cinque mesi a Parigi.

1927 Nell'aprile, ancora in due concerti successivi tra Philadelphia e New York, Stokowski presenta al pubblico *Arcana*, per grande orchestra, frutto di più di due anni di lavoro. Nel giugno avviene in Francia la prima esecuzione nazionale di un lavoro di Varèse, *Octandre*. Il compositore trascorre le vacanze in patria, facendo ritorno a New York a fine ottobre. L'I.C.G. viene sciolta il 7 novembre, dopo soli 7 anni di attività. Varèse assume la cittadinanza americana. Inizia *L'astronome* (parte, con *Le miracle*, di *The One Alone*, opera teatrale in collaborazione con altri autori, lasciata incompiuta). Compie i primi esperimenti con strumenti elettronici.

1928 Fonda, con Henry Cowell e Carlos Chávez, la Pan American Association of Composers, che

si propone l'esecuzione della musica americana contemporanea. Nell'ottobre parte per Parigi, dove rimarrà cinque anni. Termina la composizione di *Arcana*, per grande orchestra, iniziata due anni prima.

1929 Gli anni parigini si distinguono per le molte, continue esecuzioni delle sue opere. Nell'aprile ha luogo la prima francese di *Intégrales* e, nel mese successivo, sotto la direzione di Gaston Poulet, viene eseguita la versione riveduta di *Amériques*. L'anno successivo sarà la volta di *Offrandes* e *Octandre*, dirette dal compositore stesso. Il 27 dicembre Varèse introduce l'ultimo concerto parigino di Luigi Russolo, che per l'occasione presenta due strumenti da lui inventati: l'arco enarmonico e il russolophon, quest'ultimo appena brevettato. Inizia a lavorare a *Espace*, per soli e orchestra, lasciato poi incompiuto.

1931 Nel novembre termina *Ionisation*, per insieme di percussioni, iniziato l'anno precedente: a coronamento di un intensissimo decennio sperimentale, con l'inedita organizzazione dello straordinario organico (41 percussioni, due sirene e pianoforte), rappresenta una tappa fondamentale nell'integrazione del rumore nella prassi compositiva.

1932 Tra febbraio e marzo *Arcana* viene eseguita in Francia e Germania: Nicolas Slonimskij la dirige a Berlino, in un concerto della Pan American Association of Composers. Il direttore d'origine russa contribuì non poco alla divulgazione dell'opera di Varèse, di cui aveva diretto *Intégrales* a Parigi l'anno prima. Varèse inizia due lavori che non completerà mai: *Metal* e *The Great Noon*.

1933 Il 6 marzo *Ionisation* viene eseguita in prima assoluta alla Carnegie Hall di New York, sempre sotto la direzione di Slonimskij. Fallisce il tentativo di interessare alcune importanti istituzioni americane ai primi sviluppi della musica elettronica. Durante l'estate compie un viaggio in Spagna e Portogallo.

1934 Termina la composizione di *Ecuatorial*, che viene diretta ancora da Slonimskij, a New York nel marzo. La nuova opera, su una traduzione spagnola dal libro sacro dei Maya, il *Popul Vuh*, prevede come organico una voce di basso, quattro trombe e quattro tromboni, pianoforte, organo, percussioni e due onde Teremin. Quest'ultimo strumento elettronico verrà più tardi (1961) sostituito dalle onde Martenot. Sempre in coppia con Slonimskij effettua la prima incisione su disco di un suo lavoro, *Ionisation*: l'autore vi prende parte, operando alle sirene. Fallisce il tentativo di allestire un laboratorio acustico.

1936 Scrive *Density 21,5*, eseguita in prima assoluta a New York nel febbraio: il titolo della composizione, come *Ecuatorial* non priva di una certa connotazione esotica che farà scuola in America, si riferisce alla densità del platino, materia di cui era costruito il flauto del dedicatario, Georges Barrère. *Density* è l'ultimo lavoro di rilievo a precedere un periodo di grave depressione per Varèse, dovuto al generale disinteresse che circonda la sua opera e all'isolamento che il compositore lamenta. Questa lunga pausa creativa sarà impiegata ad approfondire i mezzi elettronici che avrebbe poi utilizzato nelle sue ultime opere. Compie un viaggio nel New Mexico, dove ritorna anche l'anno successivo, fondandovi una Schola Cantorum a Santa Fé. Negli stessi mesi organizza un comitato di appoggio alla Repubblica Spagnola.

1938 In primavera si trasferisce con la moglie a San Francisco, dove rimarrà più di due anni. Trascorre alcuni mesi a Los Angeles: i suoi progetti di musica per film non trovano accoglienza a Hollywood. Inizia gli esperimenti sul cambiamento di velocità del piatto del giradischi. L'anno successivo tiene una serie di conferenze alla University of Southern California.

1941 Tornato a New York, vi fonda il New York Chorus, che l'anno successivo, cresciuto di dimensioni, verrà ribattezzato Grater New York

Chorus. Il coro darà il primo concerto, consistente prevalentemente in musica antica, nell'aprile del 1943. Sempre a New York ha conosciuto l'anno prima Henry Miller e la scrittrice Anaïs Nin.

1947 Ha realizzato la musica per il film *Fernand Léger in America. His New Realism*, di Thomas Bouchard, presentato l'anno prima. Termina di lavorare a *Étude pour «Espace»* (derivato dall'incompiuto *Espace*), per coro, due pianoforti e percussioni, che dirige a New York nel febbraio. Il mese successivo organizza, con la New Music Society, un concerto di «musica moderna dei secoli XVI e XVII». L'anno successivo sarà impegnato alla Columbia University in un corso di composizione e alcune conferenze sulla musica contemporanea.

1950 Viene invitato agli Internationales Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, dove avrà come allievi Maderna, Nono e Schnebel. Trascorre in Germania i mesi di agosto e settembre: dapprima a Darmstadt, dove Hermann Scherchen dirige *Ionisation*; quindi in diversi circoli americani. Da ultimo fa ritorno a New York. L'anno prima ha composto *Dance for Burgess* per orchestra da camera e percussioni. Si occupa della colonna sonora di un altro film di Bouchard, *La Naissance d'un tableau*, senza musica propria.

1952 Registra nelle fabbriche di Philadelphia i rumori da inserire nella partitura di *Déserts*, la cui parte strumentale è stata completata quest'anno. Fa la conoscenza di Pierre Boulez.

1954 Nell'ottobre si reca a Parigi su invito di Pierre Schaeffer, che lo aiuta a mettere a punto le interpolazioni dei rumori in *Déserts*. La composizione, portata a termine nel corso di quattro anni, viene eseguita con esito scandaloso il 2 dicembre, sotto la direzione di Scherchen e trasmessa in diretta dalla Radio francese. Il giorno successivo parte per Amburgo, dove il concerto viene replicato l'8 dicembre con la direzione di Bruno Maderna e la regia del suono di Karlheinz Stockhausen. Lascia incompiuto *Dans la nuit*, su

testo di Henri Micheaux, per coro, fiati, percussioni, organo e due onde Martenot.

1955 Nel gennaio arriva a New York. *Déserts* viene eseguito per due volte in meno di due settimane. Scrive la composizione per nastro magnetico *La Procession de Vergès*, «suoni organizzati» per una sequenza di un terzo film di Bouchard, *About and Around Miró*.

1956 Compie un altro viaggio a Parigi, dove incontra Le Corbusier, che lo coinvolge, insieme a Iannis Xenakis, nell'ideazione di un padiglione della Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles (l'anno successivo Varèse si recherà nei laboratori della Philips in Olanda per mettere a punto il suo progetto). La Ricordi di New York inizia la pubblicazione di tutte le sue opere della maturità.

1958 Il *Poème électronique*, nastro con «suono organizzato», viene eseguito nel maggio, in prima assoluta, all'Esposizione universale di Bruxelles e, nel novembre, a New York, dove Varèse ha già fatto ritorno dal luglio. L'anno successivo terrà un ciclo di conferenze alla Princeton University e al Sarah Lawrence College.

1960 Rivede, per due volte in pochi mesi, le interpolazioni di suoni in *Déserts*, che viene frattanto eseguito anche in Canada. A New York viene dato un concerto in suo onore il 22 dicembre. Incontra Stravinskij.

1961 Fornisce un'ulteriore revisione, la quarta, delle interpolazioni per *Déserts* e rivede anche *Ecuatorial*, sostituendo le onde Teremin con quelle Martenot. Nel maggio viene data, sotto la direzione di Robert Craft, la prima di *Nocturnal*, per soprano, coro di soli bassi e orchestra, su testo da *House of Incest* di Anaïs Nin. Tuttavia dopo il concerto è già all'opera per rivedere la composizione, che lascerà incompiuta. L'anno seguente tiene una serie di conferenze alla Yale University. La notorietà e l'apprezzamento per sua opera continuano a crescere, testimoniati anche dal conferimento di diversi premi e onorificenze internazionali.

1965 Prosegue il lavoro a *Nuit (Nocturnal II)* per soprano, coro di soli bassi, fiati, arpa, percussioni e contrabbasso, che, iniziato già da alcuni anni, dovrà tuttavia lasciare incompiuto. Muore di trombosi a New York il 6 novembre.

Edgard Varèse

Bibliografia

a cura di Raffaele Mellace

A. Interviste, articoli e scritti di Edgard Varèse

Varèse E., *Que la musique sonne, Verbe et Oblation*, in «391», (1917) 5.

Id., *A League of Art: A Free Interchange to Make the Nations Acquainted*, in «The New York Times», 23 marzo 1919.

Edgard Varèse Is True Modernist, in «New York Morning Telegraph», 20 aprile 1919, p. 4.

Varèse E., *Composers Form Guild to Bring New Works to Public Hearing*, in «Musical America», 23 luglio 1921, pp. 1 e 6.

Kneer R. M., «*Russia's Music Surviving Turmoil Is Still Supreme*», says Edgar Varèse, ivi, 23 dicembre 1922, p. 17.

Tryon W. P., *New Instruments in Orchestra Are Needed, Says Mr Varèse*, in «The Christian Science Monitor», 8 luglio 1922, p. 18.

Id., *Edgar Varèse's New Orchestral Work «Amériques»*, ivi, 7 luglio 1923, p. 17.

Varèse E., *The Music of Tomorrow*, in «London Evening News», 14 luglio 1924, p. 4.

Id., *In Quest of a Melodist*, in «Musical America», 10 ottobre 1925, p. 18.

Varèse answers Amériques Critics, in «The Evening Bulletin» 12 aprile 1926, p. 5.

Tryon W. P., *A New Edifice from Mr. Varèse*, in «The Science Monitor», 28 luglio 1926, p. 8.

Phelps R. e Morane H., *Artistes d'Avantgarde en Amérique*, in «Le Figaro Hebdomadaire», 25 luglio 1928.

Vidal J., *Le film sonore engendrera-t-il des nouvelles tendances musicales?*, in «Pour Vous», 30 gennaio 1930.

André J., *Edgar Varèse y la musica de avanguardia*, in «La Nación», 20 aprile 1930.

La mécanisation de la musique, in «Bifur», (1930) 5, pp. 121-129.

Richard M., *Une partition moderne sous le signe de l'alchimie*, in «La liberté», 24 febbraio 1932.

Id., *Sur Wagner et la musique dramatique*, ivi, 14 febbraio 1933.

The Perils of Paris, in «Musical Courier», 18 marzo 1933.

Sperling M., *Varèse and Contemporary Music*, in «Trend», II (1934) 3, p. 125.

Lions Roars all Music to Varèse, in «Santa Fé

New Mexican», 21 agosto 1936, p. 2.

Modern Percussion Masterpiece Illustrates Composer's Lecture, ivi, 9 settembre 1937, p. 3.

Frankenstein A., *Varèse, Worker in Intensities*, in «San Francisco Chronicle», 28 novembre 1937, p. 13.

Varèse E., *Organized Sound for the Sound Film*, in «The Commonwealth», 13 dicembre 1940, pp. 204-205.

Gertrude N. e Lubelle Schrifte M. (a cura di), *Letters of Composers*, New York, Knopf, 1946.

Performer's Choice, in «Listen», giugno 1946, pp. 4-5.

Schoenberg H. C., *Art from the Shoulders up*, in «Musical Digest», marzo/aprile 1946, pp. 10 e 35.

Edgard Varèse and Alexi Haieff questioned by eight Composers, in «Possibilités I», settembre 1947, p. 96.

Downes O., *Music in the Future*, in «The New York Times», 25 luglio 1948.

Varèse E., *Musik auf neuen Wegen*, in «Stimmen», (1949) 15, pp. 401-404.

Grunfeld F., *The Well-Tempered Ionizer*, in «High Fidelity», settembre 1954, p. 39.

Varèse E., *Les instruments de musique et la machine électronique*, in «L'Âge Nouveau», (1955) 92, pp. 28-30.

Id., *Electronic Music*, New York, Wolcott & Associates - Public Relations Counsel, 1958.

Id., *Tout jeune homme j'habitais Berlin*, in Petit J. (a cura di), *Le poème électronique - Le Corbusier*, Parigi, Éditions de Minuit, 1958.

Pobers M., *De passage à Paris, Edgar Varèse, maître de la musique préparée: «Je veux élargir mon horizon musical»*, in «Arts-Lettres-Spectacles», luglio/agosto 1958, p. 6.

Varèse E., *Le destin de la musique est de conquérir la liberté*, in «Liberté 59», I (1959) 5, pp. 276-283.

Id., *Erinnerungen und Gedanken*, in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, vol. III, Mainz, Schott, 1960, pp. 65-86.

Lasnier M., *Les compositeurs décréteront-ils la mort de l'orchestre?*, in «Châtelaine», settembre 1960, p. 33.

Samuel C., *Les sept jugements d'Edgar Varèse*, in

«Candide», (1964) 238.

Rich A., *Varèse is Waiting for the Audience*, in «New York Herald Tribune», 28 marzo 1965, p. 35.

Schuller G., *Conversation with Varèse*, in «Perspectives of New Music», III (1965) 2, pp. 32-37.

Varèse E., *Ferruccio Busoni: A Reminiscence*, in «Columbia University Forum», IX (1966) 2, p. 20.

Id., *Freedom for Music*, in Chase G. (a cura di), *The American Composer Speaks: A Historical Anthology 1770-1965*, Baton Rouge, Louisiana State Univ. Press, 1966, pp. 185-192.

Alcopley L., *Edgard Varèse on Music and Art: a Conversation between Varèse and Alcopley*, in «Leonardo: International Journal of the Contemporary Artist», I (1968) 2, pp. 71-79.

Charbonnier G. (a cura di), *Entretiens avec Edgard Varèse, suivis d'une étude de l'oeuvre par Harry Halbreich*, Paris, Pierre Belfond, 1970.

Varèse L., *Varèse. A Looking-Glass Diary, 1883-1928*, New York, W.W. Norton & Comp., 1972 [3^a ed.; Londra, Eulenburg Books, 1975].

Varèse E., *Écrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, Paris, Ch. Bourgeois, 1983 [trad. it. di U. Fiori: *Il suono organizzato. Scritti sulla musica* («Le sfere» 2), Milano, Ricordi/Unicopli, 1985; con prefazione di G. Manzoni, note, cronologia, catalogo delle opere e bibliografia di R. Pozzi].

B. Studi critici e testimonianze su Edgard Varèse

Zanotti-Bianco M., *Edgard Varèse and the Geometry of Sound*, in «The Arts», VII (1925), p. 35.

Cowell H., *Edgard Varèse*, in «Modern Music», V (1928), pp. 9-19 [trad. it.: *La musica di Edgard Varèse*, in «Musica/Realtà», XIII (1922) 37, pp. 165-175].

Klaren J.H., *Edgard Varèse, Pioneer of New Music in America*, Boston, 1928.

Rosenfeld P., *By Way of Art, Criticism of Music, Literature, Painting, Sculpture and the Dance*, New York, 1928.

Id., *An Hour with American Music*, Philadelphia, 1929.

Adorno T. W., *Musikleben - Konzert: Frankfurt am Main*, in «Die Musik», XXII (1930) 10, p. 774.

Copland A., *The Composer in America, 1923-1933*, in «Modern Music», X (1933) 2, pp. 87-91.

Šperling M., *Varèse and Contemporary Music*, in «Trend», II (1934).

Miller H., *With Varèse in the Gobi Desert*, in *The Air-Conditioned Nightmare*, New York, New Directions, 1945 [trad. it.: *Con Varèse nel deserto del Gobi*, in *L'incubo ad aria condizionata*, Torino, Einaudi, 1962].

Waldmann F., *Edgard Varèse*, in «Julliard Review», (1954).

Chase G., *America's Music. From the Pilgrims to the Present*, 1955 [trad. franc.: *Musique de l'Amérique*, Parigi, Buchet/Chastel, 1957].

Vivier O., *Les innovations instrumentales d'Edgard Varèse*, in «La revue musicale», (1955) 226.

Wilkinson M., *An Introduction to the Music of Edgard Varèse*, in «The Score», XIX (1957), pp. 5-18.

Kalff L. C., *Le Corbusier, Jean Petit, Michel Butor, Edgar Varèse, Jean Xenakis*, in Petit J. (a cura di), *Le poème électronique - Le Corbusier cit.*

Stuckenschmidt H. H., *Schöpfer der neuen Musik*, Frankfurt am Main, 1958.

«Liberté 59», (1959) 5 [numero speciale su Varèse].

Metzger H. K., *Hommage à Edgar Varèse*, in Steinecke W. (a cura di), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, vol. II, Mainz, Schott, 1959, pp. 54-66.

Cage J., *Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten*, ivi, pp. 46-53.

Mila M., *Il profeta della persecuzione*, in Id., *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959.

Moles A., *Les musiques expérimentales*, Parigi, 1960.

Prieberg F. K., *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin-Frankfurt-Wien, Ullstein, 1960 [trad. it. di P.

- Tonini: *Musica ex machina*, Torino, Einaudi, 1963].
- Stravinskij I. e Craft R., *Memories and Commentaries*, New York, Garden City, 1960.
- Cage J., *Edgard Varèse*, in *Silence*, Cambridge-Massachusetts, The MIT Press, 1961, pp. 83-84.
- Roy J., *Présences contemporaines*, in *Musique française*, Parigi, 1962, pp. 123-143.
- Carter E., *Letter from Europe*, in «Perspectives of New Music», I (1963) 2.
- Guaccero D., *Note per uno studio su Edgar Varèse*, in «La Biennale di Venezia», XIV (1964) 56, pp. 18-25 [ora in «Musica/Realtà», XIII (1992) 37, pp. 175-189].
- Chou Wen-chung, *Varèse*, in «Current Musicology», (1965) 2, pp. 169-174.
- Helm E., *Aussenseiter Varèse*, in «Melos», XXXII (1965), pp. 433-437.
- Lesure F., *Debussy et Edgard Varèse*, in Weber E. (a cura di), *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, Parigi, Centre National de la Recherche Scientifique - Weber, 1965, pp. 333-338.
- Babbitt M., *Edgard Varèse: A Few Observations of his Music*, in «Perspectives of New Music», IV (1966) 2, pp. 14-22 [ora in *Perspectives on American Composers*, New York, Boretz-Cone, 1971, pp. 40-48; trad. it.: *Edgard Varèse: alcune osservazioni sulla sua musica*, in «Musica/Realtà», XIV (1993) 40, pp. 223-231].
- Dallapiccola L., Carter E., Nin A., Szathmary A., Feldman M., Wilkinson M., *In memoriam: Edgard Varèse (1883-1965)*, ivi, pp. 1-13 [la testimonianza di Dallapiccola si trova, col titolo di *Incontri con Edgard Varèse (pagine di diario)*, in Dallapiccola L., *Appunti, incontri, meditazioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1970, pp. 111-116].
- Chou Wen-chung, *Open rather than Bounded*, in «Perspectives of New Music», V (1966) 1, pp. 1-6 [ora in *Perspectives on American Composers* cit., pp. 49-54].
- Id., *A Varèse Chronology*, ivi [ora in *Perspectives on American Composers* cit., pp. 55-58].
- Id., *Varèse: a Sketch of the Man and His Music*, in «The Musical Quarterly», LII (1966) 2, pp. 151-70.
- Helm E., *Varèse, Edgar*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. XIII, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1966, coll. 1272-1274.
- Hugli P., *Edgard Varèse*, in «Schweizerische Musikzeitung/Revue musicale suisse», CVI (1966) 3, pp. 155-161.
- Mellers W., *Edgard Varèse - a Great Central Figure*, in «Composers», (1966) 18, pp. 10-11.
- Oullette F., *Edgard Varèse*, Parigi, Seghers, 1966 [ed. riv. e ampl.: Parigi, Ch. Bourgois, 1989].
- Carpentier A., *Edgard Varèse vivant*, in «Nouveau Commerce», (1967) 10, pp. 13-28 [ora in Id., *Varèse vivant («Les suppléments au Nouveau Commerce» 10)*, Le Nouveau Commerce, Parigi, 1980].
- Mair B., *The «Poème Électronique» of Edgard Varèse: Analysis and Transcription*, Masters diss., Queens College, New York, 1967.
- Snowdon G. J., *Ionisation and Rhythm in the Music of Edgard Varèse*, MA diss., Univ. of Rochester, 1967.
- Whittall A., *Varèse and Organic Athematism*, in «The Music Review», XXVIII (1967), pp. 311-315.
- Yates P., *Twentieth Century Music*, New York, Pantheon Books, 1967.
- Chase G., *Edgard Varèse*, in «Interamerican Institute for Music Research Yearbook», II (1968), pp. 95-97.
- Conely J. H., *An Analysis of Form in «Arcana» of Edgard Varèse and the Trilogy of S. Beckett*, PhD diss., Teachers' College Columbia Univ., New York, 1968.
- Vivier O., *Varèse et Dada: une rencontre de créateurs*, in «Cahiers de l'Association Internationale pour l'Étude de Dada et du Surréalisme», II (1968), pp. 55-60.
- Boulez P. e Schaeffer P., *Hommages à Edgard Varèse*, in «La revue musicale», (1969) 265/266, pp. 29-30.
- Charbonnier G., *Edgard Varèse*, ivi, pp. 37-42.
- Vivier O., *Edgard Varèse: Esquisses et oeuvres détruites*, ivi, pp. 31-36.
- Charbonnier G., *Entretiens avec Edgard Varèse, suivis d'une étude de l'oeuvre par Harry Halbreich*, cit.
- Gümbel M., *Versuch an Varèse Density 21,5*, in

- «Zeitschrift für Musiktheorie», I (1970), pp. 31-38 [ora in «Tibia» XIV (1989) 4, pp. 580-586].
- Reale P., *The Process of Multivalent Thematic Transformation*, PhD diss., Univ. of Pennsylvania, 1970.
- Wright C., *Rare Music Manuscripts at Harvard*, in «Current Musicology», X (1970), pp. 25-33.
- Young J., *The Role of Parameters in Octandre by Edgard Varèse*, MA Diss., Univ. of Wisconsin, 1970.
- Mache F., *Méthodes Linguistiques et Musicologie*, in «Musique en Jeu», (1971).
- Roots D. L., *The Performance Guilds of Edgard Varèse*, PhD diss., Univ. of Illinois, 1971 [ora in Id., *The Pan American Association of Composers (1928-1934)*, in «Yearbook of Inter-American Music Research», VIII (1972) 5, pp. 49-70].
- Salzman E., *Edgard Varèse*, in «Stereo Review», 26 (1971) 6, pp. 56-68.
- Siddons J., *Varèse's Hyperprism: Context and Construction*, MM diss., Londra, 1971.
- Steinhardt H. E., *Varèse - umbegriffener Prophet einer kosmischen Schallwelt*, in «Melos», XXXVIII (1971) 7/8, pp. 293-297.
- Stempel L., *A Parisian View of Varèse*, in «Saturday Review», LIV, 30 ottobre 1971, p. 71.
- Ramsier P., *An Analysis and Comparison of the Motivic Structure of Octandre and Intégrales, Two Instrumental Works of Edgard Varèse*, PhD diss., New York Univ., 1972.
- Swan J., *Varèse's Octandre as a Source Piece for the Demonstration of Three Twentieth-century Compositional Procedures*, in «Canadian Association of University Schools Music Journal», II (1972) 1, pp. 53-74.
- Bloch D. R., *The Music of Edgard Varèse*, PhD diss., Univ. of Washington, 1973.
- Boehmer K., *Über Edgard Varèse*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel, 1973, pp. 307-313.
- Brinkmann R., *Anmerkungen zu Varèse*, ivi, pp. 313-316.
- Gilbert S. E., *The Ultra-Modern Idiom*, in «Perspectives of New Music», XII (1973-74) 1/2, pp. 282-314.
- Jolivet H., *Varèse*, Parigi, Hachette, 1973.
- Morgan R. P., *Rewriting Music History: Second Thoughts on Ives and Varèse*, in «Music Newsletter», III (1973) I, pp. 3-12, e III (1973) 2, pp. 15-23.
- Vivier O., *Varèse («Solfèges»)*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Gruhn W., *Edgard Varèse (1883-1965): Ionisation (1931)*, in Zimmerschied D., *Perspektiven neuer Musik. Materialien und didaktische Information*, Mainz, Schott, 1974, pp. 55-72.
- Mayer-Rosa E., *Musik und Technik. Vom Futurismus bis zur Elektronik («Beiträge zur Schulmusik» 27)*, Zürich, Mösel, 1974.
- Parks A. F., *Freedom, Form, and Process in Edgard Varèse: a Study of Varèse's Musical Ideas - Their Sources, Their Development, and Their Use in His Works*, PhD diss., Cornell Univ., 1974.
- Stempel L., *Not Even Varèse Can Be an Orphan*, in «The Musical Quarterly», LX (1974), pp. 46-60.
- Yannay Y., *Toward an Open-Ended Method of Analysis of Contemporary Music: a Study of Selected Works by Edgard Varèse and György Ligeti*, diss., Univ. of Urbana, Illinois, 1974.
- Boulez P., *Edgard Varèse*, in *Anhaltspunkte*, Stuttgart-Zürich, 1975, pp. 381-383.
- Jack A., *Edgard Varèse*, in «Music and Musicians», XXIV (1975) 4.
- Kropfinger K., *Verschmähtes Erbe*, in «Melos/NZ», I (1975), pp. 442-446.
- Strawn J., *Raum und Klangmasse in Varèses «Intégrales»*, ivi, pp. 446-456.
- Nattiez J. J., *Densité 21.5 de Varèse: Essai d'analyse sémiologique («Monographies de sémiologie et d'analyse musicales» 2)*, Université de Montréal, Faculté de Musique, 1975 [ed. ingl. riv.: *Density 21.5 by Varèse: an Essay in Semiological Analysis*, in «Music Analysis», I (1982) 3, pp. 243-340].
- Saylor B., *Looking backwards: Reflections on Nostalgia in the Musical Avant-garde*, in «Conterpoint: a Journal of Interdisciplinary Studies», I (1975) 3, pp. 3-7.
- Bosseur J. Y., *Der Futurismus und das Werk von Edgard Varèse*, in Kolleritsch O. (a cura di), *Der musikalische Futurismus*, Graz, Universal, 1976,