

percorsi
di **musica**
d'oggi

percorsi
di **musica**
d'oggi

M. MADDALENA ROYAN
Piazza D'Adda, n. 8
20121 MILANO

Comune di Milano
Settore Cultura e Spettacolo

Provincia di Milano
Assessorato alla Cultura

Regione Lombardia
Assessorato alla Cultura e Informazione

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



Teatro alla Scala

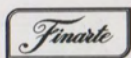
TEATRO
Piccolo Teatro di Milano
"EUROPA"

CRT

CORRIERE DELLA SERA

Amadeus

Il mensile della grande musica



MOTOROLA

RICORDI

percorsi di **musica** d'oggi

25 maggio - 21 giugno 1995
Otto concerti e sei incontri
al Teatro alla Scala e al Teatro Studio

**Il Consiglio di Amministrazione
del Teatro alla Scala**

Presidente	Marco Formentini , Sindaco di Milano
Vice Presidente	Mario Spagnol
Consiglieri	Marcello Abbado Giuseppe Battaglini Marco Bona Castellotti Carlo Fontana , Sovrintendente Paolo Martelli , Presidente Commissione Affari Generali, Bilancio e Personale Sergio Marzorati Quirino Principe , Presidente Commissione Artistica Giorgio Rumi Severino Salvemini Giovanni Tenconi Carlo Vezzoni
Segretario	Roman Vlad , Direttore artistico Federico Rispoli , Segretario generale

Collegio dei Revisori dei Conti

Presidente	Antonio Spina
Membri effettivi	Enrico De Bonfils Franca Di Palma
Membri supplenti	Paola Colombo Virginia Figliossi Liana Galasso Fusco Angelo Guido Mainardi

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Presidente
Riccardo Muti

Soci Fondatori

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

Soci Onorari

Marco Formentini
Sindaco di Milano
Carlo Fontana
*Sovrintendente
del Teatro alla Scala*
Roberto Costa
*Delegato della Sede
RAI per la Lombardia*
Marcello Abbado
*Direttore
del Conservatorio «G. Verdi»*
Massimiliano Carraro
*Direttore della
Civica Scuola di Musica*
Claudio Abbado
Salvatore Accardo
Pierre Boulez
Franco Donatoni
Maurizio Pollini

Direttore Artistico

Luciana Pestalozza

Comitato Artistico
Francesco Degrada
Patrice Martinet
Mario Messinis
Luciana Pestalozza

Organizzazione

Laura Ajmar

Ufficio Stampa

Luciana Fusi
Ezio Grillo

Consiglio direttivo

Riccardo Muti
Presidente
Roberto Costa
Duilio Courir
Carlo Fontana
Mimma Guastoni
Paolo Martelli
Vicepresidente
Patrice Martinet
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza

Soci

Amici della Scala
Paolo Arata
Giulio Artom
Guido Artom
Gae Aulenti
Maria Baccalini
Massimo e Carla Bacci
Liliana Barbieri
Renata Barcella
Maria Teresa Bazzi
Francesco Paolo Beato
Lucia Beato
Chiara Benati
Luigi Bisio
Laura Bosio
Ennio Brion

Lucio Capaccioni
Mauro Cardi
Damiano Corvasce
Anna Crespi
Franco De Benedetti
**Gian Alberto
Dell'Acqua**
Paolo Della Grazia
Gillo Dorfler
Fabrizio Fanticini
Aldo Fiacco
**Fondazione Orchestra
Svizzera Italiana**
Direttore artistico Pietro Antonini
Laura Foscanelli
Giovanni Iudica

Lorenza Sibia Iudica
Giacomo Jelmini
**Francesca Pelizzoni
Jommi**
Bruno Lorenzelli
Maria Majno
Fabio Malcovati
Laura Martelli
Franco Merlo
Gianmarco Moratti
**Alessandra Mottola
Molfino**
Silvana Ottieri
Furio Pace
Linda Pace
Marco Pace

Giancarla Pandini
Elisa Pegreffi Borciani
Giulio Pestalozza
Rossella Petrini
Mario Raimondo
Mariuccia Rognoni
Olga Scevenova
Piero Schlesinger
Matteo Segafreddo
Sergio Siglienti
Giovanni Svetlich
Giovanni Tenconi
Tilde Tenconi
Massimo Vitta Zelman
Biancamaria Zedda

MILANO
MUSICA

MILANO MUSICA



L'attività primaria di Milano Musica è quella di produrre, con scadenza biennale un festival dedicato a uno dei grandi protagonisti dell'esperienza musicale del Novecento: Pierre Boulez, Franco Donatoni, Edgard Varèse sono stati rispettivamente i protagonisti delle edizioni 1990, 1992, 1994; per la prossima scadenza, il 1996, è previsto un Festival dedicato a Luciano Berio, in concomitanza con la rappresentazione alla Scala della sua nuova opera.

Ma Milano Musica ha ora deciso di ampliare il proprio impegno per rispondere in modo più completo a esigenze nuove, nonché a considerazioni e stimoli nati dall'esperienza di questi ultimi anni. Infatti, il carattere essenzialmente monografico del Festival, pur dimostratosi insostituibile per le possibilità di approfondimento che offre, delimita e condiziona per sua natura le scelte programmatiche, rischiando di lasciare poco spazio ad altre voci e sacrificando soprattutto i compositori più giovani. La sua scadenza biennale inoltre, con un intervallo troppo lungo tra gli appuntamenti, non riesce a mantenere un rapporto sufficientemente stretto con il pubblico la cui crescita rimane uno degli obiettivi fondamentali dell'iniziativa. Questo aspetto appare tanto più importante in una situazione come l'attuale, nella quale è stata fortemente ridotta l'offerta generale di musica a causa della chiusura di importanti strutture di produzione, mentre la normale programmazione delle istituzioni concertistiche penalizza fortemente la musica contemporanea, peraltro quasi totalmente assente dai programmi radiofonici e televisivi.

Si è pertanto stabilito di riprendere nel 1995 (per poi mantenerlo intercalato con i festival monografici) il progetto Percorsi di musica d'oggi già realizzato con il Teatro alla Scala nel 1993. In particolare, questa seconda serie dei Percorsi, prevista per i mesi di maggio e giugno del 1995, presenta

otto concerti di musica da camera che nascono come una panoramica aperta in una prospettiva complementare di esplorazione "in orizzontale" ad ampio spettro della realtà musicale contemporanea. Non un tema unico, come nei Festival, ma proposte diversificate nei cinque recital affidati a illustri concertisti, con programmi misti che accostano musiche d'oggi a musiche del passato. Si inizia con un omaggio a Paul Hindemith, nel centenario della nascita: il pianista turco Hüseyin Sermet suonerà il Ludus tonalis (in programma anche Ravel e Stockhausen). Seguirà il soprano Luisa Castellani in un recital con l'elettronica di Agon. Poi ancora il pianismo di Charles Rosen, l'illustre musicista e musicologo americano, con una monografia dedicata a Elliott Carter. Torna alla Scala la violinista Viktoria Mullova con Massimiliano Damerini in un programma bachiano con due escursioni nel Novecento, Webern e Boulez. E, infine, il Quartetto Arditti dedica il suo concerto a Kurtág, a Bartók (il Quinto Quartetto) e a Marco Stroppa con una novità per Milano. La programmazione prevede inoltre tre "ritratti" di compositori contemporanei, Ambrosini, Sciarino, Vacchi, che presenteranno opere recenti o inedite. Ciascun "ritratto" nasce da un lavoro nuovo di collaborazione con i singoli compositori. Nei concerti a loro dedicati, ciascuno affiancherà ai propri pezzi un'opera di un musicista del passato ritenuto particolarmente importante per la propria formazione. Sempre su loro indicazione verrà inoltre presentato un altro autore contemporaneo, scelto in base ad una sorta di affinità ideale. Come è già stato fatto in occasione del Festival Varèse, constatati l'interesse e la positiva risposta del pubblico per questo tipo di iniziative, anche per i Percorsi 1995 sono previsti incontri/conferenze con musicologi, scrittori, filosofi, musicisti su temi attinenti gli autori e le musiche presentate.

Edizioni del Teatro alla scala

RCS - Rizzoli Libri

A cura dell'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Responsabile: Renato Garavaglia

Consulenza scientifica: Francesco Degrada
Direttore dell'Istituto di discipline musicologiche
e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano

Redazione: Luisella Viziano

Progetto grafico:
Giorgio Fioravanti, Silvia Sfliotti, *G&R Associati*

Riproduzioni a cura
dell'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

Finito di stampare nel mese di maggio 1995
presso le Arti Grafiche S. Pinelli

Fotocomposizione Folino
Plastificazione copertina Cedic

© Copyright 1995, Teatro alla Scala

Programma generale

1

Paul Hindemith nel centenario della nascita

martedì 23 maggio 1995

Teatro alla Scala
Ridotto dei palchi

ore 17 (ingresso libero)

Luigi Pestalozza
Perché Bach nel Novecento?

giovedì 25 maggio 1995

ore 21

Hüseyin Sermet
pianoforte

Paul Hindemith
Ludus tonalis

Karlheinz Stockhausen
Klavierstück VIII

Maurice Ravel
Gaspard de la nuit

2

venerdì 2 giugno 1995

Teatro Studio

ore 18.30 (ingresso libero)

Gianmario Borio incontra Mauro Bonifacio, Maurizio Pisati e Michele Tadini
Vocalità ed elettronica

ore 21

Luisa Castellani
soprano

Camillo Togni
Les feuilles amères

Giacinto Scelsi
Ogloudoglou

Agon,
acustica, informatica musica
Centro Studi
Armando Gentilucci

Mauro Bonifacio
Mar de l'eterno

Maurizio Pisati
Zone II

Luigi Nono
La fabbrica illuminata

Sylvano Bussetti
Lachrimae

Michele Tadini
regia del suono

Cathy Berberian
Stripsody

Maurizio Ben Omar
percussione

3**Ritratto di Salvatore Sciarrino****domenica 4 giugno 1995**

Teatro Studio

ore 18.30 (ingresso libero)**Khaled Fouad Allam incontra Salvatore Sciarrino***La favola degli Arabi in Sicilia*

ore 21*Medioevo presente***Sonia Turchetta, mezzosoprano**1. Anonimo (XII secolo)
*Motetto "Mariae Assumptio -
Huius Chori"*Salvatore Sciarrino
*Addio case del vento
Venere che le Grazie
la fioriscono***Manuel Zurria, flauto****Sabrina Giuliani, viola**2. Jeannot de l'Escurel
(XII secolo)
*À vous douce debonnaire**L'orizzonte luminoso di Aton***Barbara Maurer, viola**3. Anonimo (XII secolo)
*Motetto "O Maria virgo
Davidica - O Maria maris
stella - Veritatem"*Giorgio Magnanensi
*Se dell'eterne idee***Gabriele Cassone, tromba****Danilo Grassi, percussione**Wolfgang Amadeus Mozart
*Adagio KV 356 (617a)*Salvatore Sciarrino
*Nuvolarlo***Antonio Politano, flauto dolce****Gabriella Bosio, arpa**

4**lunedì 12 giugno 1995**

Teatro alla Scala

ore 21**Viktoria Mullova**
*violino*Johann Sebastian Bach
*Sonata in sol maggiore
BWV 1019*Pierre Boulez
*Anthèmes***Massimiliano Damerini**
*pianoforte*Carl Ph. E. Bach
*Sonata in do minore Wq 78*Johann Sebastian Bach
*Partita n. 2 in re minore
BWV 1004*Anton Webern
Quattro pezzi op. 7

5**mercoledì 14 giugno 1995**

Teatro Studio

ore 18.30 (ingresso libero)**Charles Rosen parla di Elliott Carter**

ore 21**Charles Rosen***pianoforte*

Elliott Carter

*Piano Sonata**Sonata per violoncello e pianoforte**Night Fantasies***David James***violoncello*

6**Ritratto di Claudio Ambrosini****venerdì 16 giugno 1995**

Teatro Studio

ore 18.30 (ingresso libero)**Massimo Cacciari incontra Claudio Ambrosini***Il suono veneziano*

ore 21**Ex Novo Ensemble****Ed Spanjaard***direttore***Aldo Orvieto, pianoforte****Daniele Ruggieri, flauto****Davide Teodoro, clarinetto****Carlo Lazari, violino****Carlo Teodoro, violoncello**Claudio Ambrosini
*Prélude à l'après-midi
d'un fauve*Giovanni Gabrieli
*Canzon prima a 5*Pascal Dusapin
*Coda*Claudio Ambrosini
*Icaros**"Oh mia Euridice..." a fragment**Labirinto armonico
fantasia strumentale su
Kleines Harmonisches
Labyrinth di Johann S. Bach**Trobar clus*

7**lunedì 19 giugno 1995**

Teatro Studio

ore 21**Arditti String Quartet****Irvine Arditti**, *violino***Graeme Jennings**, *violino***Garth Knox**, *viola***Roham De Saram**, *violoncello*György Kurtág
*Quartetto op. 1*Marco Stroppa
*Un segno nello spazio*György Kurtág
*Officium breve in memoriam
Andreae Szervánszky op. 28*Béla Bartók
Quartetto n. 5

8**Ritratto di Fabio Vacchi****mercoledì 21 giugno 1995**

Teatro Studio

ore 18.30 (ingresso libero)**Alberto Melucci incontra Fabio Vacchi**
Elogio della meraviglia

ore 21**Ensemble Musica 20****Mauro Bonifacio**
*direttore***Marco Lazzara**
*contralto***Pietro Borgonovo**
*musette***Eva-Maria Kuhrau**
*soprano*Fabio Vacchi
*Flow my Dowland
(da John Dowland)*Fabio Vacchi
*Baccanali*Paolo Aralla
*For V.W., primo quaderno
For V.W., secondo quaderno*Fabio Vacchi
*Luoghi immaginari:
Quintetto
Ottetto
Trio
Settimino
Quartetto*

Calendario degli incontri
(ingresso libero)

1

martedì 23 maggio 1995

ore 17

Teatro alla Scala
Ridotto dei palchi

Luigi Pestalozza

Perché Bach nel Novecento?

(Il Ludus tonalis di Paul Hindemith, nel centenario della sua nascita)

2

venerdì 2 giugno 1995

ore 18.30

Teatro Studio

Gianmario Borio incontra Mauro Bonifacio, Maurizio Pisati e Michele Tadini

Vocalità ed elettronica

3

domenica 4 giugno 1995

ore 18.30

Teatro Studio

Khaled Fouad Allam incontra Salvatore Sciarrino

La favola degli Arabi in Sicilia

4

mercoledì 14 giugno 1995

ore 18.30

Teatro Studio

Charles Rosen parla di Elliott Carter

5

venerdì 16 giugno 1995

ore 18.30

Teatro Studio

Massimo Cacciari incontra Claudio Ambrosini

Il suono veneziano

6

mercoledì 21 giugno 1995

ore 18.30

Teatro Studio

Alberto Melucci incontra Fabio Vacchi

Elogio della meraviglia



Paul Hindemith.

■ Hüseyin Sermet, pianoforte

Paul Hindemith nel centenario della nascita

martedì 23 maggio 1995 - ore 17

Ridotto dei palchi

Luigi Pestalozza: *Perché Bach nel Novecento?*

ingresso libero

giovedì 25 maggio 1995 - ore 21

Paul Hindemith (1895-1963)

Ludus Tonalis (1942)

(Studies in Counterpoint, Tonal Organisation & Piano Playing)

Preludium

Fuga 1 - Interludium

Fuga 2 - Interludium

Fuga 3 - Interludium

Fuga 4 - Interludium

Fuga 5 - Interludium

Fuga 6 - Interludium

Fuga 7 - Interludium

Fuga 8 - Interludium

Fuga 9 - Interludium

Fuga 10 - Interludium

Fuga 11 - Interludium

Fuga 12

Postludium

Maurice Ravel (1875-1937)

Gaspard de la nuit (1908)

(Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand)

Ondine (*Lent*)

Le gibet (*Très lent*)

Scarbo (*Modéré*)

Karlheinz Stockhausen (1928)

Klavierstück VIII (1955)

La prima idea comunicata, che il *Ludus tonalis* vuole comunicare e comunica, è Bach, subito, fin dal Preludio e poi attraverso l'ostentato stile imitativo, severo, quantomai intenzionalmente bachiano, degli undici Interludi e delle dodici Fughe che fino al Postludio conclusivo mimano apertamente il *Clavicembalo ben temperato*. A scopo, si badi, perfettamente ideologico, anzi polemicamente ideologico, se infatti questo straordinario insieme di fantastica invenzione musicale che esibisce il contrappunto come una verità oggettiva, e di esercizio di una precisa teoria armonica della musica, che è il *Ludus tonalis*, non si sottrae di certo al dibattito sulla rivoluzione dei rapporti musicali nel nostro secolo, ma anzi vi entra volutamente dentro e però in termini di reazione ai processi di rottura linguistica, o quindi non solo linguistica. Il progetto del pezzo è infatti, proprio a partire da quell'esplicita impronta bachiana, conservatore, e tuttavia nelle forme davvero partecipi di quel dibattito, di una *nuova* conservazione, che anzi precede certe proposte di modernità conservatrice, anche musicali, di oggi. Per cui niente c'è in questo Hindemith di "neoclassico" (una zona linguistica, concettuale, che Hindemith non ha del resto mai frequentato), ma proprio anche perché nel pezzo del 1942 (il *Ludus tonalis* venne composto in quell'anno negli Stati Uniti dove Hindemith si era da poco trasferito dopo una prolungata convivenza con la Germania di Hitler), propone semmai un precoce postmodernismo, se in realtà ciò che musicalmente il *Ludus tonalis* pratica, ma appunto esibendola come una pratica dell'oggettività musicale, è una situazione di modernità formale, linguistica, strutturale per quanto riguarda i materiali della composizione, il cui senso profondo e proprio nel momento dell'ascolto sempre decisivo per capire, è che per la musica la sola possibilità è ormai la rimanipolazione o reinvenzione di ciò che nella sua storia, ma con significato non solo musicale, c'è stato di determinante, formativo. Bach appunto.

Come dire che per la musica che più che mai nel *Ludus tonalis* diventa simbolica di tutto, il processo storico dunque, non solo musicale, c'è sta-

to e non c'è più, per cui del proprio all'ascolto suona evidente, quanto all'ordine tonale hindemithiano (per andare subito al nodo della questione), che si tratta di altro da quello evocato dal modello bachiano entro cui pure il *Ludus tonalis* si muove, salvo risultare altrettanto evidente che il principio di tonalità è comune, per cui ciò che suona radicalmente diverso finisce per suonare come conferma. Ma allora, ecco come e perché Bach sta al centro della composizione, anzi di una modernità di nuovo, di linguaggio che però non si proietta in avanti bensì all'indietro, proprio verso di lui, verso Bach che dunque viene investito di una responsabilità ideologica, cioè pratica, di segno infine conservatore. Diventa infatti, infine, proprio quel *Clavicembalo ben temperato* che sta nel corpo della musica di Hindemith, il confine della musica moderna, della modernizzazione linguistica in realtà mirata alla conferma (principale obiettivo hindemithiano, questo) della tonalità comunque sia. Come destino della storia musicale.

La metafora evidente è quella della storia (in generale) finita; ovvero questo è in ultima analisi lo scopo polemico del *Ludus tonalis*, della sua vertiginosa parafrasi musicale bachiana che confonde il passato col presente, e viceversa, o che dunque ci porta in una situazione davvero *post*, davvero precocemente postmodernista, con quello di anche alto che ciò finisce per significare. Ma appunto il fascino di questi "esercizi contrappuntistici, tonali e di tecnica pianistica", come Hindemith stesso ha ostentatamente definito il *Ludus tonalis*, e proprio per ribadirne il carattere di oggettività, o dunque per ribadire che non può esserci contraddizione, sta nella musica che in ogni momento, senza perdita di tensione, comunica un'inattaccabile fiducia nei valori in realtà al crepuscolo, così che per esempio il Postludio conclusivo che procede *a specchio* rispetto al Preludio iniziale, e che dunque lo ripercorre esattamente a ritroso, finisce per chiudere simbolicamente il *Ludus tonalis* in una inquietante solitudine musicale, nella più melanconica delle utopie neutralistiche, di neutralizzazione della storia (musicale, simbolicamente musicale, nel



Lelli & Masotti

Karlheinz Stockhausen.

caso) “cattiva”. Lo si ascolta in effetti, il *Ludus tonalis*, come l’ipotesi di un’altra musica, “buona”, di un’altra appunto “buona” storia non solo musicale, ma poi appunto sentendovi contestualmente dentro una così insopprimibile melanconia, da farci principalmente ascoltare un’astrazione, l’astrazione di quell’utopia del fare artigianale come fuga dal conflitto, dallo stato reale delle cose presenti, alla quale Hindemith non ha mai rinunciato, e per la quale Adorno ha ricordato che “la sobria lontananza dal mondo è un trucco e una scappatoia”, ovvero che “anche la neutralità è un fatto politico”. Salvo che proprio per questo nel *Ludus tonalis* c’è il senso inquietante dell’agire solitario, il senso melanconico della chiusura nell’utopia antistorica del ritorno ai modi di produzione, di vita, di prassi della musica, sempre simbolica di tutto, usciti dalla storia; ovvero qui, a questo livello di irresistibile esistenza hindemithiana, più forte degli utopismi oggettivistici, c’è la nevrosi e la tristezza che sentiamo comunque circolare dentro il brillante pianismo del *Ludus tonalis*, qui del resto stando la radicale polemica del pezzo, per cui a Hindemith non bastano nemmeno, poiché tutto continua a essere in opposizione a Schönberg, che il sistema di Schönberg di composizione con le dodici note, imprigionando dentro di sé gli orizzonti infiniti della tonalità sospesa, si sia organizzato secondo il più rigoroso meccanismo permutativo bachiano, a deliberata conferma di un itinerario storico esclusivo, quantomai germanocentrico prima ancora che eurocentrico, esso stesso massimamente conservatore.

La polemica di Hindemith va, deve andare più a fondo, investe la struttura della serie, ovvero attacca lo stesso sistema temperato proponendo rispetto a esso una teoria dei rapporti naturali fra i dodici suoni, che mentre appunto si contrappone alla pantonalità o atonalità schönberghiana, riconcepisce lo stesso temperamento istituzionalizzato da Bach nel *Clavicembalo*. Per così dire una polemica su due fronti? In realtà il *Ludus tonalis* il cui progetto pedagogico da Hindemith stesso dichiarato (s’è visto come), sta proprio nell’esercitarsi con le sue dodici Fughe e i suoi

undici Interludi, in quel nuovo sistema armonico, viene pochi anni dopo che nel 1939 Hindemith ha scritto l'*Unterweisung im Tonsatz*, il trattato con cui prospetta "una nuova proposta, facendo derivare i dodici semitoni della nostra ottava dai primi sei suoni della serie tonale naturale". Ossia, (a partire da *do*), *do, sol, fa, la, mi, mib, lab, re, sib, reb, si, fad*. Salvo che se proprio anche rispetto a Bach c'è una diversificazione di fondo, la modernizzazione del suo temperamento ne conferma però l'ordine problematico, realizza cioè, al livello di una moderna teoria degli intervalli, la ricerca del fondamento naturale della musica tonale cui Bach per primo aveva dato una risposta di sistema. Insomma nessuna polemica su due fronti, perché a essere confermato dalla nuova teoria "naturalistica" di Hindemith, è proprio Bach che per primo aveva messo alla base della musica tedesca, e quindi europea, un ordine tonale concepito come naturale, per cui di nuovo, ma questa volta in maniera strutturalmente definitiva, la modernizzazione armonica basata sulla nuova scala naturale hindemithiana, appunto quella che fa da trama al *Ludus tonalis*, conferma l'origine comune, o meglio definisce l'arco storico della musica, la sua unica naturale verità perché soltanto dentro di essa possono darsi anche profonde diversità, dunque contro ogni rottura, ogni cambiamento di sistema, contro lo schönberghismo che nonostante tutto, nonostante lo stile severo adottato dalla dodecafonìa, non giusnaturalizza la musica europea, tedesca per prima. E qui però siamo al punto nodale, di ragione, di significato, del *Ludus tonalis*, composto negli anni del conflitto mondiale che ha investito l'Europa nella forma più radicale, minacciandone, certo, la sopravvivenza, ma soprattutto investendone la centralità nel mondo, la padronanza della sua storia. Già nel 1942, l'anno del *Ludus tonalis*, si capisce nel mondo coinvolto intieramente in quel conflitto, che i rapporti, comunque esso si concluda, saranno cambiati, che la supremazia europea è comunque in discussione. Bèla Bartók, in quegli stessi anni, anche lui negli Stati Uniti, scriverà il *Concerto per orchestra*, e riproporrà così, con chia-



Maurice Ravel.

rezza di idee e di prospettiva, la questione nazionale, delle periferie del mondo che diventano soggetti della storia. Invece Hindemith compone il *Ludus tonalis*, capolavoro in musica della storia europea che non vuol perdere il primato; capolavoro di questa conservatrice antistoria del mondo, che perciò comunica subito Bach, un Bach chiuso in un compito tutto tedesco, al massimo europeo. E penso all'opposto bachiano, contrappuntistico, di Villa Lobos. Ma appunto Hindemith non sta da questa parte dialettica della storia del mondo. Ciò che infatti, così, in pieno conflitto mondiale il *Ludus tonalis* oppone alla storia, è più di un eurocentrismo musicalmente irrealista, è un germanocentrismo meraviglioso perché infine disperatamente solo mentre suona sicuro di sé la sua ipotesi contrappuntistica, la sua memoria bachiana senza futuro. Senza rapporti col mondo, con la sua storia. Senza? Nel *Ludus tonalis* l'inattualità della sua ipotesi musi-

cale, serve più che mai all'esercizio musicale dell'indifferenza per la dinamica delle cose, che è poi l'indifferenza di ogni prassi postmodernistica, dunque di quella del *Ludus tonalis* che proprio così ripropone quell'Hindemith dei suoi tedeschi anni Venti di artigianato musicale, del quale fu detto che proprio così si era incamminato "verso la creazione di un mondo dove non esistono classi, ma solo compiti diversi". Salvo che è così, se così il cammino continua, e continua, col *Ludus tonalis*, allora l'inattualità si rovescia in attualità, nell'attualità della musica che cinquant'anni fa pensò e inventò lo stile postmoderno diretto allora come oggi a "indebolire la storicità". Nella musica per prima. Nella sua musica che oggi proprio perciò continua ad affascinarci, per come la sua stessa bellezza tenta l'ipnosi che vuole convincerti che la storia non esiste o sta da un'altra parte.

Massimo protagonista di quella Neue Musik che negli anni Cinquanta, a partire dai Ferienkurse di Darmstadt, ha sconvolto ogni idea e pratica, anche d'avanguardia, della composizione musicale, Karlheinz Stockhausen ha in certo modo affidato agli undici *Klavierstücke* composti fra il 1952 e il 1956, il rapido evolvere della sua stessa ricerca di una musica nuova, di un nuovo linguaggio, dalla serialità integrale alla totale dissociazione "puntillistica" dei suoni, al suo ulteriore trasformarsi nella "composizione per gruppi", per agglomerati di suoni che all'ascolto figurano come organismi autonomi, percepibili nella loro indissociabile organicità, quali appunto ascoltiamo già nei primi *Klavierstücke*, a struttura della loro inedita forma. "Tutti i *Klavierstücke*, dal V al X compreso dunque anche l'VIII, merita ricordare mentre si cita Stockhausen stesso, sono caratterizzati da gruppi di note raggruppate attorno a note nucleari che si presentano prima, con e dopo di esse"; ed è questa, però, la tecnica che soprattutto destabilizza, anzi sovverte, il rapporto abituale fra fatto sonoro e tempo, nel senso del tempo musicale che non ha più legami di concezione, di pratica, con quello tradizionale. Ossia il carattere radicalmente innovativo della

musica proprio a partire dal suo ordine temporale, colpisce del resto subito all'ascolto, per come appunto la forma del pezzo, di questi *Klavierstücke* in particolare, non si organizza nel tempo, e nemmeno nello spazio, ma in una sorta di combinazione degli elementi, dei gruppi, che semmai il tempo e lo spazio li determinano loro fuori da ogni nostra abitudine percettiva, mentale, così insomma organizzandosi secondo un pensiero musicale davvero nuovo, di decomposizione totale del vecchio pensiero (della vecchia prassi) musicale, della vecchia forma della musica che così cambia, nelle sue fondamenta, linguaggio.

Di questo insomma bisogna essere consapevoli ascoltando anche soltanto uno dei *Klavierstücke* stockhauseniani, del resto a loro volta parte della ricerca e dell'opera complessiva del grande compositore: che con la Neue Musik, con la musica nuova degli anni Cinquanta, della riconscezione di tutto dopo la rottura di tutto, in ogni campo, conseguente alla guerra, il cambiamento, musicale nel nostro caso, è davvero globale, quasi a proporre una rigenerazione di verità rispetto ai falsi discorsi del tempo sconfitto della falsità, per cui davvero sembra che proprio alla Neue Musik, a quella di Stockhausen per prima, si adattino i versi di un poeta dei nostri anni sulla radicalità della trasformazione di tutto quando tutto, come negli anni di Stockhausen e della Neue Musik, si trasforma: "Tutto moriva, tutto nasceva / mentre io stavo cambiando". In altre parole ciò che per primo il pianismo di Stockhausen ci comunica nello stesso VIII *Klavierstück*, il più breve degli undici, di appena un minuto e quarantatré secondi, è questo suo cambiare che diventa morte e nascita musicali, comunicazione davvero di ciò che nasce di musicalmente nuovo mentre il vecchio della musica muore. Certo, nel breve percorso del *Klavierstück* qui eseguito c'è anche il passato, un fondatale sonoro infinitamente lontano ma presente, udibile, che ci dice da dove comunque il pianoforte di Stockhausen arriva, che, oltre quello dello stesso Schönberg, arriva da quello di Brahms. Salvo che la cosa riguarda più Brahms, la sua straordinaria apertura al futuro, che

Stockhausen, le sue radici, perché il ricordo del resto evidentemente voluto, si perde nelle “dieci dita” per le quali (come ha detto) compone, stando attento a muoverle “fra minime sfumature di timbri e di strutture”, quali non si poteva nemmeno pensare, quando i *Klavierstücke* venivano scritti, che potessero esistere; e che però continuano soprattutto a dirci che il mondo sonoro da esplorare è infinito, che *dunque* la ricerca anche per la musica è il più vero ed emozionante dovere *umano*. Erano gli anni delle navicelle in esplorazione nello spazio e nel tempo fuori dal tempo e dallo spazio della terra, e il *Klavierstück VIII* fu davvero, in quegli anni, una navicella naturalmente musicale che, oltre il mondo musicale corrente, esplorava i nuovi spazi e i nuovi tempi della musica. Così, perciò, continua a emozionarci, a farci stare musicalmente bene nel mondo musicale che *dunque* anche con l'*VIII Klavierstück* Stockhausen ha creato.

Del 1908, *Gaspard de la nuit*, nel cui raffinato pianismo si rifrangono i poemi di Aloysius Bertrand che gli fanno da trama, può considerarsi il lavoro della definitiva emancipazione di Ravel dal debussismo ancora presente, percepibile, per esempio, in *Miroirs*. Ormai inconfondibile è infatti qui, nei tre brani dell'incantevole pezzo, lo stile, infine il pianismo di Ravel, il suo senso del colore, dell'immagine sonora che si fa immediatamente simbolica mentre non nasconde il riferimento narrativo; e cioè Ravel inaugura davvero in *Gaspard de la nuit* un suo inedito uso della tastiera, una sua tecnica pianistica, che da luogo a situazioni timbriche e perfino “materiche” finora inascoltate e ancora oggi irresistibilmente affascinanti per come si trasformano in figure musicali debordanti dall'armonia, dalla tonalità di impianto, ma per sottrarre proprio così il “racconto” musicale ai pericoli del naturalismo. In altre parole il pianismo di *Gaspard de la nuit* è già quello “tutto *nuances* (che) comincia a denunciare nostalgia per la scorrevolezza del clavicembalo settecentesco, per la tecnica minuta, per un lirismo ‘civile’ e lievemente distaccato”, di cui ha scritto, felicemente come sempre, Armando

Gentilucci; o dunque è quello così straordinariamente capace di raccontare per immagini, per cui *Ondine* diventa veramente una sirena in musica, meravigliosamente resa dalla melodiosa lievitazione del suo canto divagante per la tastiera dove intanto risuona un'incantevole paesaggio silvestre, mentre subito dopo *Le Gibet* è la campana che implacabilmente ascoltiamo per i quasi sette minuti del brano, dentro uno stralunato e teso divagare di accordi funerei. Ai quali infine, come ad *Ondine*, si contrappone lo gnomo maligno, lo *Scarbo*, il turbinio sfavillante delle multiformi figure musicali che danno con grande eleganza l'idea di una maliziosa (ma perfino agitata da una sua drammaticità) impertinenza. Insomma mirabile è come Ravel, attraverso i favolosi poemi di Bertrand, ci dice che la natura è un mondo misterioso, altamente simbolico, da trattarsi dunque con delicatezza. Come lui fa, con la sua musica.

Luigi Pestalozza

*Riassunto dei testi di Bertrand
che ispirarono Ravel*

Ondine è la gocciola che si forma per condensazione sul vetro di una finestra e che poi cola capricciosamente brillando al lume della luna.

Le gibet è un quadro macabro dove un impiccato si illumina ai raggi del sole occiduo.

Scarbo è lo scarafaggio diabolico che gira per la stanza “come fusello cascato dalla rocca di una strega”.

Hüseyin Sermet
pianista

Hüseyin Sermet è nato a Istanbul nel 1955.

Ammesso a 10 anni al Conservatorio di Ankara, ha subito ottenuto una borsa di studio per continuare gli studi a Parigi, dove si è trasferito.

Al Conservatorio di Parigi ha studiato pianoforte con Thierry de Brunhoff, Marcia Curcio, Nadia Boulanger, e composizione con Olivier Messiaen.

Ha vinto premi a numerosi concorsi internazionali (Santander, Regina Elisabetta di Bruxelles, Geza Anda di Zurigo) e a partire dal 1976 ha iniziato una brillante carriera internazionale che lo ha visto suonare in Europa, Giappone, Messico e USA.

Ha suonato con molte importanti

orchestre internazionali, quali l'ORTF, l'Orchestre National de Belgique, la NHK di Tokyo, la English Chamber Orchestra, l'Orchestra della Tonhalle di Zurigo sotto la direzione di Ferdinand Leitner, la Detroit Symphony Orchestra sotto la direzione di Antal Dorati, ecc.

La sua prima registrazione discografica è stata consacrata a Schubert in un CD a quattro mani con Maria-João Pires.

È seguita poi una registrazione dedicata a Rachmaninov, e un CD dedicato a Beethoven. Tutte e tre le incisioni sono state accolte entusiasticamente dalla critica internazionale.

Due nuove incisioni di opere del '900 hanno ottenuto nel 1992 il

“Disco Choc” su “Le Monde de la Musique”, massimo riconoscimento dell'importante rivista parigina.

Nel febbraio 1995 le sue registrazioni di musiche di Florent Schmitt hanno ottenuto numerosi riconoscimenti tra i quali il “Diapason d'Or” dell'anno, il Gran Premio della Nouvelle Académie du Disc a Parigi e il MIDEM Classical Award (Premio della Critica Internazionale). Sermet suona regolarmente in Italia, dove ha tenuto con successo recital e concerti con orchestra a Milano, Venezia, Firenze, Bologna, Palermo, a Brescia e Bergamo per il Festival Pianistico Internazionale ecc.



Hüseyin Sermet.



Foto Vico Chameca

Luisa Castellani.

Teatro Studio

venerdì, 2 giugno 1995

Luisa Castellani, soprano

AGON, acustica, informatica, musica
Centro studi Armando Gentilucci

Regia del suono **Michele Tadini**

Maurizio Ben Omar, percussione

ore 18.30

Gianmario Borio incontra **Mauro Bonifacio**,
Maurizio Pisati e **Michele Tadini**

Vocalità ed elettronica (ingresso libero)

ore 21

1

Camillo Togni (1922-1993)

Les feuilles amères (1989)

per voce sola

versi di Paul-Jean Toulet

2

Mauro Bonifacio (1957)

Mar de l'eterno (1995)

per soprano ed elettronica su frammenti poetici
di Biagio Marin

Prima esecuzione assoluta (Commissione Milano
Musica)

3

Luigi Nono (1924-1990)

La fabbrica illuminata (1964)

per soprano e nastro magnetico,

testi di Giuliano Scabia e Cesare Pavese

4

Cathy Berberian (1925-1983)

Stripsody (1966) per voce sola

6

Giacinto Scelsi (1905-1988)

Ogloudoglou (1965) per voce e strumenti

5

Maurizio Pisati (1959)

Zone II (1995)

per voce, percussione e live electronics
su testi di Marina Cvetaeva

Prima esecuzione assoluta (Commissione Centro
Studi Armando Gentilucci, dotato dalla
Fondazione Sergio Dragoni)

7

Sylvano Bussotti (1931)

Lachrimae (1978), per voce sola

In collaborazione con RAI-Radio Tre

«Come un ramoscello fiorito di “mimosa pudica” posato sulla stele, questi versi di Paul-Jean Poulet cantino il mio ricordo dell’antico generoso amico Bruno Maderna.» Così Camillo Togni presentava nel 1989, con una dedica che era al tempo stesso un affettuoso ed emozionato ricordo dell’«antico generoso» amico, il brano *Les feullies amères*, una breve e intensa composizione per soprano solo, composta in occasione del Festival «Dialogo con Maderna» della RAI di Milano. Con questa musica inizia il programma ideato dal soprano Luisa Castellani con Milano Musica nella forma del *recital*, ossia del percorso organicamente articolato in una successione non casuale od occasionale di brani. Una ragionata progettualità orienta le scelte e le esclusioni che divengono così, nella realizzazione esecutiva, vere e proprie traiettorie di un viaggio avventuroso attraverso mondi sonori, poetici e compositivi tra loro più o meno lontani, resi tuttavia comunicanti da alcuni fattori connettivi: la scelta della voce sola, ovvero dell’unico esecutore in scena, come tratto unificante dell’intero repertorio, dal citato brano d’esordio fino al conclusivo *Lachrimae* di Sylvano Bussotti; l’interazione, in alcuni brani, del canto con fonti acustiche diverse, come il nastro magnetico nella *Fabbrica illuminata* di Luigi Nono, il live electronics nel *Mar de l’eterno* di Mauro Bonifacio o in *Zone II* di Maurizio Pisati, la percussione in *Ogloudoglou* di Giacinto Scelsi o di nuovo nel brano di Pisati; l’assunzione infine, in sede interpretativa, di un atteggiamento gestuale e rappresentativo che rinvia a una specificità registica e a un preciso concetto di movimento dell’esecutore nello spazio scenico in base all’idea, qui nemmeno più tanto metaforica, di un’escursione o di un tragitto avventuroso lungo il quale l’ascoltatore viene, anche visivamente, condotto.

Lungo l’asse di questo percorso - reso unico dalla scelta degli autori e delle opere eseguite, ma anche delle epoche, delle culture e delle poetiche di appartenenza, della strategica successione nel corso del programma, della scena come spazio da raccontare e da organizzare - si snoda la particolarità, si potrebbe dire culturale o perfino

semiotica, del recital. Anche le pause e i silenzi che separano un brano dal successivo, e che nel concerto tradizionalmente inteso riguardano un contesto esteso al di fuori dei confini della sfera musicale, penetrano e irrompono, attraverso le variabili disposizioni spaziali dell’esecutore, in quello stesso ambito linguistico, conferendo allo spettacolo quel continuo scambio trasformativo tra realtà musicali ed extra-musicali che Jurij Lotman indicherebbe, felicemente, come «inesauribile serbatoio di dinamica».

Il programma inizia e si conclude, come detto, con due composizioni per voce sola. Un terzo brano strettamente solistico, *Stripsody* di Cathy Berberian del 1966, è posto in posizione centrale rispetto alla sequenza complessiva dei brani scelti per questo *recital*, presentando all’attenzione dell’ascoltatore tre modalità, segnate da diversi e determinati contrassegni stilistici e strutturali, di trattare la sola voce. Così, se *Les feuilles amères* di Camillo Togni, composta nel 1989, dimostra e conferma la centralità del repertorio vocale all’interno dell’intera produzione di Togni e condensa in sé alcuni dei tratti tipici della sua poetica (tesa e pura essenzialità sonora, flusso melico elegantemente proteso verso una trama lirica di grande intensità espressiva, rigore costruttivo di evidente derivazione dodecafonica), il brano di Cathy Berberian presenta, nel suo carattere anche provocatoriamente ludico, un campionario ricchissimo di potenzialità vocali (nei termini di nuove tecniche di emissione, di attacco del suono, di timbriche sorprendenti, di oscillazione tra vocalità belcantistica e grido inarticolato), e una disinvolta vocazione perlustrativa attraverso molteplici territori della musica solitamente separati e caratterizzati qui dall’accento al Verdi della *Traviata* subito incalzato da un frammento di *Ticked to ride* dei Beatles.

Così, per chiudere il conto delle opere per voce sola presentate da Luisa Castellani, il caso di *Lachrimae*, scritta da Sylvano Bussotti nel 1978, offre all’attenzione dell’ascoltatore ulteriori opportunità di sondare altri territori e nuove temperature compositive. «Della fitta pagina» di *La-*



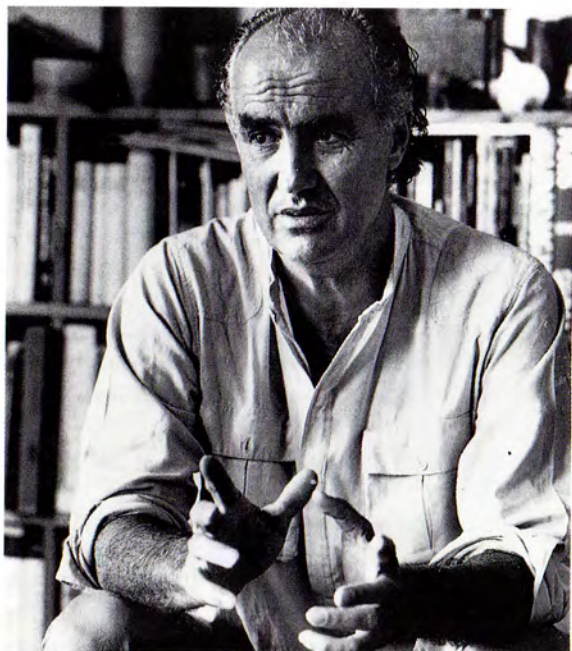
Camillo Togni.



Mauro Bonifacio.

chrimae, come scrive lo stesso Bussotti, «ognuno riterrà quel che gli garba», indicando con un sostanziale casualismo e una grammatica indeterminata della composizione la sua estraneità alle procedure serialiste e al rigore strutturalista delle avanguardie post-weberniane. La pagina scritta appare realmente, cioè fisicamente, fitta, densa di segni verbali, musicali o puramente grafici, su cui lo sguardo, inteso barthesianamente come «luogo di significanza», ritiene liberamente di determinare il proprio circuito esplorativo di testi e lingue diverse. L'indeterminatezza riguarda insomma gli spostamenti e l'organizzazione dei materiali divisi, per mezzo di un tratteggio, in tante misure o sezioni. La pagina di Bussotti pone evidentemente una questione cruciale riguardante la scrittura e dunque la lettura, naturalmente sonora e cantata, ma anche eventualmente nella sua forma silenziosa di virtuale ascolto interiore. Non a caso proprio Roland Barthes aveva scritto che «un manoscritto di Sylvano Bussotti è già un'opera totale: il teatro (il concerto) incomincia dall'apparato grafico che ha il compito di trasmettere il programma». Le infinite rifrazioni tra i sensi, tra le fantasie, tra i codici, unificati dallo sguardo impegnato nella lettura, producono un incrocio polifonico ed espansivo di lingue verbali (inglese, tedesco, italiano, francese antico, tutte con il loro contesto narrativo implicito) e di grafie musicali, poste su due livelli che appaiono infine come i più determinati della composizione. Così, non solo i testi letterari citati indicano un aspetto non imprevedibile, ma anche la musica, intesa come flussi di linee melodiche intervallari, offre un appiglio determinato, mentre «l'indeterminatezza maggiore», dice ancora Bussotti, «riguarderà la durata, che in linea di massima non avrebbe limiti». *La-chrimae* si può cantare a solo, come indica lo stesso autore, ma anche in gruppo, perfino utilizzando masse corali. Il materiale del brano entrerà poi in quello stesso 1978, fuso insieme ad altri componimenti nati autonomamente (tra cui *Voce bianca*, *Nottetempo*, *Gran duo*, *Passo d'uomo*), a far parte delle "rappresentazioni liriche in un atto" intitolate *Le rarità*, *Potente*.

Grazia Lissi



Luigi Nono.



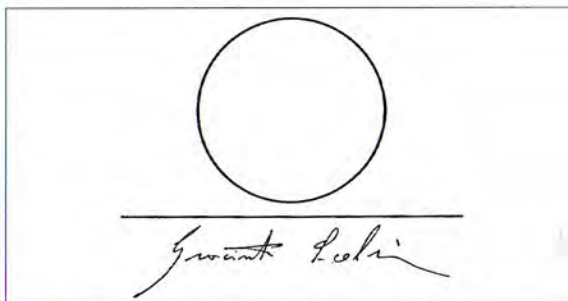
Silvia Lelli

Cathy Berberian.



Jacques Cloarec

Sylvano Bussotti.



La fabbrica illuminata (per soprano e nastro magnetico a quattro piste - 1964) occupa una posizione di grande rilievo e importanza nel lungo tragitto artistico di Luigi Nono. Con quest'opera il compositore veneziano utilizza per la prima volta in modo esteso, dopo il caso dell'*Omaggio a Emilio Vedova* del 1960 per nastro magnetico, la strumentazione elettronica, inaugurando così un percorso di attenzione per le tecnologie avanzate e per le strumentazioni non tradizionali che condurrà, attraverso trasformazioni anche profonde di scrittura, di poetica e di strumentazione stessa, fino ai rapporti intensi e profiqui stabiliti con le tecniche computazionali nelle straordinarie composizioni degli anni Ottanta. Ma la *Fabbrica* pone all'ascoltatore anche altri motivi di interesse. La densa ed eterogenea stratificazione di materiali sonori utilizzati e l'elaborato intreccio delle diverse fonti acustiche si accompagna ai testi (a loro volta stratificati ed eterogenei per collocazione e provenienza) scelti, scritti ed elaborati da Giuliano Scabia. Sul piano dei materiali acustici Nono si muove qui su tre diversi livelli: rumori grezzi registrati all'Italsider di Genova-Cornigliano (in pratica i rumori del luogo di lavoro e in particolare quelli della lavorazione dell'acciaio nel lungo percorso compreso tra la fusione nell'altoforno e la formazione del prodotto laminato finale, registrati da Nono con il finissimo supporto operativo del tecnico Marino Zuccheri); suoni elettronici originali creati presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano; registrazioni dal vivo o elaborate delle voci del soprano o del coro impegnate nella lettura del testo. Non si tratta qui evidentemente solo di una felice e impegnata coniugazione di fonti so-

nore acustiche, concrete ed elettroniche. Il paesaggio sonoro del mondo operaio, considerato come luogo di lavoro, dunque di sfruttamento, di alienazione e di lacerazione anche fisica, entra a far parte senza mediazioni filtrate o stilizzanti dell'opera musicale, operando un allargamento dei limiti dell'universo acustico inteso come territorio cosiddetto musicale. Il laminatoio o la colata d'acciaio entrano con il loro universo non solo sonoro nell'opera musicale, trascinando con sé espansivamente i segni infine anche acustici della fabbrica. Ma sono dunque l'espansione territoriale e l'inedita dislocazione dell'ascolto degli strati trasformati e condotti da Nono a integrarsi con le parole, con i testi che Giuliano Scabia elabora per *La fabbrica illuminata*. Anche qui si tratta di materiali disomogenei, cioè localizzati in regioni eterogenee del letterario e dell'extra-letterario. Se infatti l'opera si conclude, con la voce sola, sui versi emozionanti tratti da Pavese («Passeranno i mattini / passeranno le angosce / non sarà così sempre / ritroverai qualcosa»), su altri registri di tutt'altra natura testuale si articolano i flussi di parole scelti o rielaborati da Scabia: oltre ai versi, dunque, materiali dedotti da testimonianze e documenti relativi alla condizione operaia nella fabbrica, per realizzare, come dice lo stesso Scabia, «qualcosa che fosse radicalmente nuovo rispetto alla tradizione del libretto per melodramma e anche rispetto ai testi del teatro musicale contemporaneo». Così anche il testo, allargandosi prepotentemente oltre il perimetro della tradizione librettistica, porta con sé, e l'ascolto ne è infine una trasparente testimonianza, infiniti mondi e contesti di riferimento anche sonoro, fonico, linguistico posti in rapporto, come direbbe Michail Bachtin, costantemente e instancabilmente dialogico. L'esecuzione della *Fabbrica* prevede una dislocazione di quattro altoparlanti nei quattro angoli del perimetro che circonda il soprano. La novità compositiva tocca dunque anche il lato della spazializzazione, di una nuova appropriazione da parte del compositore e da qui anche del suo ascoltatore, del luogo e dei suoi confini. Per finire va detto che *La fabbrica illuminata* è una composizione impe-



Maurizio Pisati.

gnata. Racconta e denuncia lo sfruttamento del lavoro operaio. L'intensa e ariosa conclusione sui versi di Pavese indicano ed evocano, ancora (o tanto più) oggi, la malinconia per un futuro senza angosce, cioè senza «ustioni» o «esalazioni nocive» o «luci abbaglianti», in cui poter «ritrovare qualcosa».

«La cosa più interessante che penso della musica di Scelsi», ha detto John Cage nel 1991, «è la concentrazione raggiunta su un singolo suono. Si tratta di una limitatissima situazione di altezze che rassomiglia alla scrittura bianca di Marc Tobey. È una situazione dove l'attenzione è così concentrata che la più infinitesimale differenza diviene, nel caso di Tobey, *visibile* e, nel caso di Scelsi, *udibile*.» Il ricordo di Cage sintetizza e sottintende felicemente alcune delle componenti primarie del lavoro compositivo di Scelsi. Vi si legge infatti la particolarissima attenzione per il suono, che egli concepisce come sferico, come entità rotonda dalla quale si è avvolti e al centro della quale si deve, costantemente, protendere. «Il suono», dice lo stesso Scelsi, «contiene un in-

tero universo, con armonici che non si sentono mai» e che dunque valgono in sé come terreno di infinita ricerca e ascolto. Ma si ritrovano in questo pensiero, e dunque nella prassi compositiva di Scelsi, i segnali di un orientamento anche filosofico di distacco dalle modalità occidentali (costruttive, strutturanti) di elaborazione compositiva e di decisa adesione invece ai luoghi anche filosofici della meditazione orientale, del buddismo zen. Da qui la posizione atipica, perfino scomoda, di un compositore per il quale, polemicamente, «la concezione odierna della musica è futile - rapporti fra i suoni, lavoro contrappuntistico: così la musica diventa un gioco...». Così se all'origine della sua particolarissima poetica protesa verso il singolo suono «sferico» e verso l'intensa ricerca del suo centro e del suo ricchissimo universo (da ricordare in questa ottica almeno i *Quattro pezzi per orchestra - Ciascuno su una nota sola* del 1959) è possibile individuare motivazioni extra-compositive e terapeutiche (la scoperta di un influsso positivo derivato dalla prolungata ripetizione di uno stesso suono sulla tastiera), d'altro lato è possibile riconnettere tali premesse con una consapevole scelta estetica e compositiva esplicitamente opposta ai rapporti combinatori delle avanguardie seriali. L'idea stessa di «compositore», inteso come combinatore di suoni, lo porta ad affermare un'idea nuova e particolarmente originale nella storia della musica. *Ogludoglou* (1965), per voce e percussioni, entra in questo ambito di ragionamento. Va aggiunta qui la specifica osservazione sulla duplicità esecutiva localizzata evidentemente sul piano vocale e su quello percussivo. Ma va ancora indicato, infine, il punto di interesse di una posizione che suggerendo modi e prassi inedite anche per l'ascolto, stimola a ricercare, nei gesti e nelle abitudini di rapporto quotidiano con tutti gli eventi acustici possibili (nel paesaggio, nelle pratiche visive, nelle letture), quella sfericità, quella ricchezza, quella varietà d'universo sonoro rintracciabili a partire dalla costruzione autonoma e nuova delle modalità stesse dell'ascolto.

Roberto Favaro

Camillo Togni
Les feuilles amères

Les feuilles amères

Dormez, ami, demain vôtre âme
Prendra son vol plus haut.
Dormez, mais comme le gerfaut,
Ou la couverte flamme.

Tandis que dans le couchant roux
Passent les éphémères
Dormez sous les feuilles amères.
Ma jeunesse avec vous.

Paul-Jean Toulet

*Dormi, amico, domani la tua anima
prenderà il volo più in alto.
Dormi, ma come il girifalco,
o la coperta fiamma.*

*Mentre nel rosso tramonto
passano le efemere
dormi sotto le foglie amare.
Con te la mia giovinezza.*

Mauro Bonifacio

Mar de l'eterno

per soprano e elettronica (1995)

su frammenti poetici di Biagio Marin

Biagio Marin (1891-1985) è il poeta delle piccole forme che si allargano verso l'infinito. Il poeta della leggerezza della parola - come i «bits senza peso che comandano l'hardware» cui allude Calvino nelle sue *Lezioni americane* - in grado di simulare tempi e spazi e di conferire loro forma e corpo.

Tra i critici che hanno dedicato saggi alla produzione poetica di Biagio Marin (Bo, Zanzotto, Magris, Serra, Cacciari), Pier Paolo Pasolini nota come «dal punto di vista linguistico la caratteristica sia l'assoluta selettività. Non ho potuto fare il conto delle parole usate da B. M. ma credo siano nell'ordine delle centinaia, non certamente delle migliaia. Quanto a dire che B. M. è un poeta petrarchesco, non dantesco. Contraddicendo con ciò la natura tradizionale e in qualche modo oggettiva del poeta dialettale. È vero che la selettività di B. M. può essere determinata proprio dalla povertà lessicale del dialetto che egli usa (il gradese, isola linguistica e per di più marginale, parlato per tanti secoli da una comunità di pescatori e basta): ma tuttavia, per quanto povero sia il lessico di un dialetto usato, per sua natura esso è tendenzialmente abbondante e vivace». Pasolini sottolinea quindi la tensione di un poeta

«che crea il suo mondo *per sottrazione*, riducendolo ai segni essenziali».

Proprio a partire da questa riduzione dei mezzi, in una materia poetica che s'impone prima di tutto attraverso il suono e il ritmo, ho cercato non tanto di creare parallelismi con analoghe attenuazioni prospettiche ma, giacché con la musica si tratta piuttosto di aggiungere e di amplificare, scegliendo e ordinando alcune brevi poesie e frammenti ho provato anzi ad individuare le aperture necessarie alla definizione di un percorso percettivo, di un'arcata formale in cui le linee timbriche della voce trascolorassero nell'elettronica proponendosi come dato discorsivo dominante.

Forse ho cercato proprio ciò che nella poesia di Marin *non c'è*, e tuttavia viene suggerito dall'intero corpo delle sue poesie, scritte giorno per giorno, senza sosta («el tempo el tesse»), vale a dire le transizioni, i passaggi, i ponti modulanti tra i suoi «colori puri».

Distribuiti in otto «quadri», i temi che ho scelto ruotano, con diverse gradazioni metaforiche, intorno a due categorie di percezione motoria, una fisica e una temporale, a propria volta divise in due sottocategorie di segno opposto.

Moto temporale

- 1. 3. 6. 8. tempo della vita, dell'azione
- 2. 4. 5. 7. tempo eterno, sospeso

I brani che alludono ad un tempo, umano, dell'azione o dell'attesa si caricano di un'altra tensione direzionale, fisica:

Moto fisico

- 1. 3. moto verso il corpo
- 6. 8. moto dal corpo

Parte A

- 1) *barca legata*, tensione verso il moto, percorso *verso* il corpo (vento sulle vele, suoni nella stiva come corpo risonante), tempo dell'attesa
- 2) *mare eterno*, indistinto, tempo sospeso
- 3) *bere vino dall'anfora*, slancio amoroso, sensuale, percorso *verso* il corpo
- 4) *mare calmo*, sospensione tra due punti, tempo sospeso

Parte B

- 5) *tempo dell'eterno*, morte, tempo sospeso
- 6) *stelle filanti*, piccolo moto che consuma il corpo, moto aereo percorso *dal* corpo
- 7) *ala leggera*, moto aereo, tempo sospeso
- 8) *grido d'amore*, lama che ferisce il cielo, percorso *dal* corpo verso il cielo

Mauro Bonifacio

N°	Versi	Traduzione
1)	<p>Son propio 'na barca ligagia a la riva che speta la briva, che sta per salpâ.</p> <p>Le vele le stioca za verte, za, a riva; e sona la stiva per voglia de 'ndà.</p>	<p><i>Son proprio una barca legata alla riva che aspetta l'abbrivio, che sta per salpare.</i></p> <p><i>Le vele schioccano già aperte, già a riva; suona la stiva per voglia di andare.</i></p>
2)	<p>El mar de l'eterno no' ha limiti e rive no' ha soste né 'nbrive no' coldo l'istâe, no' fredo l'inverno.</p> <p>Ponente e levante i xe nomi vani; vissini e lontani confonde l'istante.</p>	<p><i>Il mare dell'eterno non ha limiti e rive non ha soste né abbrivi né calda l'estate, né freddo l'inverno.</i></p> <p><i>Ponente e levante sono nomi vani; vicini e lontani confonde l'istante.</i></p>
3)	<p>Tu son comò un'anfora cota piena de vin. E i brassi xe l'anse.</p> <p>E te togo e te bevo. Soto 'l sol senza fin.</p>	<p><i>Sei come un'anfora cotta piena di vino. E le braccia sono le anse.</i></p> <p><i>E ti prendo e ti bevo. Sotto il sole senza fine.</i></p>
4)	<p>Mar queto mar calmo no' vogie no' brame respiro de salmo tra dossi e tra lame.</p>	<p><i>Mar queto, mare calmo non voglie non brame respiro di salmo tra dossi e tra lame.</i></p>
5)	<p>Drìo de le quinte la morte co' le so porte verte sul ninte.</p>	<p><i>Dietro le quinte la morte con le sue porte aperte sul niente.</i></p>
6)	<p>Stele filanti semo picole scagie che se brusa in svol; se snoda 'l fil, cussì se disfa 'l gemo, cô 'l zuogo ha fin, più ninte in cuor ne duol.</p>	<p><i>Stelle filanti siamo piccole scaglie che si bruciano in volo; si snoda il filo, così si sfa il gomito,lo, quando il gioco ha fine, più nulla in cuor ci duole</i></p>

7) Rèsteme, luminosa
ala lisiera,
no calâ su la tera,
rèsteme ariosa.

*Restami, luminosa
ala leggera,
non calare a terra,
restami ariosa.*

8) No' stâ tôme 'sto sigo
d'amor che te ferisse
como' le stele fisse
che a note fa un rivo.

*Non togliermi questo grido
d'amor che ti ferisce
come le stelle fisse
che a notte fanno un fiume.*

Fin a l'ultimo fiào
'sto crio d'innamorào
lâsselo verze el sielo
co' 'l tagio d'un cortelo.

*Fino all'ultimo fiato
questo grido d'innamorato
lascialo aprire il cielo
con il taglio di un coltello.*

Coro 1

El tenpo el tesse
da note a zorno
senpre el ritorno
de nove messe.

*Il tempo tesse
da notte e giorno
sempre il ritorno
di nuove messe.*

Coro 2

Nove le cune
vecie le bare,
sora del mare
fresche le lune.

*Nuove le cune
vecchie le bare,
sul mare
fresche le lune.*

Da BIAGIO MARIN, *Poesie*, a cura di
Claudio Magris ed Edda Serra, Garzanti.

Maurizio Pisati

Zone II

(Zone-song a direzione virtuale)

per voce, percussioni, live electronics

Zone, fasce di territorio, angoli visti di sfuggita, qualche ricordo, come spezzoni di frasi captate incrociando un dialogo, per strada, in una interferenza telefonica, o in un dormiveglia infantile. Zone, insomma, di varia provenienza che si accostano a grande velocità nei pensieri quotidiani. *Zone II* è una musica in cui, all'interno dell'ambiente di esecuzione, scorre una linea retta rapida e imprevedibile di propagazione del suono che divide l'uditorio in due settori, inviando idealmente a un orecchio la direzione artificiale e all'altro le risposte acustiche del luogo.

In buona parte l'idea nasce da un concetto positivo di «hackeraggio», attorno al quale sto costruendo una serie di musiche tra loro imparentate e che, a poco a poco, mi sta coinvolgendo anche in un diverso modo di concepire l'invenzione. La parola «hack», oltre al suo significato letterale, acquista una nuova sfumatura, non definibile con un solo termine, all'interno della ricerca informatica; negli anni '60 gruppi di universitari statunitensi sperimentarono nuove tecnologie, forme di comunicazione o, viste a posteriori, nuove forme di invenzione delle quali lo scrittore Steven Levy, in «Hackers», racconta: «... ciò che aveva a che fare con l'hack era connesso con l'idea di innovazione, stile e virtuosismo tecnico». Più tardi, e ancora oggi, gli hackers sono diventati quei personaggi che «abitano» le reti di ogni ordine, entrano con i loro terminali in altri sistemi, il più delle volte per puro godimento del sapere tecnologico scambiando conoscenze e informazioni, altre volte per disturbare la gestione di un establishment come cyberpirati fuorilegge all'arrembaggio.

In *Zone II* si svolge una sorta di canzone, la Voce a tratti ne canta tra sé le note, e in tutto si insinua la voce della Percussione; in *Zone II* convivono due «testi»: uno è quello «vero», con uno o più significati linguistici e letterali, recitato sempre «tra sé» dalla Voce, l'altro è quello che attinge alcuni fonemi dalla pratica storica dei percussionisti di studiare o memorizzare o anche solo rappresentare i propri suoni e ritmi con formule onomatopoeiche e imitative. Sono le formule delle guardie reali del settecento, echi di marce, «Ta

Ka», «Pa Ta», «Fla», «Fla ga da», «Dr», e altri ancora inventati per l'occasione o «hackerati» da generi musicali veramente diversi fra loro; sono fonemi che vanno a formare il tessuto ritmico e ritmico/vocale di *Zone II*, su cui ognuno dei due Interpreti ha una parte che più si addice al proprio strumento. Le sequenze che ne nascono vengono processate in tempo reale da un algoritmo di effetto Doppler e/o di Trasposizione Ritardata delle altezze che ho elaborato in modo da ottenere particolari trasformazioni del segnale, quindi sono inviate nelle casse acustiche secondo una sequenza di percorsi e da lì raggiungono ogni angolo dell'ambiente con una sonorità diversa. La Voce inoltre, come detto sopra, recita in tre momenti un testo che ho composto sovrapponendo alcuni pensieri personali con frammenti di parole della poetessa russa Marina Cvetaeva; pensieri da ascoltare semplicemente come frasi propiziatorie di un rito immaginario che si svolga nella gola - quella gola che per la Cvetaeva era «una caverna» - come auspici o auguri, immaginazioni, utili o inutili non saprei dire, ma certo «comuni» e in una certa misura appartenenti un po' a tutti. Quindi, pezzi come *Zone I*, *Zone II*, e prima ancora *Hack*, sono per me legati all'idea di infiltrazione curiosa e creativa in un sistema sonoro preesistente, manipolazione, sviluppo e continuazione, all'interno delle quali si intravedono spiragli di connessioni con altro, ammiccamenti al mondo delle percussioni, al mondo dell'aria e quindi a quello della parola, alla sorpresa per gli imprevedibili spostamenti del suono, e tanti altri ancora; chi suona queste musiche è quindi un po' lettore e un po' fuorilegge, lettore-inventore, cioè interprete: in partitura certo tutto è notato e organizzato, ma vi sono zone in cui all'esecutore è quasi suggerito un alternativo e segreto ritmo respiratorio; qualcosa forse un po' simile alle zone di temporanea autonomia di Hakim Bey, zone virtuali ben dentro la realtà, zone franche abitate da pirati. A me piace pensare di vivere queste zone in connessione con chi le sa vedere: siamo presenti in più mondi o in più reti... e ci si riconosce.

M. P.

Maurizio Pisati

ZONE II

(Zone-song a direzione virtuale)

t k t t dr M ta
ta dr M ta ta pa ta diddlepatadiddle
paradiddleparadiddlediddle
t k t t dr M ta t ta k t k
t k tra t k t s Fla ga da
t k t t dr M t k
t t t t k t k pa ta diddle
t k t tra t M
t k t tra t M t k t t dr M t k t k tra t k Fla ga da
t k t tra t M Fla
t k t t dr M t k
t k t t dr M t k t s t k
dr t k t Fla t k t tra
t ks t p ts t p t patadiddlepatadiddle
dr ta Fla ta ta tra
t k t trM ts ta ka Fla ga Fla ga da
ta ta pa ta pa ta Fla pa t k t k t k t k t k t k t k Fla ga da

Smettiamo di ascoltarli
il viso del poeta è solo quello che il quaderno vede
e l'ascolto del -lontano- dei lontani.
Discorsi fatti
per noi, o su di noi...
e noi smettiamo di ascoltarli

e noi?
smettiamo di ascoltarli. Impariamo a dirlo: smettiamo di ascoltarli.
Tutti.
Smettiamo di ascoltarli.
Un po' più in là, ora un po' a destra, sinistra, più giù, su,
tagliare ...indicazioni ...di ...
qualcosa al mio orecchio ...
scrivo
in continuo ascolto e riletture
smettiamo di ascoltare loro, smettiamo di ascoltarli parlare di noi

parlare di noi
questo
non è tutto il mio tempo ...
contemporaneo è ciò che nel tempo vi è di eterno
perciò smettiamo
smettiamo di ascoltarli parlare di noi.

Luisa Castellani
Soprano

La leggerezza di Ariete, l'ironia e la vis comica della commedia dell'arte unita a rigore, fantasia e intelligenza, ecco Luisa Castellani: la voce della musica contemporanea, l'interprete di riferimento. Certo Luisa Castellani è tutto questo, ma anche di più per la sua umiltà e la sua onestà dinnanzi allo spartito; e allora è l'emozione di un evento musicale. La Scala, il Maggio Musicale Fiorentino, Santa Cecilia, il Barbican Center, la Konzerthaus di Vienna, Schauspielhaus di Berlino, e poi Luciano Berio, Scelsi, Donatoni, Sciarrino, Pennisi sono solo alcune delle tappe di Luisa Castellani, una diva dunque che è rimasta immune da divismo, che è rimasta spontanea e immediata come da ragazzina, per questo forse ogni volta che la si ascolta in concerto si ha quel brivido della prima volta.

Alberto Jona

Michele Tadini

Nato a Milano nel 1964, si è diplomato in chitarra con R. Chiesa, in nuova didattica della composizione con S. Gorli e G. Manzoni, in musica elettronica con R. Sinigaglia al conservatorio «G. Verdi» di Milano. Ha studiato composizione con F. Donatoni all'Accademia Chigiana di Siena, dove ha conseguito il diploma di merito e una borsa di studio per il conservatorio di Parigi (Behaving orthodoxly per flauto, chitarra e percussioni). Nel 1991 è stato ospite ai corsi di Darmstadt. Dal novembre 1994 è docente di musica elettronica ai corsi di alta formazione dell'Accademia musicale dell'Emilia Romagna (Fondazione A. Toscanini). Ha al suo attivo numerose produzioni musicali tra cui: le musiche di scena per Un milione di domani e La corsa dei mantelli (1985-86), la suite elettronica per lo spettacolo-concerto Tra musica e danza (1990), le musiche per il balletto The Chinese four seasons (Londra 1990), Genesi (Bruxelles 1991) suite per installazione sonora, D'apres Hoquetus (1991), D'apres

Hoquetus II (1993), le musiche di scena per La tempesta di Emilio Tadini (1993), Passacaglia (1993) per due percussioni due tastieristi ed elettronica (commis. Ars Ludi), Testo a fronte (1993) per trio d'archi ed elettronica. Nel 1994 ha realizzato le musiche di scena per Ondine di Jean Girardoux e per il Processo e morte di Socrate dai dialoghi di Platone (Teatro F. Parenti), inoltre un brano elettronico per il concerto-installazione nelle Cisterne di S. Maria di Castello a Genova. Dal 1990 è socio di AGON come direttore dello studio. Per AGON ha realizzato numerose produzioni musicali, tra le quali: la parte elettronica nell'opera Blimunda di A. Corghi, del Concerto Grosso per cinque tastiere e orchestra di F. Donatoni (1990-92), dello spettacolo Il velo dissolto di Mietta Corli su musiche di F. Donatoni (1993); ha curato la realizzazione dei brani con elettronica del festival Milano Musica (1993). È stato assistente ai compositori e direttore di produzione nel progetto «Radiofilm».

AGON

Acustica Informatica Musica

Centro Studi Armando Gentilucci

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

AGON è stato fondato nel 1990 e ha trovato un supporto logistico all'interno del Polo Tecnologico della Pirelli (Progetto Bicocca).

AGON ha realizzato produzioni con i maggiori Teatri e Istituzioni musicali, fra cui: Teatro alla Scala, Teatro Regio di Torino, Teatro San Carlos di Lisbona, Städtischen Bühnen Münster, Théâtre Garonne di Toulouse, RAI RadioTre, Oser di Parma, Osnabrück Symphonie Orchester, Darmstadt Ferienkurse, Ars Musica di Bruxelles, Electronic Music Stockholm, Civica Scuola di Musica di Milano, Milano Musica, Nuove Sincronie, Casa Ricordi, Edizioni Suvini Zerboni.

Collabora inoltre con importanti compositori quali Azio Corghi, Franco Donatoni, Aldo Clementi, Adriano Guarnieri, Giacomo Manzoni e molti fra i compositori più interessanti delle ultime generazioni.

La struttura organizzativa di AGON è molto articolata. Vi lavora uno staff permanente di quindici musicisti con responsabilità specifiche: direzione artistica, produzione, audio e live electronics, analisi/sintesi, software e hardware, formazione e didattica, coordinamento e pianificazione, archivio.

Dal 1993 è stato creato all'interno di AGON il Centro Studi Armando Gentilucci, sotto gli auspici della Fondazione Sergio Dragoni, con l'obiettivo di costituire un punto di riferimento stabile per la commissione, produzione ed esecuzione di nuove musiche che

facciano uso dei mezzi elettronici, stimolando, con l'ausilio delle strutture di AGON, un utilizzo approfondito della tecnologia sia in compositori giovani che in compositori già affermati.

Il Centro Studi Armando Gentilucci ha commissionato e realizzato lavori di Franco Donatoni, Gabriele Manca, Mauro Cardi, Aldo Clementi, José Manuel Lopez Lopez, Francisco Guerrero e Giacomo Manzoni.

Attualmente è in fase di produzione una composizione di Maurizio Pisati.

Tutti i lavori hanno trovato esecuzione nell'ambito di prestigiosi festival: «Percorsi di musica d'oggi» del Teatro alla Scala in collaborazione con Milano Musica (1993), rassegna «Nuove Sincronie» (1993), «Festival Edgard Varèse» di Milano Musica in collaborazione con il Teatro alla Scala e i Concerti del Quartetto (1994), «Di nuovo musica nel corso del tempo» - Reggio Emilia Festival in collaborazione con il Festival Wien Modern (1995).

«15 Radiofilm per RAI RadioTre» è un'idea originale di AGON, nata nell'ambito delle attività di ricerca e produzione musicale dello studio. Il progetto è stato favorevolmente accolto da RAI RadioTre e dalle tre principali case editrici di musica contemporanea italiana che, grazie alla loro partecipazione, hanno permesso di realizzare un'iniziativa culturale di vaste proporzioni. Sono stati coinvolti quindici compositori, dei quali sei editi da Casa Ricordi, quattro da Suvini Zerboni e cinque da EdiPan.

AGON ha prodotto nei suoi studi di Milano i Radiofilm di Casa Ricordi e Suvini Zerboni, gli altri sono stati realizzati da EdiPan attraverso EDISON Studio in collaborazione con il CRM di Roma.

Nell'ottobre 1993, in vista dell'inizio dei lavori, si è svolto un seminario di sei giorni, destinato ai compositori coinvolti

nell'iniziativa, sulle tecniche e le tecnologie di musica elettronica utilizzate negli studi.

Il progetto è stato seguito in tutte le sue fasi (ideativa, organizzativa, produttiva, montaggio e mixaggio) dai musicisti collaboratori di AGON, fino alla consegna del prodotto finito a RAI RadioTre.



Remo Sarteanesi

Salvatore Sciarrino.

Sonia Turchetta, mezzosoprano

Manuel Zurria, flauto

Sabrina Giuliani, viola

Barbara Maurer, viola

Gabriele Cassone, tromba

Danilo Grassi, percussione

Antonio Politano, flauto dolce

Gabriella Bosio, arpa

Ritratto di Salvatore Sciarrino

ore 18.30

Khaled Fouad Allam incontra Salvatore Sciarrino: *La favola degli Arabi in Sicilia*
(ingresso libero)

ore 21

Medioevo presente

1. **Anonimo** (XII secolo)

Motetto "Mariae Assumptio - Huius Chori"

2. **Jeannot de l'Escurel** (XII secolo)

À vous douce debonnaire

3. **Anonimo** (XII secolo)

Motetto "O Maria virgo Davidica -

O Maria maris stella - Veritatem"

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Adagio KV 356 (617a)

(elaborazioni di Salvatore Sciarrino, 1995)

Prima esecuzione assoluta

Salvatore Sciarrino (1947)

Addio case del vento (1993)

Venere che le Grazie la fioriscono (1989)

L'orizzonte luminoso di Aton (1989)

per flauto solo

Giorgio Magnanensi (1960)

Se dell'eterne idee (1992),

per flauto, flauto dolce e arpa

Prima esecuzione in Italia

Salvatore Sciarrino

Nuvolario (1995)

per voce, flauto, due viole, tromba, percussione,

su testi di Ibn Hamdis,

ricomposti da Salvatore Sciarrino (1995)

Prima esecuzione assoluta

In collaborazione con RAI - Radio Tre

Salvatore Sciarrino

Salvatore Sciarrino è nato a Palermo nel 1947.

Fin dalla prima infanzia ha esercitato le arti figurative, gradatamente abbandonate con l'evidenziarsi della sua attitudine musicale. Talento precocissimo e autodidatta, cominciò a comporre a dodici anni avendo come guida Antonino Tritone; successivamente ha studiato con Turi Belfiore.

La prima esecuzione pubblica di un'opera di Sciarrino risale al 1962, nel corso della IV settimana internazionale Nuova Musica di Palermo, ma l'autore considera apprendistato acerbo quelle opere che si collocano tra il 1959 e il 1965.

Compiuti gli studi classici, si è trasferito a Roma e poi a Milano. Da alcuni anni risiede a Città di Castello.

Ha vinto numerosi premi tra cui: S.I.M.C. 1971, Taormina 1971, Guido Monaco 1972, Cassadò 1974, S.I.M.C. e Dallapiccola 1974, Anno Discografico 1979, Psacaropoulos 1983, Abbiati 1983, Premio Italia 1984.

È stato per tre anni Direttore Artistico del Teatro Comunale di Bologna e ha insegnato nei Conservatori di Milano, Perugia, Firenze e in corsi di perfezionamento.

Benché al nome di Salvatore Sciarrino venisse, in un primo tempo, associato solo il concetto di nuova materia sonora in ragione dell'originale e suggestiva ricerca avviata dal compositore siciliano, altri fattori non meno importanti si sono chiariti a completare un quadro stilistico tra i più singolari. In primo luogo l'organizzazione dei segnali sonori nella direzione di una maggiore trasparenza ed essenzialità, di un'articolazione musicale la cui logica converta la mera seduzione sensoriale in organismi coerenti e pregnanti. In secondo luogo la ben nota centralità del rapporto suono-silenzio.

L'invenzione acustica, un tempo volta verso una sorta di cristallina storicizzazione delle forme, ora si proietta sempre più verso nuove percezioni del tempo.

Ci sono molte correnti (sotterranee e non) nel pensiero musicale di Salvatore Sciarrino, correnti che, verrebbe da dire miracolosamente ma invece non è per caso che ciò accade, si riannodano in superficie per dare vita a un organismo musicale compatto e allo stesso tempo variegato; c'è la passione per la scoperta di nuove, inesplorate regioni sonore; c'è l'amore - quasi maniacale - per la musica del passato, amore accompagnato da uno studio continuo e profondo; c'è la rinuncia quasi programmatica all'uso di artifici elettronici per cambiare la voce dei suoi strumenti; c'è il rapporto strettissimo che lega il compositore a certi strumentisti, rapporto che consente a Sciarrino di scrivere modellando i suoi lavori sulle potenzialità di chi li suona, permettendogli di proseguire incessantemente la sua ricerca: chi, per esempio, oltre Sciarrino, fra i compositori d'oggi, continua - e con risultati affascinanti - ad avere fiducia nelle capacità espressive del pianoforte? La recentissima *Quinta Sonata* (scritta per Maurizio Pollini) ha dimostrato che il lavoro di Sciarrino non si ferma, anzi, prosegue arricchendosi. Molti degli aspetti sovraccitati, e altri ancora, sono presenti nel programma di questa sera, programma articolato in modo intelligente: nella prima parte del concerto si trova *Medioevo presente*, pezzo composto da due Motetti *Mariae Assumptio - Huius chori, O Maria, Virgo Davidica - O Maria, Maris Stella - Veritatem* e il rondello *À vous douce debonnaire* di Jeannot de l'Escurel ripensati per un organico assolutamente originale: flauto basso, trombá, due viole e voce, ai quali si aggiungono (nell'ultimo Motetto) l'ottavino, le campane di ghiaccio e lo xilofono. Sin da studente Sciarrino ha sempre nutrito un amore profondo per la musica medievale, amore che l'aveva spinto tempo fa ad annotare sul suo taccuino i temi dei due Motetti, che dopo qualche anno si è deciso a strumentare. Il compositore siciliano, contrariamente, per esempio, a quanto è solito fare Luciano Berio (si pensi tra le altre cose a *Rendering*, da Schubert), rifiuta il 'pastiche' stilistico, la prassi della citazione e dell'appropriazione 'tout court'. Sciarrino, infatti, vuole evitare la retorica di introdurre ma-

teriali già noti al pubblico, se non per trasformarli radicalmente.

Per Sciarrino comporre è immaginare il nuovo ed ogni aspetto del comporre, nella sua musica, deve subire una metamorfosi. Bisognerebbe anzi dire che la problematica caratteristica di Sciarrino è proprio quella di trasfigurare il già noto. Ecco perché le sue trascrizioni formano due generi, a seconda che prevalga il proprio stile o quello dell'autore originale. In tal caso si può parlare di una filologia fantastica (come per le Cadenze e per i Concerti mozartiani, per la "Giovanna d'Arco" di Rossini, per "Mozart a 9 anni"). Si prenda il rondello di Jeannot de l'Escurel, lavoro che peraltro gli storici della musica considerano singolare per l'abbondanza di intervalli di terza e di accordi perfetti completi (va aggiunto, a latere, che Jeannot è personaggio misterioso, morto impiccato nel 1305, autore - si pensa - di qualche frammento del celebre *Roman de Fauvel*); innanzitutto, Sciarrino ne accorcia le dimensioni originali, ne cambia la forma e limita la presenza della voce a sole 20 battute, per far sì che la seconda sezione suoni come una sorta di rifrazione mnemonica della prima (non a caso egli indica in partitura «Pianissimo, eco ricordo»); a questo punto si ode solamente il suono lieve e delicato delle due viole (una in «vibrato», l'altra «senza vibrato»), assieme al quasi impalpabile controcanto del flauto, pur esso senza vibrato. *Mariae Assumptio - Huius chori* - che tra l'altro Sciarrino ha già trascritto più di vent'anni fa per un organico più numeroso - storicamente è il primo esempio di composizione vocale costruita con un Preludio e un Postludio strumentale; ebbene, se nella precedente trascrizione la voce aveva un ruolo centrale, in questa la prospettiva è completamente ribaltata, poiché la voce non tiene la funzione di parte principale, bensì quella di eco vocale nel tenor. La ricerca timbrica è affidata al flauto in sol, che alterna - nella prima e nella terza parte - due tipi di suono, uno normale e l'altro in armonici. Nel Motetto conclusivo (*O Maria, Virgo Davidica - O Maria, Maris Stella - Veritatem*) l'ottavino viene costantemente raddoppiato dalla viola in pizzicato con

sordina, in modo da dare un particolare impulso all'attacco di ogni nota, mentre si aggiunge il suono argentino dello xilofono e della campana di ghiaccio, doppiati, a tratti, dalla voce; nella seconda parte del Motetto, singolari sono le eruzioni ritmiche - queste tutte sciarriniane - dello xilofono.

Altrettanto stimolante è stata la scelta di Sciarrino di trascrivere il Piccolo Adagio per glassharmonika KV 356 di Mozart: da notare la disposizione «spettrale» (termine mutuato dalla scienza) degli strumenti, dimodoché sia possibile una continuità melodica tra gli stessi: confrontando l'originale mozartiano con la trascrizione di Sciarrino, si noterà come in qualche punto (due in particolare) quest'ultimo prescrive dei nuovi percorsi tematici. Sciarrino «polifonizza» a suo modo - dando continuità logica alle singole linee melodiche - il piccolo ma delizioso pezzo di Mozart. Sviluppando, del resto, quella che era la caratteristica base dell'orchestrazione classica.

Nei tre pezzi per flauto che è possibile ascoltare in questo concerto (pezzi originariamente pensati per Roberto Fabbriciani), si noterà chiarissima la volontà di aggirare i limiti dello strumento monofonico per ottenere l'avanzamento del flauto verso regioni sonore a lui di solito precluse; e la maniacale notazione sciarriniana (notazione decifrabile solo dopo una attenta lettura delle note introduttive a ciascuna partitura) rende benissimo - in un ideale rapporto biunivoco tra gesto e scrittura - l'idea di uno sforzo intellettuale che non è mai fine a se stesso, articolandosi proprio in funzione della direzione sopraindicata; si noti la radicale diversità di concezione tra *Venere che le Grazie la fioriscono* e *L'orizzonte luminoso di Aton*. *Venere* è basato su una scrittura mobilissima, inquieta ma doppia: infatti il disegno melodico arabescato viene progressivamente sommerso e cancellato da un'altra musica, minuscola ma ritmica e percussiva. *Aton*, invece, racconta la nascita del suono dal respiro e ci insegna che tutto, anche il rumore, canta. Il pezzo viene suonato secondo modalità diversissime, cioè o ispirando con la boccia dentro la bocca o espirando nelle medesime condizioni, sezioni a



Giorgio Magnanensi.

tratti interpolate con gli eventi iscritti al pentagramma superiore (ché su due pentagrammi è scritto il pezzo), la cui dinamica e le cui modalità d'attacco sono le più varie possibili, per far sì che venga aggirato - con la ricercata simultaneità di eventi - il consueto rapporto psicologico fra gesto, spazio e suono. *Addio case del vento* è l'ottavo pezzo composto da Sciarrino per il flauto, ancora una volta è dedicato a Fabbriciani; nelle intenzioni dell'autore, però, questo lavoro doveva essere diverso da quelli che l'avevano preceduto, anche se - sempre giocando sul filo della memoria - *Addio case del vento* trasfigura elementi presi da Mahler, in particolare le terze discendenti cromatiche di *Der Abschied* (tratto da *Das Lied von der Erde*); il brevissimo lavoro condensa in un solo, singolare respiro, l'omaggio all'amico e quello - come scrive lo stesso compositore - «ai diroccati e a chiunque inaccessibili luoghi della memoria».

Nuvolario (scritto per 'Milano Musica' e dedicato a Paolo e Lauretta Martelli), su testi del poeta arabo di Noto Ibn Hamdis preparati da Salvatore Sciarrino, è un lavoro che questa sera viene presentato in prima esecuzione assoluta. Ibn Hamdis è forse il più celebre dei poeti che vissero nella Sicilia araba del secolo XI, poeta che seppe affrancare la sua arte da quegli elementi che avevano fatto della poesia araba in Sicilia «qualcosa di estremamente artefatto e prezioso, ristretto a un breve giro di argomenti: amore, vino, vanto di virtù guerriera e sociali, gnomica e didascalica, e soprattutto descrizioni lambiccate e concettose di giardini, edifizii, armi, fiori, frutti, oggetti di una raffinata e lussuosa vita civile», come ha scritto Francesco Gabrieli. Hamdis, morto ottantenne, visse gran parte della sua vita lontano dalla natia Noto, patria vagheggiata che egli ha sempre cantato con accenti di sincera nostalgia; e la nostalgia traspare chiarissima dai versi che lo stesso Sciarrino ha ricomposto per il suo pezzo. Alcune soluzioni strumentali sono originali. Innanzitutto, originale è la scrittura per le due viole, che prevede la continua alternanza - usando la corda vuota - di suoni gravi e suoni acuti i quali formano alternativamente situazioni

di stasi e di movimento entro un timbro unico; i restanti strumenti intervengono più sporadicamente su questo tessuto connettivo formato appunto dalle due viole, che Sciarrino denomina «suono orizzonte»; dunque a un tempo punto di riferimento e elemento estraniante proprio a causa della sua costante presenza. Altro elemento rilevante è l'utilizzo delle percussioni, qui adoperate anche con modalità di attacco molto secche, precise, con suoni corti, al contrario di quanto è solito fare il compositore, che ama ottenere dalle percussioni sonorità tenute, lunghe. Non è difficile dunque, anche sulla scorta di quanto prima affermato, riconoscere la consueta, accurata ricerca timbrica spaziale.

Salvatore Sciarrino

Nuvolario

Siracusa è ormai loro fortezza, lì vanno tra i rovi
[visitando gli ipogei
oh, la mia casa a Noto, fluiscano su di lei gonfie
[le nuvole

sempre la raffiguro nel pensiero
vento, portami sterili nubi, ch'io le riempio di
[lacrime
e abbeveri il mio pianto la terra dell'amore

là i papaveri vino e le piazze i bicchieri
mare, come un crepuscolo ti ponesti fra me e lei

disonorata la mia terra
trasformate in chiese le moschee
i guerrieri con la polvere riempirono i guanciali
e tramontarono come lucenti stelle nella fossa
[di morte, lasciando
al mondo il nero delle tenebre

(frammenti di Ibn Hamdis, ricomposti da
Salvatore Sciarrino)

E non si potranno non notare, pur nell'assoluta originalità del pezzo, le ascendenze sciarriniane presenti in *Se dell'eterne idee* di Giorgio Magnanensi, giovane compositore bolognese; con tale affermazione si intende segnalare unicamente la scelta di un percorso stilistico, percorso che si

snoda attraverso una scrittura minuziosissima, pensata quasi per smaterializzare - mediante attimi di gestualità folgorante - l'evento sonoro in una sorta di nebulosa dalla quale emergono ben calcolati punti cardine; si ascolti proprio l'incipit del pezzo: a un tremolo rapidissimo di terza minore del flauto risponde un re costantemente ribattuto (a velocità diverse) dal flauto diritto, il tutto accompagnato da altrettanti mobili disegni dell'arpa, alla quale oltretutto viene prescritto di suonare con rapido glissando: da notare che la dinamica indica di eseguire l'intero passaggio in *ppp*; ebbene, questa sorta di stasi viene periodicamente turbata da eventi diversi, lì dove il com-

positore indica non solo una accesa variazione di dinamica (*f*), ma anche una spiccata variazione metronomica (che passa da 88 per la croma a 100 sempre per la croma); continuando così, in periodi non regolari, si assiste alla continua sovrapposizione di questi elementi perturbatori che per tratti più o meno lunghi si impossessano di tutta la struttura del pezzo; mai viene meno la mobilità della scrittura, la voluta evanescenza, che si trasforma a tratti in vera e propria inappartenenza al fisico e, a tratti, triviale mondo delle note.

Carmelo Di Gennaro



Wolfgang A. Mozart.

Sonia Turchetta
Mezzosoprano

Nata a Napoli, si è brillantemente diplomata in Canto e Pianoforte al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, studiando anche Composizione. Suoi insegnanti sono stati: Virginia Borroni e Lajos Kozma (canto), Piero Rattalino (pianoforte) e Renato Dionisi (composizione). Ha un vasto repertorio in otto lingue, che va dal Medioevo al '900, fino alla musica contemporanea, attraverso il repertorio barocco, classico e romantico. Particolare interesse dedica alla musica vocale russa e alla musica da camera dell' '800 e del '900. Ospite dei principali teatri e società di concerti e di importanti festival nazionali e internazionali, ha preso parte a produzioni teatrali, radiofoniche, televisive e discografiche.



Sonia Turchetta.

Manuel Zurria
Flauto

Per la musica contemporanea, ha al suo attivo numerose prime esecuzioni, tra cui la "prima" italiana dell'opera *Perseo e Andromeda* di S. Sciarrino ("*Orestyadi*" di Gibellina nel '91 e Teatro alla Scala nel '92) e nel '93 la "prima" mondiale dell'opera di Luis De Pablo *La madre invita a comer* (Biennale di Venezia). Ha nuovamente cantato per il Teatro alla Scala, nella stagione dei concerti da camera '93, il "*Diario di uno scomparso*" di Leos Janáček, con il pianista Andrea Pestalozza. Nel '95 è stata invitata a cantare all'Opera di Budapest per un Galà operistico internazionale, con l'Orchestra e il Coro di Budapest.

Manuel Zurria (Catania, 1962) ha compiuto gli studi musicali a Roma, dove risiede attualmente. Ha lavorato con alcuni tra i più importanti compositori italiani, partecipando come solista ad alcune produzioni di teatro musicale in prima assoluta tra cui: *L'esequie della luna* di Francesco Pennisi (*Orestyadi* di Gibellina 1991) ed *Orfeo* cantando... tolse di Adriano Guarnieri (*Cantiere d'arte* di Montepulciano 1994). Ha partecipato inoltre a prime esecuzioni assolute di Bussotti, Clementi, Donatoni, Sciarrino, Taira, Ambrosini, Lenners, Garuti, Francesconi, Gervasoni..., molte delle quali a lui dedicate. È stato invitato a festival internazionali tra cui: *Festival Musica 1991* (Strasburgo), *Beethovenhalle* (Bonn), *Darmstadt - Orangerie*, *Festival Spaziomusica* (Cagliari), *Settembre Musica* (Torino), *De Yjsbreker* (Amsterdam), *Musica Libera* (Bruxelles), *Festival dei Due Mondi* (Spoleto), *Festival Romaeuropa* (con il *Concerto per flauto* di G. Petrassi, direttore A. Krieger), *Nuova Consonanza 1994*, *Villa Medici* (Roma), *Accademia Filarmonica Romana* (con il *Pierrot Lunaire* di A. Schönberg, direttore G. Sinopoli). Ha registrato per varie Radio europee come la RAI, la Radio Olandese, la RTL e SWF Baden-Baden. Ha inciso con Edipan, Ricordi e BMG Ariola. Nel 1990 con Oscar Pizzo ha costituito l'Ensemble Alter Ego.

Sabrina Giuliani
Viola



Manuel Zurria.

La violista Sabrina Giuliani, nata a Firenze nel 1966, si è formata sotto la guida di Aldo Bennici. Nel 1981 vince la Rassegna Violisti Studenti di Vittorio Veneto. Successivamente partecipa ai corsi di perfezionamento dell'Accademia Chigiana di Siena con Aldo Bennici e Yuri Bashmet e dell'Accademia Internazionale Superiore di Biella.

Ha fatto parte di vari complessi cameristici quali: l'Accademia Bizantina, il Gruppo Maderna, E.C.O Ensemble per l'esperienza contemporanea, il Quartetto Novalis, lo Zephyr Ensemble e Contempo Ensemble effettuando concerti in Italia e all'estero.

In qualità di solista è stata invitata al Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Vilnius (Lituania, maggio 1992) e dal maestro H.W. Henze al Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano (edizioni '91, '92, '93).

Nel '93 ha suonato al "Mozarteum" di Salisburgo, è stata rappresentante italiana della RAI Radio 3 per il programma "Nord-Sud" tenutosi a Helsinki presso la Radio Finlandese e ha suonato alla Harvard University di Boston dietro invito della stessa Università in occasione delle "Norton Lectures" tenute, per l'anno accademico '93 - '94, dal compositore Luciano Berio.

È presente come solista al South Bank Berio Festival (Londra maggio '94), nella stagione sinfonica dell'Orchestra Nazionale della RAI (Torino novembre '94), al Festival Aspects de la Musique Contemporaine di Caen (marzo '95), nella stagione O.R.T. orchestra della Toscana e per il Rotterdam Arts Council.



Sabrina Giuliani.

Barbara Maurer

Viola

La violista Barbara Maurer è nata a Welzheim (Germania Federale) nel 1963. Ha compiuto gli studi di violino e successivamente di viola con A. Balogh e con U. Koch alla Staatl. Musikhochschule di Freiburg i. Br. dove si è diplomata nel 1985. Con una borsa di studio del DAAD ha approfondito nel 1985/86 il repertorio solistico con D. Takeno alla Guildhall School di Londra.

Diploma di merito all'Accademia Chigiana di Siena nel 1983.

Nel 1986 ha conseguito il "Kranichsteiner Musikpreis" a Darmstadt.

Dal 1989 fa parte del "trio recherche" e dell'"ensemble recherche" a Friburgo.

Fin dall'inizio la sua carriera di solista è segnata dal particolare interesse alla Musica Contemporanea e dall'impegno nella diffusione del repertorio più recente per viola sola.

Ha effettuato concerti per importanti festival e stagioni di Musica Contemporanea in tutta Europa (Parigi, Amsterdam, Londra, Bruxelles, Ginevra, Torino, Milano, Darmstadt, Witten ecc.) curando anche molte prime esecuzioni di compositori affermati e di autori giovani.

Gabriele Cassone

Tromba

Gabriele Cassone ha 35 anni ed è originario di Udine, dove si è diplomato con il maestro Catena. Successivamente ha conseguito anche il diploma in Composizione con il maestro Chailly.

Si è trasferito a Milano all'età di 17 anni e qui ha iniziato la sua carriera musicale come prima tromba dell'orchestra dei Pomeriggi Musicali. Nei 13 anni successivi si è esibito in programmi sinfonici con parti solistiche e ha collaborato con l'Orchestra Sinfonica della RAI e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Nel 1986 ha vinto alcuni concorsi nazionali e internazionali, tra cui Marchneukirchen e Tolone ('87). Poi si è dedicato alla carriera solistica e all'insegnamento. La sua bravura virtuosistica nell'esecuzione di brani moderni lo rende un esecutore richiesto in tutto il mondo: Boston, Londra, Parigi, Amsterdam, Lucerna, Milano, dove viene chiamato ad eseguire la Sequenza X di Luciano Berio. Alcuni compositori italiani e stranieri hanno scritto brani per tromba sola a lui dedicati. Insieme all'organista e clavicembalista Antonio Frigé e numerose orchestre (tra cui l'Ensemble Pian & Forte, l'Accademia Bizantina, la Cappella

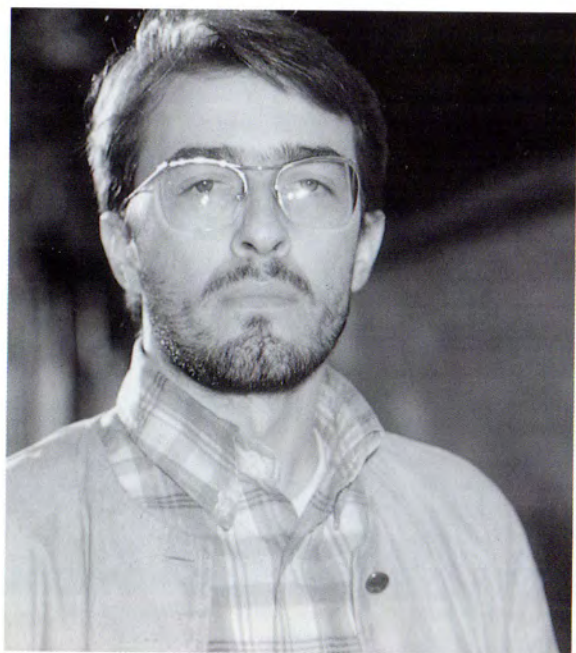
musicale di S. Petronio) ha inciso numerosi CD con musiche del '700 per tromba solista. Collabora abitualmente con alcune delle più importanti orchestre barocche europee. La sua attività didattica si svolge in qualità di docente di ruolo, presso il Conservatorio di Novara, presso la Scuola Civica di Milano ove tiene la classe di tromba barocca, e con seminari di perfezionamento sulla tromba negli Usa, in Spagna e in Italia. È stato chiamato ad esercitare il suo giudizio in qualità di membro della giuria in alcuni Concorsi Internazionali. È stato eletto recentemente vicepresidente dell'International Trumpet Guild per l'Europa. Collabora con la società Yamaha Italia al perfezionamento di alcune trombe moderne e con Fabio Somaini per la realizzazione di trombe barocche, copie di quelle dell'epoca.



Barbara Maurer.



Gabriele Cassone.



Danilo Grassi.



Antonio Politano.



Gabriella Bosio.

Danilo Grassi
Percussione

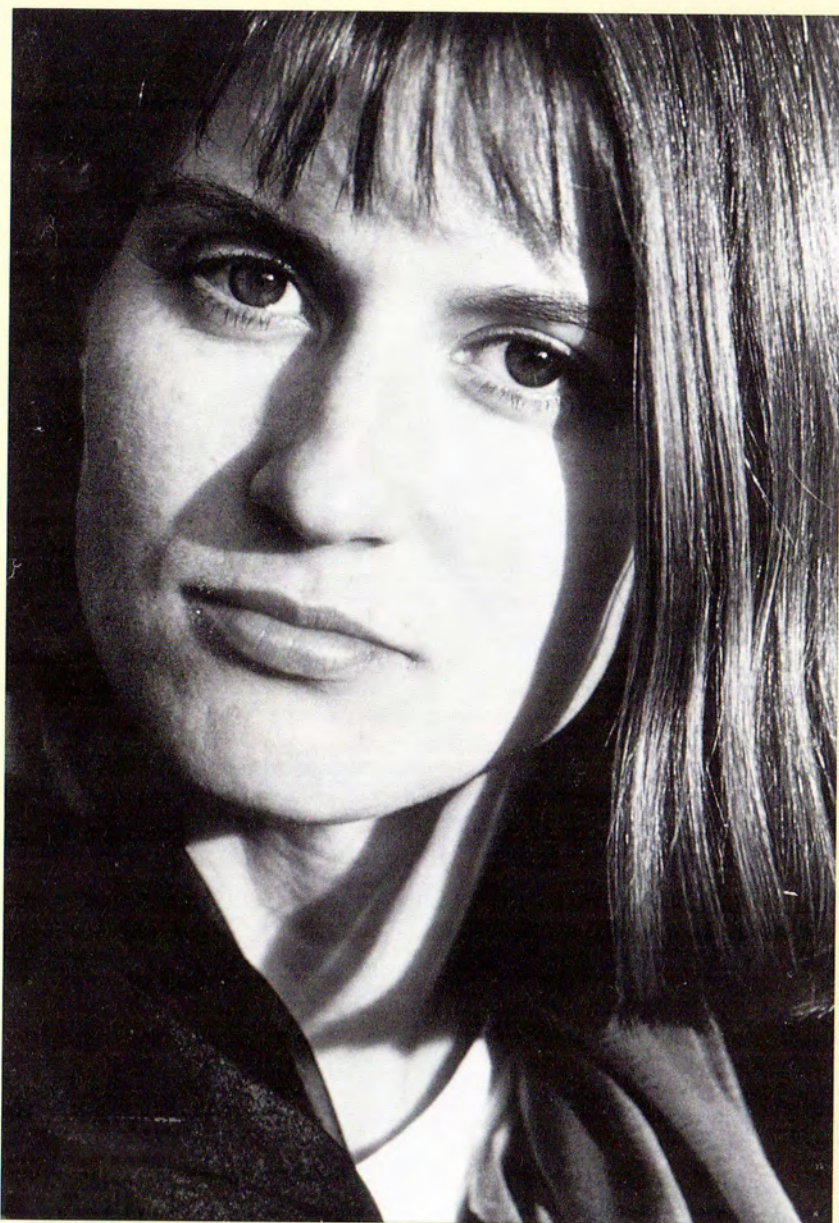
Il percussionista Danilo Grassi svolge un'intensa attività concertistica in Italia e all'estero, partecipando alla preparazione e alla realizzazione, come solista, di prime esecuzioni assolute di, fra gli altri, Luciano Berio, Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Adriano Guarnieri, Franco Battiato, Max Roach, in sedi quali Opéra Bastille e IRCAM di Parigi, Carnegie Hall e Marking Concert Hall di New York, Gulbenkian Center di Lisbona, Teatro alla Scala di Milano e Teatro dell'Opera di Roma. Collabora inoltre con le maggiori orchestre sinfoniche: Filarmonica della Scala, Comunale di Firenze, RAI di Torino, "A. Toscanini" di Parma, Jerusalem Philharmonic. L'esperienza nella musica da camera si svolge con varie formazioni: Carme ed Echo Ensemble di Milano, Tempo Reale e Musicus Concentus di Firenze, Nuova Consonanza di Roma, Accademia Bizantina, Orchestra da Camera di Mantova, Giardino Armonico ecc. Attualmente, ricopre il ruolo di docente presso il Conservatorio di Musica di Mantova ed è responsabile didattico del Corso di alto perfezionamento per percussionisti presso l'Accademia "A. Toscanini" patrocinato dalla Comunità Europea.

Antonio Politano
Flauto dolce

Antonio Politano è nato a Catania nel 1969. Ha studiato flauto dolce e traverso barocco con A. Dolci, C. Steinmann e K. Boeke; ha inoltre seguito diversi seminari di musica da camera e di prassi esecutiva barocca, tra gli altri con B. Kuijken, D. Collyer e J. Christensen. Da alcuni anni si dedica attivamente al repertorio contemporaneo, promuovendo la composizione di nuova musica per il suo strumento. Ha eseguito in prima esecuzione musiche di G. Castagnoli, A. Cipriani, F. De Rossi Re, F. Donatoni, L. Garau, G. Manca, G. Magnanensi, F. Paris, M. Pisati, F. Romitelli, G. Tedde, spesso a lui dedicate. Si è esibito a Roma (Musica Verticale), Siena (Accademia Musicale Chigiana), Montepulciano (Cantiere Internazionale d'Arte), Losanna (Festival S.I.M.C.), Darmstadt (Ferienkursen für Neue Musik), Bonn (Beethovenhalle). Suona in duo col flautista olandese K. Boeke e collabora attivamente con il Laboratorio di Informatica Musicale MM&T di Milano. Suoi concerti e registrazioni sono stati trasmessi dalla RAI e da Radio Suisse Romande.

Gabriella Bosio
Arpa

Ha studiato arpa al Conservatorio di Torino, diplomandosi con Giuliana Albisetti. Dal 1975 al 1977 è stata prima arpa al Teatro San Carlo di Napoli ed ha poi collaborato con le Orchestre Radiotelevisive di Napoli, Milano, Torino e Lugano. Svolge intensa attività concertistica sia come solista che in numerose formazioni cameristiche: dal Duo flauto e arpa al Duo con l'oboe e col violino al Trio flauto viola e arpa e oboe, viola e arpa. Ha effettuato numerose registrazioni radiofoniche e televisive per le principali emittenti nazionali ed estere. Collabora stabilmente con i principali complessi specializzati nella diffusione della musica contemporanea, tra i quali: il Divertimento Ensemble, l'Antidogma Ensemble. Particolarmente interessata al repertorio solistico contemporaneo, ha al suo attivo numerose prime esecuzioni ed è considerata dalla critica più qualificata come una delle interpreti più preparate. Ha recentemente formato con l'arpista Mara Galassi il duo "La bi-cyclette amusante" per diffondere, su strumenti d'epoca, il repertorio della fine del '700 e della metà '800. È titolare della cattedra di arpa al Conservatorio di Torino. Svolge inoltre attività didattica al Suzuki Talent Center di Torino.



Viktoria Mullova.

Teatro alla Scala

lunedì, 12 giugno 1995, ore 21

Viktoria Mullova, violino**Massimiliano Damerini**, pianoforte**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)*Sonata in sol maggiore*, BWV 1019

Allegro

Largo

Allegro

Adagio

Allegro

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)*Sonata in do minore*, WQ 78

Allegro moderato

Adagio ma non troppo

Presto

Anton Webern (1883-1945)*Quattro pezzi op. 7* (1910)

per violino e pianoforte

Pierre Boulez (1925)*Anthèmes* (1992)

per violino solo

Prima esecuzione in Italia

Johann Sebastian Bach*Partita n° 2 in re minore*, BWV 1004

Allemanda

Corrente

Sarabanda

Giga

Ciaccona

**J. S. Bach: Sonata BWV 1019 e
Partita n. 2 BWV 1004**

Da un nome generico a quello che allude al concetto di esercizio di tecnica superiore. Con termine di *Sonate, Sonates ou suites* o *Studi* nel secolo scorso erano noti i brani della celebre raccolta bachiana per violino solo. La prima stampa completa era stata realizzata nel 1802, da Simrok di Bonn. Solo nel 1908 nacque la dizione corrente *Sonate und Partiten*, adottata nell'edizione curata da Josef Joachim e Andreas Moser (Bote & Bock, Berlino) e destinata a tutte le catalogazioni successive.

Queste pagine violinistiche meritano, fin dal loro apparire, un'attenzione privilegiata. Insolita rispetto al resto della produzione bachiana, inascoltata per oltre un secolo. Lo provano i numerosi manoscritti che ci hanno consegnato il lavoro (la prima copia fu realizzata da Anna Magdalena; era in una cartella che conteneva tra l'altro le omologhe e contemporanee *Suites per violoncello solo*) e la loro diffusione. Seppure come esempio sommo di applicazione didattica: la Fuga della *Sonata III*, la troviamo ad esempio nell'*Art du violon* (1798) di Jean-Baptiste Cartier.

La raccolta comprende tre Sonate e tre Partite, sintesi stupenda di arditezza e invenzione. Risale agli anni di Köthen e l'autografo da' come titolo originale completo *Sei Solo a violino senza basso accompagnato. Libro primo. Da Joh. Seb. Bach. ao. 1720*. Maestro di Cappella a corte tra il 1717 e il 1723, Bach fu impegnato esclusivamente nell'ambito strumentale o vocale profano. Il lavoro nato nell'aureo filone di composizioni didattiche per strumento solista senza accompagnamento di cui Westhoff, Johan Jakob Walther e lo stesso Pisendel (probabile ideale dedicatario delle *Sonate e Partite*) furono insigni rappresentanti, conquistò una posizione di rilievo nella letteratura strumentale del tempo per la novità e l'eccezionalità dell'assunto.

Tecnica altamente specializzata e perizia compositiva connotano le *Sonate e Partite*. La struttura generale rimanda a un vero ordine architettonico, governato da precise relazioni interne fra una

composizione e l'altra, fondato sulle scelte tonali e sull'alternanza equilibrata di due riferimenti formali: la *Sonata* da chiesa e la Suite (cioè la *Partita*). La *Partita II* fa seguire alla consueta successione delle danze (codificata da Johann Jakob Froberger verso la metà del XVII secolo in allemanda, corrente, sarabanda e giga) una monumentale ciaccona. Anomalo è lo svolgimento del movimento, non tanto la sua presenza: era consuetudine che una serie di variazioni virtuosistiche - tipo passacaglia o ciaccona, per l'appunto - completasse la suite. Bach individua un disegno portante di quattro battute (quattro più quattro, secondo alcuni studiosi), regolarmente ripreso come in un rondò e sottoposto a una serie di elaborazioni ornamentali progressive che spostano continuamente il baricentro fisiologico dello strumento. Carta costituzionale del violinismo trascendentale (Alberto Basso), la «Ciaccona» spiana le distinzioni tra canto e accompagnamento, tra contrappunto e polifonia, offrendo al solista in sfida continua con se stesso un'opera compiutamente romantica per l'afflato utopico e poeticissimo che la incalza.

Anche per distinguerle dalle *Sonate e Partite per violino solo*, alla raccolta di composizioni con accompagnamento - in un manoscritto coevo: *Sei Suonate à Cembalo certato è Violino solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnata se piace* - venne attribuita l'apocrifia dizione di *Sonata per violino e cembalo*. Questa creazione condivide con le *Sonate e Partite* la prima edizione a stampa (1802), gli anni di composizione e la calcolata distribuzione in ciclo di sei, in una sorta di esplorazione esaustiva delle peculiarità tecniche e delle possibilità espressive dello strumento. Le prime cinque sono concepite secondo lo stile da chiesa, l'ultima *Sonata in sol maggiore BWV 1019* segue quello da camera. Si presenta in cinque movimenti, con prevalenza di quelli tagliati in Allegro. Il progetto simmetrico funziona in forza di una singolare anomalia formale per cui l'Allegro centrale - che dura più o meno come le due coppie di movimenti di cornice - viene affidato alla tastiera sola.



Johann Sebastian Bach.

C. Ph. E. Bach: Sonata WQ 78

Tra l'opera dei figli di J.S. Bach, spicca per originalità quella di C.Ph.E. che pare essere riuscito a conciliare l'influenza paterna con una vocazione alla personale raffinatezza stilistica, espressa peraltro senza bisogno di allontanarsi - come farà invece l'altro celebre Bach junior, Johann Christian - dai centri vitali della musica tedesca. Il dato si precisa soprattutto nel trentennio di attività berlinese, avviata nel 1738. Si lega alla nascita di pagine musicali di importanza storica e alla stesura del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Saggio sulla vera arte di suonare gli strumenti a tastiera) edito a spese dell'autore in due parti (1753 e 1762) nel quale il giovane Bach, oltre a dimostrare di aver profondamente assorbito l'istinto didattico di famiglia, compendia lo stato della musica per tastiera del suo tempo. E opera le prime significative corrispondenze tra scrittura e interpretazione (la musicalità dell'esecutore è una qualità indagata), tra espressione e tecnica, tra musica riservata e vagiti biedermeier - il primo fenomeno di musica di massa - teorizzando con sorprendente spregiudicatezza su quell'attitudine linguistica e formale, divenuta presto di moda e rubricata come *Empfindsamkeit*, sensibilità; altrove come stile galante.

Gli anni berlinesi al servizio del principe ereditario di Prussia furono dedicati soprattutto alla produzione solistica per tastiera. Le poche eccezioni, come la *Sonata in do minore* scritta nel 1763, toccano il camerismo con pudicizia. Ma la pienezza dell'invenzione, il tratto deciso con cui viene intrecciato il rapporto dialogico e la generosa vena melodica non possono appartenere a un compito assolto con sufficienza. La *Sonata* si presenta già tripartita e nei movimenti estremi rivela l'interesse d'autore per una struttura a due soggetti. Non c'è ancora un'autentica attrazione per l'elaborazione tematica: il discorso a due è più spesso svolto per incisi allacciati l'uno con l'altro secondo tipiche formule imitative. In altri termini, sarebbe tempo sprecato cercare in questa *Sonata* un'idea solistica pronunciata (anzi, nell'«Adagio ma non troppo», è ancora la tastiera a vivacizzare il gioco musicale, anche se il vio-



Carl Philipp Emanuel Bach.

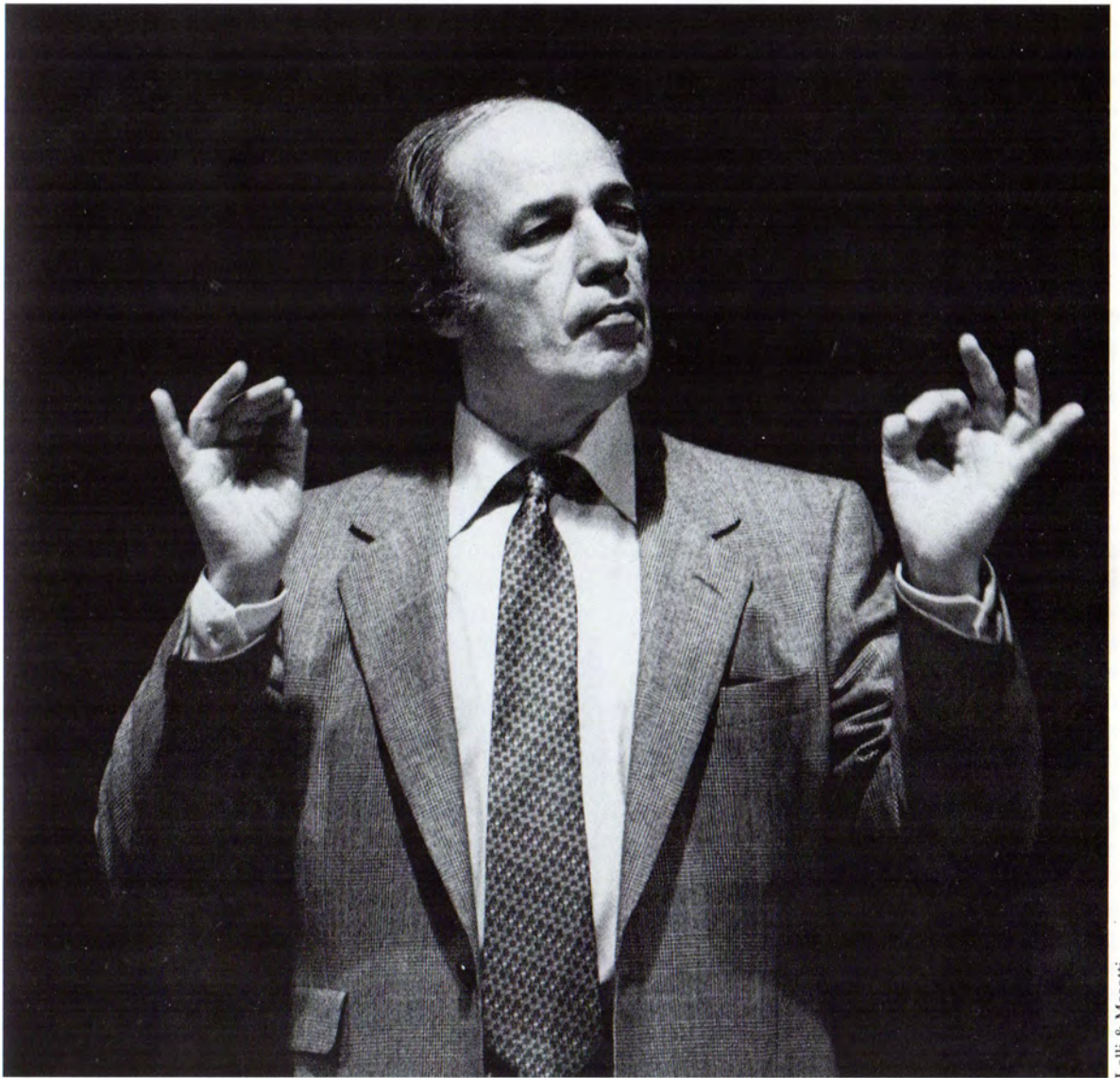
lino interloquisce con sentimentale grazia) ma è un documento eloquente di quella fase preparatoria che condurrà ai primi capolavori compiuti da Mozart, che non dimentichiamolo saranno ancora presentati nell'edizione a stampa con la stessa ambiguità («Sonate per clavicembalo con accompagnamento del violino») tra i ruoli protagonisti.

A. Webern: *Quattro pezzi op. 7*

Due sono i lavori weberiani svelati nel 1910, a partire da maggio. Del 23 giugno è la comunicazione epistolare a Schönberg, circa il completamento dei *Quattro pezzi per violino e pianoforte* (l'unico altro lavoro concluso in quell'anno saranno i due *Lieder op. 8*). Con tipico gusto per la radicalizzazione, Webern dunque pare voler liofilizzare la dimensione timbrica esplorata a tutto schermo nei *Pezzi per orchestra op. 6*. La «spiata delimitazione all'essenziale» di cui scrive Adorno, diventa proprio dai *Quattro pezzi op. 7* una condizione esistenziale dell'essere compositore.

Lo spazio acustico dilatato al limite delle peculiarità strumentali non rende del tutto superata la questione storica che riguarda la problematica convivenza timbrica tra violino e pianoforte (testimoniata dall'impaginato del nostro recital). I quattro fotogrammi, alternati nel carattere e nella precisazione agogica - due (il primo e il terzo) sono lentissimi, rastremati e carichi di incantamenti; quelli pari vivono la bruciante avventura del tempo rapido e delle dinamiche taglienti - paiono anzi sfruttare, evocandole, la possibile congiunzione timbrica e la fisiologica separatezza come *tinte* poetiche offerte al primo ascolto. Certo, l'orecchio esperto riconoscerà subito quanto metodica sia anche in questi baluginanti quadri l'obbedienza ai criteri di cromatismo esasperato e alle regole seriali della non ripetizione, ma quel che seduce è l'invenzione di un segno musicale di nuova essenzialità che slancia invece di comprimere sia l'universo dell'autore che quello dischiuso allo spettatore.

Perché nella concisione assoluta, quasi metafisica, dei *Quattro pezzi op. 7*, ogni nota, ogni altezza, ogni espressione non contribuisce soltanto a



Pierre Boulez.

Lelli & Masotti



Alban Berg e Anton Webern.

creare un'immagine sonora originale: è essa stessa miniatura d'un mondo musicale perfettamente compiuto. Intenso ma lieve e irripetibile. Cioè da assaporare sempre come fosse unico e l'ultimo. Prima del silenzio. E dopo.

P. Boulez: *Anthèmes*

Sono pochi i pezzi scritti da Pierre Boulez per uno strumento solo (ad esclusione del pianoforte, s'intende). In proporzione rovesciata rispetto all'impiego solistico diffuso nelle partiture a organico pieno, che invece fanno perno su espressioni strumentali a forte vocazione protagonista individuale. Così capita che le occasioni esterne siano ragione della nascita di questi *unicum* costituiti dal confronto con una sola voce timbrica.

Abbiamo scritto *voce*, in piena consapevolezza, poiché l'obiettivo strumentale indagato da Boulez in tali brani, piuttosto che soffermarsi sull'elemento fisiologico e esplorare le possibili reinvenzioni acustico-organologiche, parte innanzitutto da un'architettura musicale progettata secondo logiche schiettamente compositive. Ciò significa che la scrittura non intacca la *voce* naturale dello strumento, semmai ne esalta le peculiarità espressive e tecniche. Anche perché le occasioni esterne recenti sono commissioni provenienti da concorsi. Pochi mesi fa abbiamo ascoltato *Incises* per pianoforte sollecitato dal I Concorso Micheli (sempre in attesa d'un mitico pezzo scritto per Maurizio Pollini, dal 1957 Boulez non dedicava un'opera al solo pianoforte), oggi *Anthèmes*, la prima pagina bouleziana per violino solo.

Nato nel 1992 per il Concorso Yehudi Menuhin di Parigi, e dedicato «à Alfred Schlee - en souvenir du 19.19.91» - ma in un'intervista con Peter Szendy, Boulez ha spiegato che il materiale di partenza è in rapporto con «...*explosante-fixe*...» -, *Anthèmes*, è basato su quindici episodi musicali (lo stesso numero delle sezioni di *Rituel*) raggruppati in due parti. Quasi identiche come durata, ma di configurazione molto diversificata. Anzi, sembra quasi che la prima funga da cartone preparatorio, esponendo in modo metodico - come in contenitori stagni e isolati - i vocaboli ri-espolti in sequenza ravvicinata quindi articolati in

complessa elaborazione, successivamente, nella seconda parte. In questo senso *Anthèmes* partecipa a fondo del serialismo caratteristico del Boulez anni Ottanta-Novanta, cioè d'un processo compositivo che gioca sempre con gli estremi strutturali: la radicale parsimonia e riconoscibilità dei materiali di partenza arricchiti per progressiva associazione, per accumulazione, per allusione timbrica o gestuale. Secondo procedimenti grammaticali che spesso si allontanano dalla dimostrazione di alta concezione sintattica per trasformarsi in un discorso espansivo, in cui la parcellizzazione dei disegni strumentali non oscura un senso solido di percezione formale globale.

La prima parte consta di dodici momenti, cementati dal contrasto di agogica e nel disegno strumentale: sei parti aguzze nelle contrapposizioni dinamiche e di profilo ritmico, caratterizzate dai bruschi mutamenti di umore, seppure attizzati soprattutto da un vocabolario di dichiarata impronta ornamentale - arpeggi irregolari, ribattuti, trilli, fulminanti gruppetti e acciacature - da fiammeggianti grandinate di pizzicati gelidamente fossilizzati nel ritmo, da costruzioni ancora basate sul trillo oppure fatte scivolare con slancio su cromatismi leggeri, vengono per così dire racchiuse da brevi cadenze incorniciate da corone di pausa. L'indicazione è *Libre*; vi trovano posto glissati («non troppo lenti») sugli armonici dei bicordi che creano una spaziatura discorsiva e acustica (la dinamica qui è racchiusa tra *ppp* e «*pppp* à l'inaudibile») agghiacciante e ipnotica. La successione di questa parte, per indicazioni agogiche, disegna un percorso accidentato e avvincente: *Libre, Libre, Très lent, Libre, Rapide, Libre, Lent, Libre, Un peu plus rapide, Libre, Très lent e Libre*.

L'armonico tenuto sulle due corde vuote (sol-re), *placato* e estatico, sigla la prima parte e apre la seconda (della stessa durata ma dominata da due soli lunghi episodi: *Lent, Calme mais sans traîner*). Riappare in conclusione (ancora *Libre*): si aggancia al trillo che lo precede, e preannuncia l'effetto «corde battute col legno», in *ppppp*, che sfuma il pezzo.

Angelo Foletto



Massimiliano Damerini.

«Viktoria Mullova is not only an astonishing violinist and probingly individual musician but an unsurpassed communicator, the music leaping out at you» («The Daily Telegraph», June 1994). Viktoria Mullova ha studiato alla Scuola Centrale di Musica e al Conservatorio di Mosca. Il suo straordinario virtuosismo ha catturato l'attenzione internazionale quando, nel 1980, ha vinto il primo premio al Concorso Sibelius a Helsinki e, nel 1982, la Medaglia d'Oro al Concorso Čajkovskij. Ha suonato con le più grandi orchestre ed i maggiori direttori e si è esibita nei più importanti festival internazionali. Appuntamenti di spicco della stagione 94/95 sono i concerti con la Gewandhaus di Lipsia, la Tonhalle di Zurigo, l'Orchestra Sinfonica di Vienna, la Filarmonica di Berlino e la Filarmonica di Los Angeles. È inoltre prevista una tournée europea in duo con Piotr Anderszewski. L'entusiasmo per la ricerca delle potenzialità del violino è dimostrato dal vasto repertorio, che comprende compositori barocchi eseguiti secondo la prassi del tempo, pur mantenendo

l'allestimento moderno del suo Stradivari «Julius Falk» del 1723. Con musicisti di pari sensibilità e interessi ha fondato recentemente il «Mullova Chamber Ensemble», che ha compiuto il suo tour inaugurale nel luglio 1994. Viktoria Mullova debutta discograficamente con i Concerti di Čajkovskij e Sibelius, Ozawa e la Boston Symphony, ha ottenuto il «Grand Prix du Disque». Per l'incisione di brani di Stravinskij, Prokof'ev e Ravel, in recital con Bruno Canino, le è stato attribuito il «Premio Edison». Per i concerti di Mendelssohn con Sir Neville Marriner e l'Academy of St. Martin in the Fields, ha ottenuto il «Diapason d'or». Ha recentemente ricevuto il «Japanese Record Academy Award» ed il «Deutscher Schallplattenkritikpreis» per la registrazione dal vivo a Tokyo del Concerto di Brahms con Claudio Abbado ed i Berliner Philharmoniker. È prevista per la metà del 1995 l'uscita del disco comprendente il Trio di Brahms n. 1 e l'Arciduca di Beethoven, con André Previn ed Heinrich Schiff.

Genovese, ha compiuto gli studi musicali nella sua città sotto la guida di Alfredo They e di Martha Del Vecchio, diplomandosi in pianoforte e composizione. Considerato uno dei pianisti più rappresentativi della sua generazione, ha suonato in alcune delle più famose sale da concerto del mondo, come la Salle Gaveau di Parigi, l'Herkules Saal di Monaco, il Barbican Hall di Londra, il Konzerthaus di Vienna, collaborando con importantissime orchestre, quali: London Philharmonic, BBC Symphony, Budapest Symphony, Accademia di S. Cecilia in Roma, Radio Olandese, SDF di Stoccarda, WDR di Colonia, SWF di Baden-Baden, Bayerische Rundfunk, RAI, ecc., e partecipando a festival internazionali quali: Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Berliner Festwochen, Holland Festival, Donaueschingen, Festival d'Automne di Parigi, Wien Modern ecc. Moltissime sono le opere pianistiche a lui dedicate da autori quali Ambrosini, Carluccio, Di Bari, Donatoni, Fellegara, Ferneyhough, Gentilucci, Mosca, Oppo, Porena, Sciarrino, Vacchi, ecc. Il «Times» di Londra lo ha definito «dominatore assoluto della tastiera e del suono», e il famoso compositore americano Elliott Carter, dopo averlo ascoltato a New York, ha detto di lui: «Ogni suo concerto è un'esperienza indimenticabile». La critica italiana gli ha conferito il prestigioso Premio Abbiati 1992 quale miglior concertista solista dell'anno.