

*Charles Rosen.*

Catherine Temerson

**Teatro Studio**

mercoledì, 14 giugno 1995, ore 21

ore 18.30

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

ore 21

**Elliott Carter** (1908)*Piano Sonata* (1945-46)

Maestoso - Allegro scorrevole

Andante - Fuga

*Sonata per violoncello e pianoforte* (1948)

Moderato

Vivace, molto leggero

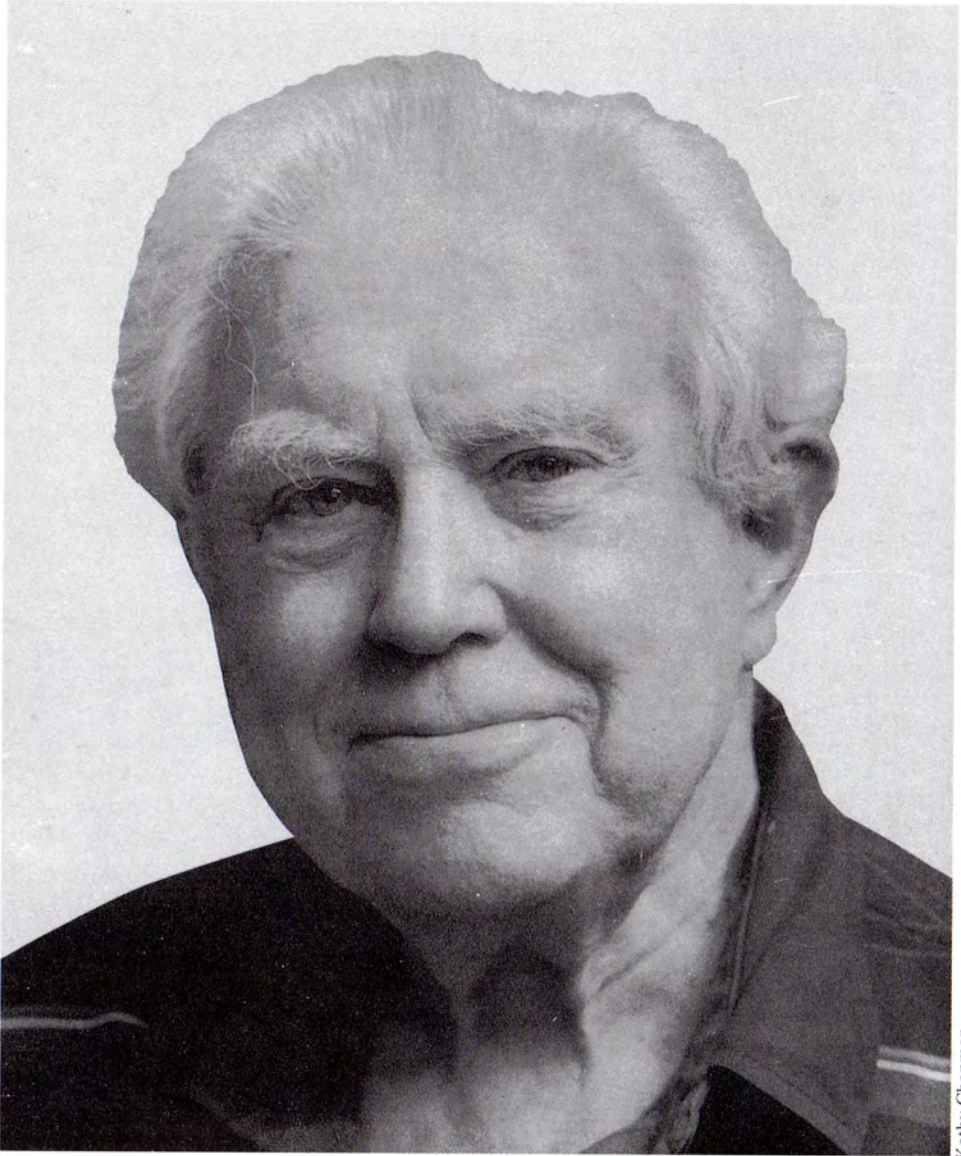
Adagio

Allegro

*Night Fantasies* (1980)

per pianoforte

**Charles Rosen**, pianoforte**David James**, violoncello



Kathy Chapman

*Elliott Carter.*

### Piano Sonata

La *Piano Sonata* (1945-46) di Elliott Carter segna l'inizio di un periodo di transizione nell'evoluzione creativa del compositore. Le sue prime opere subirono il forte influsso di una formazione musicale impeccabile sebbene conservatrice, avvenuta dapprima ad Harvard con Walter Piston e Gustav Holst quindi a Parigi con Nadia Boulanger, e nel contempo di quella corrente del neoclassicismo americano rappresentata in modo particolare da Aaron Copland, il quale scrisse la sua *Piano Sonata* quattro anni prima di Carter, e le cui *Piano Variations* vengono citate, di passaggio, da quest'ultimo, all'inizio del secondo movimento della sua *Piano Sonata*. Intorno al 1945 Carter cominciò però a esplorare un aspetto differente della propria personalità musicale, influenzato da compositori più radicali la cui musica aveva avuto modo di conoscere negli anni Venti: Ives, Varèse, Cowell, Ruggles, Schönberg e altri.

L'impegno del compositore per sviluppare un proprio stile lo condusse infine alla creazione del monumentale *String Quartet n. 1* (1951), opera che pose le prime basi per un suo riconoscimento internazionale, al di là dei numerosi notevoli lavori scritti fino ad allora. La fama della musica più recente di Carter ha a volte messo in ombra le sue prime opere, in qualche caso trascurate oppure valutate fondamentalmente come un vivaio di idee musicali che si sarebbero sviluppate solo più tardi. Ma i lavori degli anni 1945-51 sono qualcosa di più che semplici anticipazioni dello stile successivo di Carter: sono composizioni pienamente realizzate, frutti di un'immaginazione matura, ricettivi e nel contempo reattivi in rapporto alle tendenze musicali americane degli anni Quaranta.

Analogamente a molti suoi contemporanei in Europa, Carter iniziò nel 1945 a sentire la necessità di un riassetto del proprio metodo compositivo. Il primo passo fu di riconsiderare l'intima natura degli strumenti per i quali scriveva:

«Prima (della *Piano Sonata*) avevo scritto lavori concepiti come musica che doveva essere stru-

mentata. C'era in essi un pensiero che accordava priorità alla musica e non agli strumenti che avrebbero dovuto darle vita».<sup>1</sup>

Carter decise pertanto di porre al centro della *Piano Sonata* la straordinaria risonanza dello strumento. «...Tentai in ogni modo di trattare il suono del pianoforte moderno, vale a dire del gran coda da concerto con i suoi 88 tasti, la sua sonorità e le sue varie possibilità di tocco, pedalizzazione ed anche di armonici.»<sup>2</sup> Una manifestazione dell'interesse di Carter per la sonorità è il suo uso frequente di armonici, sia diretto che indiretto. Attacchi in «forte», «staccato», spesso provocano le vibrazioni simpatiche di altre corde, dando luogo ad un suono di una delicatezza quasi impercettibile che si avverte con evidenza alle misure 123-128, a metà circa del primo movimento. Note staccate e tenute sono spesso combinate nella sezione *Maestoso* della composizione, in modo particolare sul secondo accordo del pezzo, nel quale un si grave in «staccato» lascia risuonare alcuni si, una o due ottave sopra.

Ma gli armonici nella Sonata di Carter non sono soltanto un effetto speciale: sono parte di un vasto approccio alla sonorità del pianoforte che modella sia l'armonia della composizione che la sua forma. Charles Rosen ha identificato due accordi genetici (si, fa diesis, do diesis, sol diesis, re diesis, la diesis e do, fa, si bemolle, sol, re, la) che favoriscono la formazione delle strutture derivate dalle serie degli armonici.<sup>3</sup> Molte delle idee di base della composizione hanno origine da questi due accordi. Il primo è presentato in modo chiaro nel passaggio «scorrevole» che compare la prima volta alla mis. 15. Il secondo, che inizia con do diesis, si ascolta alla mis. 3 come arpeggio

1. C. Rosen, «Interview with Elliott Carter», in *The Musical Languages of Elliott Carter*, Washington, Library of Congress 1984, pp. 33-34. Trad. it. in *Elliott Carter*, a cura di R. Pozzi, Napoli, ESI 1990, p. 532.

2. *Ibid.*, p. 33. Trad. it. p. 531.

3. C. Rosen, *The Musical Languages of Elliott Carter*, in *The Musical Languages*, cit., pp. 4-6. Trad. it. in *Elliott Carter*, cit., pp. 510-511.

veloce che sovente annuncia il ritorno dello «scorrevole» nel corso del movimento. Per tutto il pezzo strutture elaborate vengono costruite in modo che le voci superiori siano armonici di quelle inferiori. Gli armonici sono spesso prodotti da ottave al basso in «fortissimo» che segnano, nel contempo, importanti chiavi di volta formali. In tal modo l'armonia della composizione scaturisce dalla naturale risonanza del pianoforte.

L'organizzazione verticale dell'armonia è completata da un conflitto lineare tra si e si bemolle (o la diesis), ossia gli estremi del primo accordo genetico identificato da Rosen. Questo conflitto costituisce, di volta in volta, la base della reinterpretazione di Carter della Forma-sonata. Nel primo movimento della *Piano Sonata* si individuano, come ci si poteva aspettare, due aree tematiche (la seconda più lenta, più calma e maggiormente in «legato»), una sezione di sviluppo e una sorta di ripresa. Inoltre, similmente a una sonata tradizionale, la tensione armonica tra aree tonali contrastanti è la fonte di gran parte della drammaticità del movimento. (Perfino la distanza di semitono tra le aree tonali non è senza precedenti, come testimonia la *Sonata in mi bemolle* Hob. XVI:52 di Haydn.) Ma il contrasto armonico nella Sonata di Carter è trattato in modo chiaramente non tradizionale. Analogamente alla musica neoclassica di Stravinskij, le convenzioni tonali sono spesso chiamate in causa solo per essere sovvertite, e il risultato è nel contempo sconvolgente e giocoso.

Il contrasto tra si e la diesis è evidente già dall'inizio. La prima frase comincia con un drammatico accordo d'ottava di si in «fortissimo», mentre la seconda trasporta l'accordo su la diesis. Inizialmente si pensa alla tonica e alla sensibile di si maggiore, ma presto tutto si mostra più complesso. Quando gli accordi posti in rilievo ritornano, sono presenti nuovi suoni che arricchiscono le ottave iniziali, e la diesis, occasionalmente riproposto come si bemolle, comincia ad assumere lo status di un'area armonica secondaria indipendente. Il conflitto tra si e la diesis, però, non è mai completamente risolto. La ripre-

sa inizia con mi (!), e lo scontro tra si e si bemolle viene fuori alla misura successiva. Il momento che tradizionalmente è di risoluzione armonica diventa qui di forte ambiguità armonica, intensificata più avanti dalla conclusione del movimento. Sette misure prima della fine c'è un importante climax su fa diesis che fa pensare ad una possibile risoluzione del contrasto tonale in favore della tonica iniziale si. Ma un improvviso fa naturale, in «sforzando», interrompe il climax e il movimento si chiude con inaspettata tranquillità su si bemolle. Carter mina così la gerarchia tradizionale, nella quale la tonalità di impianto è preminente, per sostituirla con una relazione più ambigua che non stabilisce alcuna priorità.

Il conflitto tra si e la diesis dà inoltre origine ad un'ampia varietà di idee musicali nelle quali l'intervallo di semitono gioca un ruolo fondamentale. Il secondo tema, in do minore, si trova un semitono sopra il si iniziale ed è quindi parallelo alla relazione con la diesis, un semitono sotto. La tonalità del secondo tema è anticipata, alla mis. 2, da un do al basso che contrasta con le ottave di si che aprono la Sonata. Un re diesis, nello stesso accordo, lascia il posto ad un re naturale nella misura successiva - una serie di eventi musicali che sarà elaborata, su più ampia scala, a circa metà dello sviluppo. Il contrasto tra coppie di note, idee melodiche o aree armoniche a distanza di un semitono, ricorre in molti modi differenti nel corso della composizione, riflettendo l'aspetto dissonante delle armonie basate sugli armonici.

Da molti punti di vista la caratteristica più notevole della *Piano Sonata* di Carter è il suo ritmo esplosivo e in costante trasformazione. Il pezzo è uno studio sulla giustapposizione di tempi lenti e veloci. Il *Maestoso* di apertura, indicato *molto sostenuto ed espressivo*, si dissolve presto in una raffica di elaborate figurazioni, che è altrettanto velocemente interrotta da una successione scalare ascendente di ottave e dal ritorno del *Maestoso*. Le sezioni veloci del primo movimento sono un'abile miscela di regolarità e irregolarità ritmiche. C'è un flusso quasi costante di semicrome, combinate, però, in moduli sempre diversi. Il

metro muta in pratica ad ogni misura e le indicazioni di fraseggio, come l'articolazione, sono spesso in contrasto con i segni di battuta. Il risultato è una superficie musicale in mutamento che genera un'intensità e un moto sempre crescente, dall'effetto instancabile.

Il secondo movimento è una modificazione della forma A B A con sezioni esterne, indicate *Andante con sonorità*, che inquadrano una fuga centrale. L'*Andante* inizia con una coppia di accordi solenni. Dal primo al secondo il basso scende di tono da re a do. Presto questo movimento è trasportato un semitono sopra, su mi bemolle, riprendendo così il motivo di semitono del primo movimento. Dopo che il moto intervallare da mi bemolle a re bemolle è stabilito, il basso scende cromaticamente finché la musica approda a un climax precipitoso, quindi al ritorno del movimento di apertura da re a do. C'è una breve transizione che richiama gli armonici del primo movimento e conduce a un passaggio singolare nel quale il soggetto della fuga si rivela gradualmente, in brevi frammenti, ognuno leggermente più lungo del precedente. Subito dopo, i frammenti vengono raddoppiati all'ottava e un altro climax in «fortissimo» compare prima che inizi la vera e propria fuga.

La prima parte della fuga è costituita da un'esposizione, piuttosto tradizionale, nella quale il soggetto è presentato, in entrate successive, in ciascuna delle quattro voci. Un'invenzione ingegnosa è offerta dal breve ritorno - poco prima dell'entrata della terza voce - dei precedenti raddoppi all'ottava. Dopo l'esposizione ci sono diversi episodi distinti basati su frammenti del soggetto della fuga. Gli episodi sono costruiti in modo elaborato ed esplorano una varietà di tecniche contrappuntistiche così come l'intera estensione sonora e timbrica del pianoforte. Il ritmo di questi passaggi è tra i più vivaci di tutta la Sonata, con continue sincopi e sorprendenti spostamenti d'accento e d'intensità espressiva.

La considerevole energia della fuga è infine assorbita dalla fragorosa apparizione di ottave nel registro più grave, ottave che si arrestano sulle note do e do diesis, richiamando ancora una vol-

ta la figura di semitono, mentre gli ultimi frammenti della fuga approdano alle zone più acute del pianoforte. Nell'*Andante* finale c'è un graduale ritorno alla calma dell'apertura, così come vengono rievocate diverse idee di entrambi i movimenti e la Sonata giunge a una conclusione serena.

### **Night Fantasies**

Il 23 dicembre 1975 quattro pianisti inviarono una lettera a Elliott Carter: «Caro Elliott, sai quanto tutti noi amiamo la tua musica e quanto ci augureremmo un tuo nuovo lavoro per pianoforte». La lettera proseguiva dicendo che gli autori avevano unito le loro forze per commissionare un nuovo pezzo: «Dovrebbe essere un'opera per pianoforte della lunghezza che preferisci, da scrivere quando ti farà piacere, senza alcuna scadenza prestabilita. Pensiamo inoltre che se riuscissimo a farti accettare daremmo un grande contributo al repertorio per pianoforte». <sup>4</sup> Gli autori di questa lettera - Paul Jacobs, Ursula Oppens, Gilbert Kalish e Charles Rosen - conoscevano bene la musica di Carter e, chi prima chi dopo, ciascuno aveva chiesto a Carter di scrivere un secondo pezzo per pianoforte solo da avvicinare alla *Piano Sonata*. La crescente fama di Carter dopo il 1951 era una delle ragioni dell'interesse di questi interpreti per una nuova opera per pianoforte solo scritta dal compositore. Ursula Oppens ne espresse una in più: «Sentivamo il profondo desiderio di un'opera pianistica che rispecchiasse il suo stile più maturo, dal momento che la *Piano Sonata* apparteneva ad un periodo completamente differente.» <sup>5</sup> I cambiamenti stilistici di Carter tra il 1945 e il 1951 coincisero con il mutamento del gusto musicale che portò a un'esplosione di rinnovato interesse per le tecniche dodecafoniche e a un revival dello spirito dell'avanguardia che aveva caratterizzato la prima parte del secolo. Intorno al 1950 le opere radicali di compositori che erano diventati maggio-

4. Lettera conservata nel fondo «Elliott Carter» presso la Fondazione Paul Sacher, Basilea, Svizzera.

5. Colloquio con l'autore del 6-5-92.

renni dopo la guerra fecero sembrare le innovazioni della *Piano Sonata* di Carter piuttosto sbiadite, mentre gli elementi più tradizionali della Sonata avevano iniziato ad essere avvertiti da molti, non ultimo lo stesso compositore, come antiquati. Così Carter afferma in proposito:

Molti modi familiari di scrivere la musica, alcuni ancora riscontrabili nella *Piano Sonata* (imitazioni, fughe, esposizioni tematiche e sviluppi), non potevano più essere adottati per dire ciò che doveva esser detto. Di fatto una grande quantità di materiale preconstituito, usato dai compositori dei secoli precedenti, sembrava inutilizzabile.<sup>6</sup>

La posizione condivisa da molti negli anni Cinquanta è sinteticamente riassunta da Paul Jacobs: «Il mio primo ascolto della musica di Carter risale alla metà degli anni Cinquanta, quando abitavo a Parigi e aderivo con convinzione al partito della serialità. L'opera era la *Piano Sonata* e io tendevo a respingerla per i suoi forti riferimenti tonali».<sup>7</sup> Considerata la forza della reazione contro la tonalità e il neoclassicismo, è forse sorprendente che Carter abbia atteso più di trent'anni prima di scrivere per pianoforte solo nel suo stile più maturo. Il compositore accenna a diversi motivi che giustificano questo suo ritardo:

Scrivere per pianoforte è per me un problema molto particolare e probabilmente lo evitavo perché non riuscivo ad immaginare come avrei voluto farlo... Ho rinviato (*Night Fantasies*) finché ho pensato di avere un'idea che si distinguesse da tutte le altre cose che avevo scritto per lo strumento in precedenza e che, nel contempo, mi interessasse al punto da farne nascere una grande opera.<sup>8</sup>

La riluttanza iniziale di Carter a scrivere per pianoforte solo potrebbe essere stata il risultato delle sue esperienze con la *Piano Sonata*:

Alcune delle prime esecuzioni di questo pezzo furono infelici. Inoltre c'erano pianisti che la ritenevano impossibile da suonare, e ciò andò avanti per lungo tempo... Io non ho mai avuto questo problema con la musica da camera. Così mi rivolsi al pianoforte con cautela.<sup>9</sup>

La commissione di *Night Fantasies* fu un'occasione per superare insieme entrambi gli ostacoli. I quattro dedicatari sono tra i più convincenti avvocati difensori di Carter. Paul Jacobs, che organizzò la commissione di *Night Fantasies*, fu per molti anni il pianista della New York Philharmonic. Il suo notevole talento indusse il compositore a scrivere elaborate parti pianistiche per le sue due commissioni ricevute dalla Filarmonica di New York: il *Concerto for Orchestra* (1969) e *A Symphony of Three Orchestras* (1976). Ursula Oppens è stata un'assidua interprete del *Duo for Violin and Piano* (1974) e ha recentemente inciso il *Piano Concerto* (1965) così come *A Mirror on Which to Dwell* (1975) commissionato a Carter dallo *Speculum Musicae*. Gilbert Kalish ha eseguito e inciso la *Cello Sonata*, il *Double Concerto* (1961) e il *Duo*. Charles Rosen, infine, è stato un sostenitore della musica di Carter fin dagli anni Cinquanta, eseguendo, incidendo e scrivendo articoli critici su quasi tutte le composizioni di Carter che includessero il pianoforte. Questi interpreti offrivano prodigiose doti tecniche e soprattutto possedevano una conoscenza dell'estetica del compositore che andava ben al di là della sfera tecnica. Carter inoltre aveva insistito su un'idea particolarmente immaginosa per il suo pezzo, idea che egli descrive nelle sue note di programma:

*Night Fantasies* è una composizione per pianoforte dagli stati d'animo continuamente cangianti, che suggeriscono i pensieri e le sensazioni fuggevoli della mente durante l'insonnia notturna. In questo pezzo ho voluto catturare l'immaginaria, mutevole qualità della nostra vita interiore nel momento in cui essa non è dominata da intenzioni o desideri forti e ordinati.<sup>10</sup>

Per realizzare questa concezione, Carter ha creato una poliritmia di due flussi di lente pulsazioni

6. E. Carter, note di copertina per l'incisione di Paul Jacobs della *Piano Sonata* e di *Night Fantasies*, Nonesuch 79047.

7. *Ibid.*

8. Colloquio con l'autore dell'8-3-92.

9. *Ibid.*

10. E. Carter, note introduttive allo spartito delle *Night Fantasies*, New York, Associated Music Publishers 7852-2, 1982.

periodiche. Nel flusso più veloce le pulsazioni ricorrono una volta ogni cinque secondi e mezzo circa; nel flusso più lento, la pulsazione ricorre ogni sette secondi circa. I due flussi coincidono solo nella terza misura del pezzo (subito dopo l'iniziale brontolio assonnato) quindi di nuovo verso la conclusione, venti minuti dopo. La struttura poliritmica è una sorta di scheletro formale e ritmico che segna importanti momenti di transizione e di approdo, generando una grande varietà di moduli ritmici più veloci che occupano la superficie musicale.

Vi sono talvolta momenti in cui le pulsazioni emergono dal tessuto musicale, generalmente denso, e possono essere ascoltate isolatamente. L'inizio ad esempio, in suoni tenuti, è punteggiato da brevi guizzi che segnano le pulsazioni del flusso più veloce del poliritmo. Circa a quattro quinti dello sviluppo (dopo la misura 419) si incontra una sezione nella quale le pulsazioni dei due flussi sono scandite da note staccate in «forte» che emergono da un tessuto musicale circostante di tenui accordi. Il flusso lento emerge nella sezione finale, quando un accordo, fortemente evidenziato, ritorna ripetutamente in pulsazioni consecutive, interrompendo la ricomposizione di brevi frammenti provenienti da materiale precedente.

Dal punto di vista armonico *Night Fantasies* si basa su una serie di accordi che raccolgono tutti gli intervalli («all-interval chords»), nei quali ognuna delle dodici classi di altezza e, tra note consecutive, ciascuno degli undici intervalli, ricorre esattamente una volta. Questi accordi sono piuttosto ampi - ognuno si estende su sei ottave e mezza - e naturalmente tutte le note di un accordo non possono essere suonate simultaneamente. Carter invece tratta gli accordi come un repertorio di possibilità armoniche. Ciascuno contribuisce ad una varietà di diversi eventi armonici, conservando nel contempo il suo proprio peculiare ordine spaziale di suoni distribuiti sull'intera gamma della tastiera. Il primo accordo che raccoglie tutti gli intervalli, con la sua inversione, può essere individuato nella sezione d'apertura del pezzo, nella quale

quarte e quinte perfette sono disposte in differenti registri.

L'inizio di *Night Fantasies* illumina un altro aspetto del disegno compositivo di Carter: l'associazione di determinati intervalli con stati d'animo particolari. L'introduzione *Tranquillo*, che ritorna diverse volte, è sempre associata con il suono «aperto» di quarte e quinte perfette. Per contrasto, la ripetizione ossessiva, nella coda, di accordi basati su settime e none, suggerisce uno stato più irrequieto, familiare a ogni insonne che non può cancellare dalla propria mente una preoccupazione. I tritoni del *recitativo collerico*, che si trova a circa metà del pezzo, riflettono uno stadio intermedio tra la calma dell'apertura e l'agitazione della sezione finale che si dissolve solo nelle ultime battute del pezzo.

Nonostante tutti i suoi formidabili ostacoli tecnici, la principale sfida interpretativa di *Night Fantasies* è di carattere espressivo. La composizione è basata su numerosi episodi frammentari, ognuno associato a un determinato stato d'animo e ciascuno con il proprio peculiare approccio all'articolazione, al fraseggio, alla pedalizzazione e alle dinamiche. I pianisti che partecipano al concorso devono essere sensibili alle numerose sfumature timbriche e di carattere della musica, sfumature che cambiano costantemente, spesso, da un estremo all'altro, a velocità fulminea. Allo stesso tempo si richiede loro una vigile attenzione alle numerose sottili relazioni tra i diversi episodi, come nel caso di un'idea armonica, ad esempio l'oscillazione di due suoni a distanza di tono, che ritorna in un contesto completamente diverso. Navigando in una continuità fatta di singoli momenti, continuità che è spesso frammentaria, il pianista dovrà restituire un senso di peso cumulativo agli episodi, al fine di dare forma alla composizione nella sua interezza. Paradossalmente, più i contrasti tra le brevi sezioni sono nettamente delineati, più chiara apparirà la forma.

L'ascoltatore può essere guidato dalla descrizione che Carter fa di *Night Fantasies* come «un veloce movimento interrotto da lenti 'trii' che gradualmente si trasforma in un movimento lento



## **Elliott Carter**

### *Sonata per violoncello e pianoforte*

interrotto da 'trii' veloci». <sup>11</sup> Probabilmente il piacere maggiore nell'ascolto di quest'opera è il considerare i cambiamenti repentini e le costanti variazioni della scrittura musicale e del carattere espressivo come un fatto naturale; il riconoscere nella imprevedibilità della musica e nei suoi momenti indirettamente collegati, uno specchio dei pensieri e delle associazioni fugaci che agitano la nostra mente.

La *Piano Sonata* e le *Night Fantasies* di Elliott Carter sono tra i più significativi contributi al repertorio pianistico del ventesimo secolo. Entrambe realizzano una concezione musicale di insuperata vitalità e fascino, illuminata dal più alto grado di sapienza compositiva, con un abbagliante spiegamento di scrittura pianistica innovativa. Il ricco e mutevole paesaggio musicale che Carter ha immaginato in queste opere è un luogo di infinito incanto.

**John F. Link**

*Traduzione di Antonietta Cerocchi Pozzi*

(dal volume *Da Beethoven a Boulez: Il pianoforte in ventidue saggi*, a cura di Paolo Petazzi, Milano, Longanesi & C., 1994) Per gentile autorizzazione dell'Associazione Musicale Umberto Micheli.

La *Sonata per violoncello e pianoforte*, scritta nel 1948, è il primo lavoro di Carter a esplorare uno spazio ritmico multiplo approfittando del fatto che nella nostra esperienza il tempo non viene misurato in maniera uniforme e che la nostra sensazione del suo trascorrere può mutare radicalmente a seconda delle circostanze. È anche la prima composizione di Carter in cui la materia musicale derivi da un contrasto fra le diverse nature degli strumenti: la capacità - tipica del violoncello - di sostenere la nota, e l'aggressività percussiva del pianoforte.

In verità, il primo movimento fu scritto per ultimo ed è anche il più stilisticamente avanzato. Il pianoforte suona in un tempo rigorosamente misurato, scandito come un orologio, al contrario, il violoncello si esprime in un ritmo libero e lirico, quasi una improvvisazione.

Il secondo movimento è uno Scherzo, in uno stile più tradizionalmente americano, con echi jazzistici e «ricordi» delle composizioni «americane» di Stravinskij.

D'altra parte, il terzo movimento è uno dei lavori più personali di Carter, con una melodia lenta, espressiva, «quasi recitativo», dove ritmi e accenti mutano incessantemente.

Il Finale richiede il massimo virtuosismo; le ultime pagine, col ritorno del primo movimento, presentano una delle più spettacolari trasformazioni ritmiche di Carter: a fronte del rapido andamento toccatistico del violoncello, dove l'accento cade ogni quattro note, il pianoforte presenta invece un nuovo ritmo ogni cinque note, e questo tempo - secondario - più lento, non è altro che il ritmo-base del movimento iniziale.

Nelle ultime battute tocca al violoncello suonare, in pizzicato, il ritmo rigorosamente scandito, mentre al pianoforte spettano le note libere, liricamente sostenute, che aprono la composizione.

**Charles Rosen**

*Traduzione di Olimpia Cescatti*

11. Citato in D. Schiff, *The Music of Elliott Carter*, London, Eulenburg 1983, p. 319. Trad. it. in *Elliott Carter*, cit., p. 439.

**Charles Rosen**  
*pianoforte*



*Charles Rosen.*

*È famoso in tutto il mondo come uno dei migliori pianisti del nostro tempo e come scrittore e conferenziere, non soltanto nel campo musicale ma anche della letteratura e della storia. Come pianista ha suonato nelle maggiori sale da concerto e per i più importanti festival del mondo intero. Come docente è stato ospite delle Università di Harvard, di Chicago e di Oxford. Per questa sua attività didattica ha ricevuto importanti riconoscimenti fra cui il Doctor of Music Degree della Cambridge University e la G. Peabody Medal della Università J. Hopkins. Nato a New York, ha studiato con Moritz Rosenthal e con sua moglie Hedwig, allieva di Leschtizky. Intensissima l'attività discografica con nuove incisioni e ristampe di sue celebri interpretazioni; molti dei suoi dischi hanno ricevuto importanti premi internazionali. Compositori come Stravinskij, Carter e Pierre Boulez lo hanno invitato ad incidere le loro opere.*



*Claudio Ambrosini.*

**Teatro Studio**

venerdì, 16 giugno 1995

**Ex Novo Ensemble**Direttore **Ed Spanjaard****Aldo Orvieto**, pianoforte**Daniele Ruggieri**, flauto**Davide Teodoro**, clarinetto**Carlo Lazari**, violino**Carlo Teodoro**, violoncello**Ritratto di Claudio Ambrosini**

ore 18.30

**Massimo Cacciari incontra Claudio Ambrosini***Il suono veneziano*

(ingresso libero)

ore 21

**Claudio Ambrosini** (1948)*Prélude à l'après-midi d'un fauve* (1994)

per flauto, violino e pianoforte

**Giovanni Gabrieli** (1557 ca. - 1612)*Canzon prima a 5* (1615)dalle *Canzoni e sonate per sonar con ogni sorta di istromenti*; trascrizione per flauto in sol, clarinetto in mi bem., corno inglese, violino, violoncello, contrabbasso, percussioni, di Claudio Ambrosini**Pascal Dusapin** (1955)*Coda* (1992)

per 13 strumenti

Prima esecuzione in Italia

**Claudio Ambrosini***Icaros* (1981)

per violino

«*Oh mia Euridice...*» *a fragment* (1981),  
versione per clarinetto-cantante, violoncello  
e pianoforte (1991)*Labirinto armonico* (1995) per ensemble  
Fantasia strumentale su *Kleines Harmonisches  
Labyrinth* di Johann S. Bach  
Prima esecuzione assoluta*Trobar Clus* (1985)

per pianoforte e 11 strumenti

In collaborazione con RAI-Radio Tre

*Claudio Ambrosini, veneziano, ha frequentato il locale conservatorio.*

*Ha scritto lavori vocali, strumentali ed elettronici, caratterizzati sia da un interesse linguistico-percettivo, sia dagli esiti di una ricerca strumentale e stilistica del tutto personali.*

*Per questi lavori ha ricevuto vari premi e ha partecipato a rassegne internazionali come il Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, di Strasburgo, Avignone, La Rochelle, Bruxelles, Madrid, Praga, Helsinki, Stoccolma, Vancouver, Stanford, Boston, New York, Città del Messico, Tokio, Huddersfield, Sidney; dell'IRCAM di Parigi, delle Fondazioni Gulbenkian di Lisbona e Gaudeamus di Amsterdam, del Mozarteum di Salisburgo, della Akademie der Künste di Berlino; al Festival d'Automne di Parigi; all'Autunno Musicale di Varsavia, all'Autunno di Como, al Maggio Fiorentino, alla Stagione dei Münchener Philharmoniker, a «Perspectives du XX<sup>e</sup> siècle» di Radio France, a «RomaEuropa», a «Futurs Musiques» ecc.*

*Ha inoltre ripetutamente ricevuto commissioni dalla Biennale, la RAI, la WDR di Colonia, la NDR di Brema, il Ministère de la Culture francese, l'Orchestra Carme, l'Orchestra di Grenoble, la Scarlatti di Napoli, il Festival delle Nazioni, ecc.*

*Nel 1976 inizia ad occuparsi attivamente di computer music presso il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova.*

*Nel 1979 ha fondato l'Ex Novo Ensemble; nel 1983 il CIRS, Centro Internazionale per la Ricerca Strumentale.*

*Nel 1985 è stato il primo musicista non francese ad essere insignito dalla Francia del Prix de Rome e a soggiornare a Villa Medici. Ancora nel 1985 è stato scelto da una commissione internazionale a rappresentare l'Italia alle manifestazioni indette per celebrare l'Anno Europeo della Musica. Nel 1986 è stato selezionato a rappresentare l'Italia nella Tribuna Internazionale dei Compositori dell'Unesco.*

Quando aveva vent'anni, gli piaceva definirsi *music-maker*. Invitato, annusava curioso i riti multimediali del *Performance Festival* di Bruxelles, della *Video-Art-Music* di Washington. Studiava il liuto e il cromorno, specializzandosi con René Clemencic, poi la *computer-music* con Alvis Vidolin; si laureava in Lingua e letteratura inglese, mentre fondava e dirigeva un gruppo strumentale, quell'Ex Novo Ensemble che già nella sigla battesimale racchiude il senso del suo fare musica, del concepirla quale sempre rinnovato riavviarsi del tempo del comporre.

La metamorfosi alla quale Ambrosini aveva iniziato a sottoporre la materia specifica con cui lavora - il suono, non lasciò indifferente Luigi Nono: «Qualche volta, scherzando, dico che la formazione culturale di Ambrosini nasce nella scia degli alchimisti della Praga di Rodolfo II: l'acustica invisibile ovvero i suoni che si sentono ma di cui non vedi la meccanica della composizione: praticamente tu ascolti "la pietra filosofale", o gli infiniti colori-suoni-echi-spazi particolari di Venezia».

Converrà allora ambientare il luogo preciso di quella non-città, orizzonte ideale per chi ha in uggia il realismo e l'oggettività, dove il compositore, da sempre, sta. Un breve ponte separa la sua Fondamenta dal Campo che si allarga al centro del Ghetto; un Rio tiene a distanza l'alto muro di un convento di monache, perennemente silenzioso, se non per lo zappettare invisibile di quelle madri giardiniere e per il suono delle campane del loro campaniletto, se la nebbia non ne inghiotte nella propria densità i riverberi. A destra della Fondamenta, camminando in direzione della Laguna e della luce bianca che quell'acqua opaca rifrange, incrocia ad angolo retto una stretta Calle scura che porta ad uno Squero, dove ostinati *marangoni* rattrappiti dai reumatismi curvano le schiene per sagomare le linee filanti e lievi delle gondole nere; di fronte all'antica bottega, un altro alchimista trasforma moderne resine sintetiche in totem carnevaleschi, simboli della fertilità maschile e femminile: falli e vagine giganti, ricordo della città (quando era tale) sovranamente devota al libertinaggio,

quale evocato dai sonetti di Giorgio Baffo. Questo *hortus conclusus* concima la musica di Ambrosini.

Cominciamo dalla Novissima, dal *Prélude à l'après-midi d'un fauve*; il titolo c'era già, da tempo intuito e trattenuto nella memoria. Mancava l'occasione capace di offrirgli un senso e un suono: dolorosa e privata, è giunta la scorsa estate.

Pomeriggio, fase seconda del giorno che si concluderà: luogo di quiete, di calma screziata di malinconia. Un lavoro non basta a dire se sia qui iniziata, anche, una «fase seconda» nella musica di Ambrosini: lui che è a suo agio nel cuore delle tempeste foniche e nelle ripide, vorticose spirali che inghiottono i suoi strumenti, scopre il piacere dell'affabulazione.

Flauto e violino avviano il *complaint*; il materiale di partenza è come inerte, lente melodie cromatiche, più spesso discendenti che ascendenti, vanno «perdendo il suono», lo prosciugano, lo inaridiscono. Se il suono è la vita, qui è la vita ad essere assente nella sua fisicità sonora, a resistere unicamente come eco perduta e desiderata, «cantata e dolente». Una risonanza sbiadita e tuttavia persistente nella memoria dei due solisti che, proseguendo nella ricerca, hanno spesso bisogno di guardarsi, di sentirsi l'un l'altro, timorosi di perdersi; avanzando nel tempo del ricordo, finalmente ritrovano - strumenti psicopompi - la presenza amata.

Con slancio, risalgono allora veloci gruppi di bisrome ascendenti; altre e precipitanti ne seguiranno, nell'inquieto andare dentro quello spazio immateriale, amniotico. Ritorna la tensione, la vita, la meta, prima sbiadita, scontornata, appare ora più netta. Sono i colori *fauve* ad avere il sopravvento; il pianoforte appare protagonista, anima la partitura, come se al Largo iniziale seguisse un Allegro vivo. S'intrecciano figure luminose, abbellimenti «graziosi», prima che le distanze riprendano il sopravvento e la ritrovata presenza ridiventi lontana, come è. Un accordo sospeso, prolungato dall'eco di una corona, taglia il fiato a violino e flauto, che se ne vanno in pace, ribadendo il carattere «dolcissimo e misterioso» del lavoro.

La studiosa passione per la musica rinascimentale è costante della scuola veneziana del Novecento: Malipiero che porta a Maderna l'*Odekaton* di Ottaviano Petrucci, Maderna che trascrive *In ecclesiis* di Giovanni Gabrieli e che, alla Biblioteca Marciana, fa studiare a Nono le *Istituzioni* e le *Dimostrazioni armoniche* di Gioseffo Zarlino. Persiste in questi passaggi di mano - assolutamente a quattr'occhi - il piacere di un'iniziazione personale, di una «Musica segreta» cui non sarà estraneo quel particolare snobismo lagunare, che la malinconia per la Serenissima centralità perduta non aiuta a mitigare.

«Il cielo di Venezia è un cielo insolito, particolarmente maestoso, forse perché spesso la linea dell'orizzonte si confonde col mare, per cui pare che non ci sia orizzonte. Io credo che Gabrieli volesse portare questo cielo e i colori della piazza all'interno della buia, misteriosa chiesa bizantina. C'è infatti in Gabrieli una reale voluttà, quasi una libidine del suono, com'è nella pittura veneta per il colore.»

Ambrosini non dimentica la riflessione di Maderna: e la «voluttà» attraversa questa *Canzon prima a cinque*, esempio di trascrizione fedele non all'organico - Gabrieli, come faranno Bach nell'*Arte della fuga* e ancora Maderna nella *Serenata per un satellite*, concede libertà di «sonar con ogni sorta di istromenti» - ma appunto al colore di quel suono. All'opposto di ogni approccio filologico, sono strumenti dichiaratamente contemporanei che intendono evocare il timbro dell'epoca: il canto arcaico, giunto d'Oriente e non compreso nella grammatica tonale, del corno inglese, il suono ambrato, «ligneo» del flauto in sol, l'arco *flautato* del violoncello che imita la viola da gamba. L'invenzione soltanto consente di far proprio il passato, giusto l'aforisma di Schönberg: «conosciamo tutto quanto è stato fatto, per non farlo più».

Infedele è invece la «fantasia strumentale» sul bachiano *Kleines Harmonisches Labyrinth* (BWV 591, prima edizione: Peters, Lipsia, 1881). Cinquantadue battute per organo in do maggiore divise in Introitus, Centrum ed Exitus: una scrittura percorsa da frequenti cromatismi, fitta



Pascal Dusapin.

di abbellimenti, inquieta nella linea del basso che più volte smarrisce la strada conosciuta dell'ordine, della progressione armonica: la ritroverà, infine, approdando, non senza affanno, alla tonalità dalla quale il viaggio si era avviato. Ma quanto stupore nel gioco di domande che ricevono risposte volutamente ambigue della sezione centrale. Il maestro ordinatore del sistema «ben temperato» indica lui stesso le possibili deviazioni dai limiti dell'universo che aveva (appena) organizzato dando nome, luogo, prospettiva ad ogni gruppo di suoni.

E labirinto, ricorda Ambrosini, è anche un fisico luogo sonoro, quell'intreccio di piccoli canali ossei e di membrane che formano l'orecchio interno, dove si ascolta la musica prima che diventi lingua scritta.

Questa rivisitazione/trasformazione delle forme è aspetto essenziale del linguaggio del compositore, testimoniata anche in una delle sue opere più imponenti, il *Doppio concerto grosso* (1987). Ma se l'organizzazione dell'opera è momento ordinativo del suo scrivere, sarebbe difficile ritrovare un titolo, tantomeno una frase, dalla quale arguire l'adesione di Ambrosini ad un linguaggio che non sia il primato della produzione, della diffusione, della ricezione del suono. Sottratta alla forma dell'aforisma, la libidine weberniana per la purezza del timbro si sposa ad una sontuosità sonora che riporta al piacere tardo romantico e Jugendstil per l'esibizione e il governo del colore orchestrale: lo testimoniano, oltre al titolo già citato, i *Proverbi infernali*, una cantata di vaste proporzioni tratta da alcune sentenze di William Blake e concepita per quattro soli, pianoforte e percussioni solista, coro e orchestra. Tanta voracità fonica ed espressiva si nutre anche di quelle che l'autore chiama «forme di energia per assenza: l'energia tensiva delle pause, dei *pianissimi*». Riflessione che sappiamo decisiva per quella belliniana/schubertiana purificazione del suono e del canto, del modo stesso del divenire e del persistere della musica nel tempo interiore espressa da Luigi Nono nel primo e nell'estremo dei suoi cicli creativi.

«Comporre - dichiara Ambrosini - è lavorare su

tre elementi: l'invenzione, il suono, la forma. Il suono è ciò che viene da fuori, la forma ciò che viene da dentro, l'invenzione... da dove viene? Comporre è inventare un'identità formale per i suoni: è creare, convogliare, conservare l'energia messa in moto all'inizio dell'opera fino al compimento della forma.»

*Icaros* aiuterà a comprendere le associazioni e i contrasti che animano la sua poetica. Questo desiderio di volo venne provocato da un tragico opposto, il lento precipitare di un ragazzino (anche Icaro lo era) dentro il ventre di morte della terra: le cronache italiane riportano al 1981. E certo, mentre venivano inghiottiti, di volare lontano, di salvarsi, entrambi avranno desiderato.

Il breve e perfettamente compiuto lavoro si svolge in una serie di virtuosismi espressivi che creano precisi effetti prospettici: il violino, dopo i primi faticosi tentativi per staccarsi dal suolo, conquista un'altezza, ne gode la bellezza, distratto la perde, risale, più su; troppo, e bruciato dal sole grida coprendo con le proprie urla aspri intervalli; cambia rotta, solca lo spazio seguendo ampie curve ascendenti, si allontana da noi che lo stiamo a *guardare*; si perde nel vuoto del cosmo, troppo lontano per essere ancora scorto; riappare - con mirabile invenzione di stereofonia strumentale dal vivo - alla vista, ma ora è ebbro dello spazio infinito, dove si compie il suo precipizio (anche questo esito il ragazzino avrà, ad un tratto, capito): i pizzicati duri, scuoiati sono il suono delle ali e delle giunture che si squinternano, dei meccanismi remiganti che saltano. Esito violento, e talmente espressivo, per una musica che qui non concede il tempo di *contemplare* il suono, piuttosto di venirne travolti.

Alla messa d'arco, segue la messa di voce del clarinetto-cantante di «*Oh mia Euridice...*», a *fragment*. Orfeo l'ha già perduta, di nuovo e per sempre; è ormai oltre la soglia dell'Ade, le cui porte si sono rinserrate alle sue spalle: lo dice il suono cupo, prolungato, vibrante del pianoforte sulle corde (percosse dalle mani, colpite da un battente per timpani, striate dalle unghie). L'effetto percettivo è opposto a quello di inaridimento ascoltato nel *Prélude*: il suono ora affiora,



da lontano si avvicina. Per un'estrema volta, oltre quella cupa presenza Orfeo desidera, insegue il canto di lei. Un lunghissimo glissando del violoncello introduce il soffio del clarinetto, che s'insinua dentro le sonorità della tastiera: lì Euridice è rinchiusa. E lui la chiama, in tutti i modi: suoni multifonici, trilli, lunghe arcate, sospese come immaginari ponti tra i due separati mondi. Poi, cantando, balbetta tremante il suo nome: un fonema, una vocale, una seconda e più lunga, una liquida consonante che sembra esistere solo per protendersi, invocarla. Infine, il nome esteso esce (e il timbro desiderato è «come controtenore») dal clarinetto, nella breve ebbrezza di un impossibile ricongiungersi, perché fonemi e nome verranno di nuovo inghiottiti dallo strumento da cui erano sortiti. Può molto, il suono, ma pretendere che restituisca, oltre al ricordo della vita, la vita stessa, è troppo umano delirio.

Sarà il piacere di sbucciare la scorza del suono, di trovare il cuore del suo corpo guizzante, ad aver fatto scegliere ad Ambrosini, come ospite di questo concerto monografico, Pascal Dusapin e la sua *Coda*.

Al tempo dell'esordio precocissimo, venne riconosciuta al compositore francese la sua devozione a Iannis Xenakis, per la matericità palpitante del suono, la forza cinetica di una scrittura tesa e tersa, generosa nell'impiego dei fiati, golosa delle sonorità brillanti degli ottoni.

Il segno grafico di Dusapin sembra ribadire il comporre come gesto di libertà e di piacere, ora accuratamente tornito, ora brutale, informe, improvviso.

Ha scritto Brigitte Massin: «Si vuole riconoscere nel suo gusto per il timbro e i suoni il filtrare di una certa tradizione francese; lui si stupisce e ricomincia, non è questo il suo problema. Lui va avanti. Il secolo scorso, il grande violinista Joseph Joachim aveva inciso il proprio motto: "libero, ma solo"; il suo amico Johannes Brahms gli rispose con un "libero, ma felice". Bisognerà riunire i tre termini: libero, solo, felice, per tentare di avvicinarci alla realtà del cammino creativo di Dusapin».

Che, a sua volta, non sentirà estranei il vortice

dinamico, la spirale che calamita all'interno della lingua di *Trobar clus*.

Non per la prima volta (altri titoli sono *Stil Novo* e *De vulgari eloquentia*) Ambrosini riporta all'attenzione quel momento della civilizzazione europea, quando gli artisti ebbero consapevolezza di un nuovo codice linguistico, con altre parole e altri suoni rispetto alla tradizione latina. Avvio di un Rinascimento, non lontano da quello perseguito dal nostro secolo.

«Creste d'onda, suoni differenza, polifonie virtuali, micromelodie, trompe l'oreille, iridescenze microintervallari»: ecco i segnali che troviamo attraversando questo paesaggio timbrico, dove si fronteggiano due «motti», due fronti sonori, se non osiamo chiamarli temi. Il maglio del timpano, spietato come piombo, rinforzato da un pianoforte impiegato nei suoi estremi valori percussivi e dinamici, si contrappone al fluire del suono del clarinetto. Attorno a questi due fari acustici, si aggregano gli altri strumenti, si accende la disputa, si delimita lo spazio *clus* del lavoro.

Un glissando infinito, come un discendere lungo l'ascensore dell'ascolto, conduce dal magmatico movimento di onde, dal diluvio di note della parte iniziale dell'Adagio cantabile della sezione centrale, indicato dall'autore «sospeso, come in sogno».

Singole note vengono ora tenute dal pianoforte, che non grida, assorto anch'egli ad osservare tanta rarefazione.

È il preludio della «barbarie» finale, quando si sale sull'otto volante della musica; gli schieramenti sono definiti, come all'inizio: percussioni e pianoforte contrapposti a sei fiati e cinque archi. La battaglia riguarda la conquista dello spazio sonoro; la prima coppia ha il sopravvento, annienta il fronte avversario, lo riduce al silenzio. Compiaciuta, osserva il panorama, prima di occuparlo con una codina, riservata al riposo del guerriero, che pianissimo respira trillando.

Trovata la meta, così si congeda l'alchimista del suono, il manipolatore delle due acustiche, quella visibile e l'altra.

**Sandro Cappelletto**



*Ed Spanjaard.*

Concrete



*Ex Novo Ensemble - 1995.*

---

**Ex Novo Ensemble**

Aldo Orvieto, *pianoforte*  
Daniele Ruggieri, *flauto*  
Davide Teodoro, *clarinetto*  
Carlo Lazari, *violino*  
Carlo Teodoro, *violoncello*  
Alessandro Baccini, *oboe*

Franco Perfetti, *fagotto*  
Lorenzo Meneghetti, *corno*  
Diego Cal, *tromba*  
Domenico Lazzaroni, *trombone*  
Annamaria Pellegrino, *violino*  
Mario Paladin, *viola*  
Giancarlo Pavan, *contrabbasso*  
Annunziata Dellisanti, *percussioni*

---

*Nato e cresciuto in Olanda, ha studiato pianoforte, teoria musicale e composizione al Conservatorio di Amsterdam, perfezionandosi poi a Londra, dove, ancora studente, dal 1973 è stato sostituito al Covent Garden.*

*Per alcuni anni ha proseguito nella sua attività di collaboratore a fianco di illustri direttori d'orchestra quali Bernard Haitink (a capo della London Symphony Orchestra), Herbert von Karajan, Georg Solti, Colin Davis, Leonard Bernstein.*

*Per la sua particolare competenza nel campo della musica contemporanea, Pierre Boulez l'ha voluto a Parigi dove Spanjaard ha diretto l'Ensemble InterContemporain.*

*Nel 1955, ha guidato il complesso olandese di musica contemporanea Nieuw Ensemble di Amsterdam al Festival di Salisburgo e alla Biennale di Venezia.*

*Dopo il suo debutto olandese ad Amsterdam con L'histoire du soldat di Stravinskij alla testa del complesso di fiati Nederlands Blazers Ensemble, ha diretto numerose altre compagini orchestrali in patria e all'estero, quali Rotterdam Philharmonic Orchestra, Nederlands Chamber Orchestra, Radio Philharmonic Orchestra. È stato anche direttore artistico della Nederlands Ballet Orchestra.*

*Direttore stabile (1982-89) della Limburg Symphonic Orchestra, negli anni Ottanta e Novanta ha diretto anche in Francia, Inghilterra, Canada, Spagna, Italia.*

*Fra le sue più notevoli esecuzioni ricordiamo: Così fan tutte con la London Philharmonic Orchestra al Festival di Glyndebourne nel 1979, Don Giovanni alla Nederlands Opera di Amsterdam nel 1984, Requiem tedesco di Brahms a Berlino nel 1985, Nuits d'été di Berlioz e Quinta sinfonia di Mahler nel 1988, Aida ad Amsterdam nel 1990, Carmen a Vancouver (Canada) sempre nel 1990.*

*Non meno prestigiosa è la sua attività discografica, in particolare con l'Ensemble InterContemporain di Parigi e con la Deutsch Radio Chamber Orchestra.*

*Fra le sue più recenti esecuzioni: Faust e Rigoletto alla Nederlands Opera di Amsterdam.*

*Nel corso delle commemorazioni per il cinquantenario della fine della seconda guerra mondiale, è stato invitato a dirigere nel Teatro Municipale di Amsterdam Der Kaiser von Atlantis, composta da Victor Ullman durante la sua prigionia nel lager di Theresienstadt.*

*Il governo d'Israele l'ha invitato a dirigere la Israel Philharmonic Orchestra durante la visita ufficiale della regina Beatrice d'Olanda.*

*L'Ex Novo Ensemble è nato nel 1979 a Venezia dalla collaborazione tra alcuni giovani musicisti ed il compositore Claudio Ambrosini. Il particolare impegno prestato nell'approfondimento del linguaggio musicale contemporaneo è in seguito divenuto punto di partenza per la rilettura del repertorio classico e particolarmente di alcune pagine affascinanti, destinate ad organici rari e tutt'ora poco note. È attraverso tale inconsueto processo artistico che l'Ex Novo Ensemble ha acquisito la coesione ed il «suono» che gli sono stati riconosciuti nei principali festival europei. Tra questi ricordiamo: Musica '86 di Strasburgo; Eco & Narciso di Ginevra; Tage für neue Musik di Zurigo; Biennale di Venezia; Festival di Villa Medici in Roma; Autunno di Varsavia; Fondazione Gaudeamus d'Amsterdam; Musica nel Nostro Tempo di Milano; Akademie der Künste in Berlino; Festival d'Avignone; Ars Musica di Bruxelles e alle stagioni concertistiche della Münchener Philharmoniker, del Mozarteum di Salisburgo, della RAI di Roma e di Milano. Molti compositori hanno scritto per l'Ex Novo Ensemble e tra questi troviamo Salvatore Sciarrino, Aldo Clementi, Claudio Ambrosini, Francesco Pennisi, Beat Furrer, Peter Nelson, Horatiu Radulescu, Roger Tessier. Ha pubblicato un compact con musiche di Nino Rota, Alfredo Casella e Ildebrando Pizzetti.*



*Arditti String Quartet.*

Foto Malcolm Crowther

**Teatro Studio**

lunedì, 19 giugno 1995, ore 21

**Arditti String Quartet****Irvine Arditti**, violino**Graeme Jennings**, violino**Garth Knox**, viola**Roham De Saram**, violoncello**György Kurtág** (1926)*Quartetto* op. 1 (1959)

I Poco agitato

II Con moto

III Vivacissimo - Lento

IV Con spirito

V Molto ostinato

VI Adagio

**Marco Stroppa** (1959)*Un segno nello spazio* (1994)

I L'apogeo dei segni

II La sublimazione dello spazio

(Commissione del Premio Paolo Borciani, Reggio Emilia)

**György Kurtág***Officium breve in memoriam Andreae**Szervánszky* op. 28 (1988-89)**Béla Bartók** (1881-1945)*Quartetto* n. 5 (1934)

Allegro

Adagio molto

Scherzo (Alla bulgarese)

Andante

Finale (Allegro vivace-Presto)

György Kurtág (1926) aveva 33 anni quando portò a termine, nel maggio 1959, il pezzo che ritenne degno di aprire il suo catalogo, il *Quartetto* op. 1 (1958/59), un esordio cameristico per un compositore che alla musica da camera (con o senza voce) ha dedicato la parte più ampia della sua produzione. Prima del *Quartetto* c'è un vuoto di alcuni anni: lo precede il *Concerto* per viola del 1953/54, un'opera ancora per molti aspetti vicina a premesse bartokiane, seguita da un periodo di crisi, di silenzio o di tentativi incompiuti. Nel 1957-58 Kurtág studiò a Parigi con Messiaen e Milhaud, nel 1958 ricevette una forte impressione dall'ascolto di *Gruppen* di Stockhausen a Colonia; inoltre in quegli anni incontrò la psicologa Marianne Stein, cui il compositore attribuisce una parte importante nel superamento della propria crisi creativa, e a cui il *Quartetto* op. 1 è dedicato. È un'opera che porta il segno della conoscenza di Webern, della Scuola di Vienna e dei «post-weberniani», con acquisizioni e aperture, tuttavia, assimilate e rielaborate in modo autonomo e personalissimo.

Il *Quartetto* si articola in sei movimenti piuttosto brevi, coerentemente con la vocazione all'essenzialità che si manifesta (in seguito in modo più radicale) nella predilezione di Kurtág per rapidi frammenti, aforismi musicali folgoranti. La disposizione dei tempi non è quella di un quartetto classico ma ad essa in parte liberamente allude, perché si ha una sorta di introduzione seguita da un Allegro, il terzo tempo non può propriamente essere definito un Adagio; il quarto è lo Scherzo; il quinto e sesto contengono elementi di corrispondenza con il secondo e il primo, e si crea così una specie di forma ad arco con esiti però di natura radicalmente diversa da quelli del *Quarto* e *Quinto Quartetto* di Bartók.

Il primo tempo (Poco agitato) inizia con la concisa presentazione in sette battute di materiali tutti diversissimi fra loro per timbro, registro, dinamica, gesto musicale, costellazione intervallare. Massimamente differenziati e concentrati in uno spazio esiguo, questi materiali sono il punto di partenza per l'intero quartetto. Kurtág racconta che questo primo tempo si associa all'im-

magine (sentita in termini autobiografici) di un povero insetto che cerca faticosamente la strada verso la luce in un ambiente polveroso. L'accordo iniziale, formato da due terze a distanza di semitono (si bem.-re-si naturale-re diesis), eseguito pianissimo con suoni armonici, è il simbolo della luce, una sorta di simbolo di purezza, cui nel corso del breve primo tempo si cerca di avvicinarsi; ma il tentativo fallisce, e questo frammento si spegne pianissimo, «perdendosi» in glissandi di suoni armonici.

Il secondo tempo (Con moto) si caratterizza per l'energia, il dinamismo, la ricchezza dei contrasti; il terzo (Vivacissimo-Lento) contrappone l'inizio rapidissimo a canone a una tranquilla melodia del violoncello (che si profila su arcani glissandi degli altri strumenti), e alterna l'elaborazione dei due materiali contrapposti in una sorta di doppio procedimento di variazione, gradualmente avvicinandoli. Il quarto tempo (Con spirito) è quasi uno Scherzo ispirato alle esperienze del canto degli uccelli ascoltato nei parchi presso Parigi (quasi un omaggio a Messiaen, ma senza riprenderne le tecniche). Il quinto tempo (Molto ostinato) corrisponde al secondo nella disposizione armonica, ma sembra farne coagulare le energie nella rigidità senza via di uscita dell'«ostinato». Nello svolgimento dell'ultimo tempo (Adagio) l'intervallo di nona minore nei bicordi all'inizio si viene gradualmente riducendo fino all'unisono, si riconoscono materiali dai tempi precedenti, e in particolare riaffiorano, a circa due terzi del pezzo, i «luminosi» suoni armonici del primo tempo. Ma la luce si spegne nel frammentarsi ed estinguersi dell'ultima pagina.

Al quartetto d'archi Kurtág ritorna nel 1977 con i dodici «microludi» di *Hommage à András Mihály* op. 13 e nel 1988/89 con l'*Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* op. 28. Il pezzo (datato 20 marzo 1988 - 17 gennaio 1989) è una sorta di piccolo «requiem» composto undici anni dopo la scomparsa di Endre Szervánszky (1911-77), compositore ungherese fra i più notevoli della generazione intermedia tra quella di Bartók e Kodály e quella di Kurtág e Ligeti. Nello stesso periodo del *Quartetto* op. 1 di

Kurtág, Szervánszky aveva scritto Sei pezzi per orchestra che avevano anch'essi segnato, nelle vicende della musica ungherese, una rottura con la tradizione bartokiana e una apertura a Webern; ma nell'*Officium breve* Kurtág gli rende omaggio citando un'opera degli anni in cui era ancora studente, la *Serenata* per orchestra d'archi del 1947/48, ed evocando così l'impressione suscitata in lui dall'equilibrio armonico dei tempi lenti. Quarant'anni dopo Kurtág ne cita le prime dodici battute del terzo tempo (Arioso) in do maggiore alla fine dell'*Officium breve*, nel quindicesimo e ultimo frammento, intitolato «Arioso interrotto». Il mondo musicale di questa citazione è ovviamente lontanissimo da quello di Webern, che in seguito sarebbe divenuto un punto di riferimento fondamentale per Szervánszky come per Kurtág, e che è presente nell'*Officium breve* con un'altra citazione contrapposta a quella della *Serenata*. Si tratta del canone a quattro che conclude la *Seconda Cantata* op. 31 (finita nel 1943, pochi anni prima della *Serenata*) e che segna un culmine di geometrica astrazione all'interno di questo lavoro. Kurtág lo trascrive nel decimo movimento dell'*Officium breve*, che dunque ha come punti di partenza e di riferimento, come centri l'uno all'altro contrapposti, un pezzo tonale e uno dodecafonico, il primo legato a radici «nazionali» essenziali nella formazione di Kurtág, il secondo a successive aperture, due momenti chiave della memoria del compositore, che si illuminano vicendevolmente e che nel suo vissuto non costituiscono affatto una «contraddizione». Intorno a questi due centri ideali, con un gioco di allusioni, mediazioni, integrazioni, trasformazioni è costruito l'*Officium breve* con le sue quindici sezioni concise o brevissime (la prima è di tre battute), spesso direttamente collegate.

L'ascoltatore scopre solo a due terzi o alla fine del percorso il punto di partenza del compositore. Le prime quattro sezioni si accostano in modo ellittico all'Arioso di Szervánszky, la quinta (Presto) è una «fantasia sopra l'armonia del canone di Webern», al quale allude anche il brevissimo sesto frammento. Segue un «canone a 2»



György Kurtág.

che riprende le parti del soprano e del basso del canone di Webern inserendovi echi, appoggiature, aloni a creare quello che Kurtág definisce un «canone acustico». Le brevissime sezioni ottava e nona riecheggiano le prime due e il mondo dell'Arioso, mentre la decima è la citazione del canone di Webern. Le sezioni seguenti si collegano all'altro centro ideale, all'Arioso di Szervánszky, preparandone la rivelazione nel quindicesimo pezzo, cui l'uso della sordina conferisce la suggestione di un'eco lontana, di un riaffiorare della memoria. Da notare che il quindicesimo frammento riprende il terzo con alcune aggiunte, e che il quattordicesimo (Disperato, vivo) segna un lacerante culmine drammatico.



*Un segno nello spazio* (1992-94) è il secondo quartetto di Marco Stroppa, dopo *Spirali* (1987-88), ed è stato composto per il III Concorso «Premio Paolo Borciani» di Reggio Emilia, dove è stato presentato nel 1994 (una prima versione più breve era stata eseguita a Reggio Emilia nel 1992).

Nella formazione di Stroppa (nato a Verona nel 1959) agli studi musicali si sono affiancati quelli scientifici (informatica musicale, intelligenza artificiale e psicologia cognitiva negli Stati Uniti, presso il Massachusetts Institute of Technology di Cambridge) e al compositore veronese è familiare la ricerca con le nuove tecnologie (ha lavorato a lungo a Parigi all'IRCAM, dove dal 1987 al 1990 ha diretto il Dipartimento di Ricerca Musicale): il primo lavoro con cui si è affermato è *Traiettorie* per pianoforte e suoni generati da computer (1982-84); ma buona parte del suo essenziale catalogo è per organici «tradizionali», come il quartetto d'archi, l'orchestra (al Festival di Donaueschingen di quest'anno è stato presentato *Hiranyaloka*) o il pianoforte solo (*Miniature estrose*). La ricchezza delle esperienze musicali e scientifiche finora compiute si traduce in stimoli per la complessità della sua poetica e non si manifesta, ovviamente, solo nei lavori in cui il compositore fa uso delle nuove tecnologie riflettendosi ad esempio nella coerente organicità e nella concretezza con cui Stroppa sa definire un'idea musicale nell'interazione delle sue componenti, integrate in una figura, in un gesto che si offre con evidenza alla percezione.

Nel suo secondo quartetto si coglie immediatamente la centralità della ricerca sul timbro, la varietà dei colpi d'arco, degli armonici, dei tremoli, dei glissandi, dei pizzicati, dei modi non tradizionali di produzione del suono che caratterizzano i gesti strumentali, definiti con finezza e rigorosa precisione, e protagonisti di percorsi formali coinvolgenti, ma non univoci.

Il titolo, *Un segno nello spazio*, appartiene ad una delle *Cosmicomiche* di Italo Calvino, di cui Stroppa cita nella partitura l'ultima frase: «Non c'era più modo di fissare un punto di riferimento: la Galassia continuava a dar volta, ma io non

riuscivo più a contare i giri, qualsiasi punto poteva essere quello di partenza, qualsiasi segno accavallato agli altri poteva essere il mio, ma lo scoprirlo non sarebbe servito a niente, tanto era chiaro che indipendentemente dai segni lo spazio non esisteva e forse non era mai esistito». Queste frasi, e meglio ancora l'intero racconto, che per Stroppa è stato «reminiscenza lontana e interiore», offrono una chiave metaforica di grande suggestione per ascoltare questo quartetto e per seguire i percorsi che si intrecciano nei due movimenti, rispettivamente di 86 e 68 battute, il primo di andamento veloce, il secondo lento, *L'apogeo dei segni* e *La sublimazione dello spazio*.

Ha scritto Stroppa (nelle *Note per gli interpreti, gli ascoltatori e qualcun altro ancora* destinate alla versione stampata della partitura): «Dei germi di figure quartettistiche, minuscoli segni carichi di storia, reagiscono con una concezione più personale del fenomeno sonoro: il segno acquista così uno spessore variabile, si scopre in prospettiva con altri segni, vi si allontana, si avvicina, sprofonda, riemerge, e così facendo si trasforma... e li trasfigura». Alcuni segni sono davvero minuscoli, come un arpeggio o un inciso ritmico, altri più elaborati, altri «volutamente ambigui e sfaccettati». Se anche a un primo ascolto non se ne seguiranno tutti i percorsi, si potrà però immediatamente intuire che essi sono di natura complessa e non univoca, cogliendone inoltre la intensità di suggestioni espressive.

Nelle *Note* di Stroppa si legge ancora: «Se il primo movimento tesse una rete di relazioni fra i segni che lo costituiscono, il secondo, invece, non ne inventa praticamente più di nuovi, ma si limita a ripercorrere il primo come se lo dovesse rieseguire al rallentatore e in uno spazio diverso, esagerato, distorto e immaginario. Spazio non inteso in senso fisico, naturalmente, ma innanzi tutto come *distanza* fra i "valori" di una dimensione musicale (un'altezza acuta opposta a una grave,... un'intensità forte seguita da un'intensità debole... e così via); spazio inteso anche come opposizione fra articolazioni sonore diverse... È questo spazio che penetra tutto, agisce sulle di-



Marco Stroppa.

mensioni della materia musicale, genera delle immagini sonore più elaborate, e deforma i rapporti fra gli elementi musicali proiettandoli su molteplici piani». Verso la fine gli strumenti vengono gradualmente assorbiti in un andamento uniforme (mentre in precedenza si era avuta spesso una grande ricchezza poliritmica) e il pezzo si spegne lentamente nelle ripetizioni della viola, con un gesto che potrebbe alludere alla conclusione «aperta» della *Lyrische Suite* di Berg, in un contesto peraltro tanto diverso da fargli assumere un significato espressivo indipendente dalle mortali implicazioni di quello bergiano.

Composto in un mese, tra il 6 agosto e il 6 settembre 1934, su commissione di Elizabeth Sprague Coolidge (la fama internazionale di Bartók gli valse in quel periodo alcune prestigiose esecuzioni all'estero, assai più che in Ungheria o in Germania), il Quinto *Quartetto* fu eseguito per la prima volta dal Quartetto Kolisch a Washington l'8 aprile 1935. A sei anni di distanza dal *Quartetto* n. 4, Bartók ne riprende la formula ad arco in modo opposto e complementare: al centro si ha uno Scherzo (invece che un tempo lento), una pagina di straordinaria invenzione ritmica, alla cui vitalissima estroversione si contrappone lo scavo doloroso dei due tempi lenti (il secondo e il quarto), mentre anche il primo e l'ultimo tempo si corrispondono. Anzi Bartók estende al loro stesso interno le simmetrie della forma ad arco, che in questo quartetto è oggetto, per così dire, di sistematico approfondimento, e che in seguito non sembra quasi più interessargli.

Per la ampiezza di respiro (il quinto è il più lungo quartetto di Bartók), per la nettezza dei contrasti, per la nitida evidenza del profilo dei temi e delle strutture formali questo capolavoro della avanzata maturità di Bartók sembra tendere ad una chiarificazione rispetto alle maggiori opere precedenti, alle quali peraltro è stilisticamente molto vicino.

Nel primo tempo (Allegro) si riconoscono immediatamente tre temi, e all'aspra energia del primo, con le sue martellanti ripetizioni, e del secondo, con la tensione dei suoi grandi intervalli, si contrappone un terzo tema cantabile «dolce».

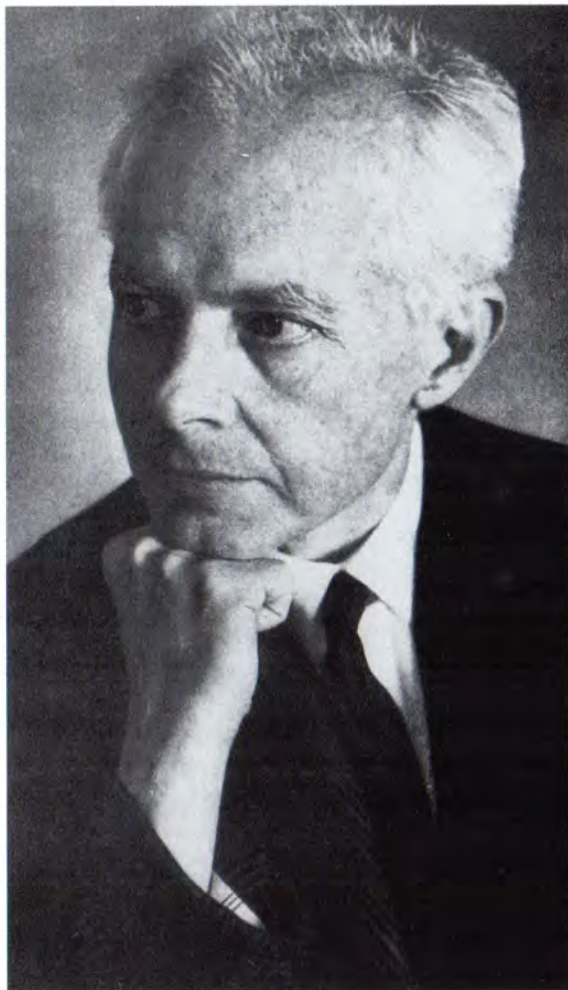
Dopo l'intenso e tesissimo sviluppo, chiaramente distinto dall'esposizione, la ripresa inizia dal terzo tema rovesciato, seguito dal secondo e dal primo: si definisce così la bartokiana forma ad arco all'interno di un Allegro in forma sonata.

La forma ad arco si riconosce in una certa misura anche nel secondo tempo (Adagio molto), una visionaria «musica della notte», una pagina scarna, dall'invenzione del suono carica di suggestioni magiche e arcane, uno dei più originali tempi lenti di Bartók. Inizia in un clima rarefatto, come nascendo dal nulla, con trilli e brevi gesti, ai quali segue una sezione con carattere di

lento corale (con figurazioni più mosse del primo violino): poi una estesa, intensa sezione centrale raggiunge un culmine doloroso ed è seguita dal ritorno abbreviato e modificato del corale e quindi della rarefatta parte iniziale, che si spegne «perdendosi» con un gesto discendente.

Lo Scherzo è chiamato «alla bulgarese» per la presenza delle asimmetrie ritmiche caratteristiche delle tradizioni popolari bulgare, con la suddivisione in 4+2+3 (in 9/8), che diventa 3+2+2+3 (in 10/8) nel Trio centrale: altri caratteri popolari, ungheresi, sono ripensati e reinventati nel materiale tematico e sottoposti a ricca elaborazione polifonica.

L'Andante, collocato simmetricamente all'Adagio, è un'altra musica notturna, ma dai caratteri espressivi diversi, anche se ne varia e amplia il materiale. Dalla frammentazione della prima parte si passa (Più lento) ad una sezione di crescente intensità espressiva, e si giunge con il «Più mosso, agitato» all'episodio culminante, quasi un grido. La breve sezione conclusiva riconduce ad un clima più tranquillo, che è stato interpretato come il segno del superamento della visione d'incubo. E il Finale (Allegro vivace) si caratterizza per la straordinaria densità contrappuntistica, per la tesa e trascinante vitalità: è in forma di rondò-sonata, fa riferimento ai materiali del primo tempo, trasformandoli. Nella sua corsa frenetica c'è posto anche per qualche sorpresa, per qualche episodio divagante, come quel momento di giocosa o forse inquietante ironia, dall'effetto quasi surreale nell'apparente ingenuità, che appare verso la fine, quando «Allegretto, con indifferenza» viene proposta una variante del secondo tema con una sonorità che evoca quella della ghironda.



*Béla Bartók.*

**Paolo Petazzi**

## Arditti String Quartet

*Fondato nel 1974 da Irvine Arditti, il Quartetto ha presto acquisito fama mondiale principalmente come interprete della musica del primo Novecento e contemporanea. Con rare eccezioni, il Quartetto ha collaborato con i massimi compositori del nostro tempo, interpretandone poi le opere.*

*L'Arditti considera questa prassi indispensabile per l'esecuzione della musica moderna. Uno dei loro obiettivi è appunto quello di incoraggiare i compositori di ogni stile a scrivere brani per Quartetto d'archi.*

*Le più recenti stagioni includono prime esecuzioni di Aperghis, Boesmans, Bryars, Bussotti, Cage, Carter, de Pablo, Donatoni, Dusapin, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Kagel, Kurtág, Nancarrow, Nono, Pousseur, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Sorensen, Xenakis e Yim.*

*L'Arditti ha tenuto corsi di perfezionamento per esecutori e compositori in molti Paesi e dal 1982 i suoi membri insegnano ai Corsi Estivi di Musica Nuova a Darmstadt.*

*La discografia include più di trenta CD reperibili in tutto il mondo.*

*Molti di questi sono stati premiati dalla stampa specializzata: il Quartetto Arditti ha ottenuto il Premio «Choc» di Le Monde de la Musique per il disco con musiche di*

*Cage, il Grand Prix du Disque Academie Charles Clos, il Premio «International Record Critics» per le registrazioni di Elliott Carter, il Deutsche Schallplattenpreis per le registrazioni dei Quartetti per archi di Henze, Rihm e Xenakis.*

*Nel gennaio 1991, il secondo CD per la Gramavision di New York ha avuto la nomination per il Grammy Award.*

*In questo momento sono in preparazione una serie di CD per la Disques Montaigne di Parigi che comprende molti classici della letteratura per Quartetto d'archi del XX secolo: l'intera produzione per Quartetto d'archi della seconda Scuola viennese, i Quartetti di Bartók e una selezione di importanti composizioni recenti. Una quindicina di essi è già in commercio.*

*Nel 1992 il Quartetto Arditti ha ricevuto il Premio della Critica Internazionale per i servizi resi alla musica e per le incisioni, oltre a quello per la musica da camera consegnatogli dalla Royal Philharmonic Society.*

*Oltre all'incisione di questo repertorio, l'Arditti ha recentemente presentato - ad Anversa, Colonia, Francoforte, Londra (South Bank), Parigi, Amsterdam, Duisburg e Rouen - il ciclo completo della musica per quartetto d'archi della seconda Scuola viennese.*

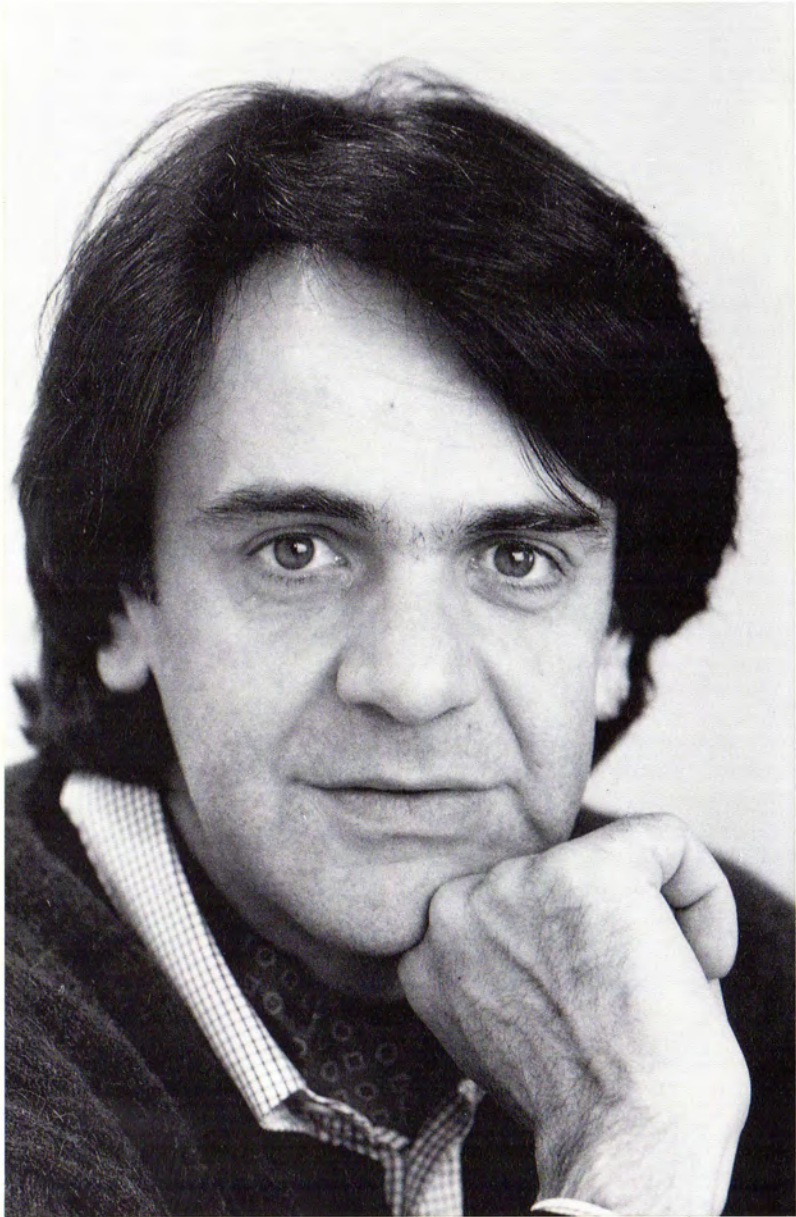


Foto Lelli & Masotti

*Fabio Vacchi.*

**Teatro Studio**

mercoledì, 21 giugno 1995, ore 21

**Ensemble Musica20**Direttore **Mauro Bonifacio****Marco Lazzara**, contralto~~**Pietro Borgonovo**, musette~~**Eva-Maria Kuhrau**, soprano**Ritratto di Fabio Vacchi**

ore 18.30

**Alberto Melucci incontra Fabio Vacchi***Elogio della meraviglia*

(ingresso libero)

ore 21

**Fabio Vacchi** (1949)*Flow my Dowland* (1995)

per voce e strumenti

1. From silent night
2. Sleep, wayward thoughts
3. Were every thought an eye
4. Can she excuse my wrongs?
5. Flow my tears

(trascrizioni da John Dowland, 1562-1626)

Prima esecuzione assoluta

~~F. VACCHI CALANCHI~~**Fabio Vacchi***Baccanali*, per musette (1995)

Prima esecuzione assoluta

(Commissione Milano Musica)

**Paolo Aralla** (1960)~~54~~ *For V.W.*, primo quaderno (1991)~~91~~ *For V.W.*, secondo quaderno (1992)

per voce e strumenti

**Fabio Vacchi***Luoghi immaginari:**Quintetto* (1987)

per flauto, clarinetto basso, violino, violoncello e arpa

*Ottetto* (1991)

per flauto, clarinetto basso in si bem., fagotto, vibrafono, arpa, violino, viola e violoncello

*Trio* (1987)

per flauto, fagotto e pianoforte

*Settimino* (1992)

per flauto, clarinetto basso in si bem., fagotto, pianoforte, violino, viola e violoncello

*Quartetto* (1989)

per clarinetto in la, vibrafono, viola e pianoforte

CALANCHI

In collaborazione con RAI-Radio Tre

*Classe 1949, allievo di Giacomo Manzoni e studente ai corsi di Tanglewood (dove ottiene il premio Koussewitzky), Fabio Vacchi debutta nel 1975 alla Biennale di Venezia. Dopo aver vinto il premio al Concorso olandese Gaudeamus con il brano Les soupirs de Geneviève, riceve prestigiose commissioni da importanti Enti ed organismi italiani ed internazionali, tra i quali si ricordano due concerti a lui interamente dedicati dalla Biennale di Venezia nel 1979 e nel 1981. La sua prima opera teatrale, Girotondo, su testo di A. Schnitzler, è stata allestita dal Maggio Musicale Fiorentino nel 1982. Per il teatro Comunale di Bologna ha composto Il viaggio, opera in due atti da una storia di Tonino Guerra, rappresentata nel 1990. La station thermale, su testo di Goldoni rielaborato da Myriam Tanant, commissionata nel 1993 dall'Opéra de Lyon e ripresa dal Teatro alla Scala nella stagione operistica 1994/95, ottiene successo internazionale, di pubblico e di critica.*

*Autore svincolato da scuole, filoni e mode, si è opposto, fin dagli esordi, a qualsiasi cerebralismo astratto di matrice platonica, cartesiana e positivista. Il suo impegno etico lo ha portato invece ad esaltare le potenzialità corporee del linguaggio musicale, rendendo trasgressive e rivoluzionarie la bellezza sonora e la sapienza formale, timbrica e di orchestrazione. Nella sua scrittura, la lezione di personaggi dell'avanguardia novecentesca come Giacomo Manzoni e Luigi Nono non diventa accademica ripetizione o eredità esplicita e ostentata, ma essenza che dà vita, sotto nuove spoglie, ad uno stile personalissimo.*

Si può ben dire che, nell'ambito della produzione artistica di Fabio Vacchi, *Luoghi immaginari* - l'insieme di pezzi per vario organico da camera scritti negli anni 1987-92 - sia il cemento compositivo centrale dell'ultimo decennio. È l'opera che di tale produzione racchiude non solo la sensibilità più intima dell'autore, come è proprio della migliore musica da camera in genere, ma anche e soprattutto i caratteri di scrittura più scoperti, autentici e originali: materia pura, insomma, formalmente chiusa, compiuta in se stessa e al contempo aperta a nuovi sviluppi. Non a caso il quarantaseienne compositore bolognese ha attinto da qui per le sue più recenti (e assai meno intime) composizioni destinate al teatro musicale, quali l'opera in due atti *Il viaggio* su libretto di Tonino Guerra, rappresentata a Bologna nel 1990, e il dramma giocoso d'ispirazione goldoniana *La station thermale*, rappresentato a Lione nel 1993 e ripreso alla Scala nel corso dell'attuale stagione. Allargati e ampliati, il *Quintetto* per flauto, clarinetto basso, violino (scordato), violoncello e arpa del 1987, il *Trio* per flauto, fagotto e pianoforte dello stesso anno e il *Quartetto* per clarinetto (anche clarinetto piccolo), vibrafono, viola e pianoforte del 1989, sono confluiti nell'opera; il *Settimino* per flauto, clarinetto basso, fagotto, pianoforte, violino, viola e violoncello, pezzo del 1992, nel dramma. Solo all'*Ottetto* per flauto, clarinetto basso (anche clarinetto), fagotto, vibrafono, arpa, violino, viola e violoncello del 1991, dunque, manca una diversa collocazione oltre a quella che possiede in seno a questi *Luoghi*. Ma in tutta l'opera dell'ultimo Vacchi è soprattutto confluito lo stile di questi pezzi, la sensibilità formale che vi è contenuta, derivante dal «giocare - sono parole del compositore - sull'alternanza di tensione e distensione, slancio, respiro, riposo, reazione a stimoli e interrelazione fra elementi». I principali elementi linguistici mediante cui si attua tale progetto formale, giustificato dalla volontà di «un preciso ritorno in termini di percezione emotiva e di risonanza interiore», sono quello «astratto» dei campi armonici e quello «naturale» che si può definire dei campi timbrici: due

campi che sono in forte connessione «partendo dalla convinzione che l'arte si esprime in base a una serie di artifici, animati da un soffio, che la liberano da uno sterile gioco di concetto...». Quanto ai primi, si tratta di sistemi scalari di cinque altezze sempre differenti (sistemi apparentemente paragonabili, con maggiore o minore successo a seconda dei casi, a quelli storici modali, tonali o atonali, ma in ultima analisi estranei, indifferenti ad essi) che mediante trasposizione e autogerminazione intervallare si ampliano, si dilatano o si restringono, delineando così la forma. Quanto ai secondi, i campi timbrici, è da sottolineare come l'intera partitura soggiaccia ad un ben congegnato e tutt'altro che *immaginario* progetto, benché le cinque parti onde l'opera è costituita siano state concepite autonomamente. È un progetto di simmetria sia nella scansione dei «tempi» - il pezzo a organico più ridotto, il *Trio*, occupa il momento centrale, incastonato tra quelli a organico più ampio, l'*Ottetto* e il *Settimino*, a loro volta incorniciati dagli «intermedi» *Quintetto* e *Quartetto* - sia nell'organizzazione dello spazio sonoro tra registri acuti, medi, gravi: l'*Ottetto*, per esempio, presenta un legno e un arco tra i registri acuti (flauto e violino), tra i medi (clarinetto e viola) e tra i gravi (fagotto e violoncello), oltre ad uno strumento a corde pizzicate (arpa) e ad uno a percussione ad altezze determinate (vibrafono) che occupano l'intero spazio sonoro. Colorando di bianco le linee degli strumenti che lavorano nel registro acuto, di nero quelle nel grave e dello stesso grigio quelle nel medio e degli strumenti che occupano da soli tutto lo spazio sonoro (pianoforte, arpa e vibrafono), si otterrebbe in ogni caso - si perdoni la sinestesia pittorica - la stessa punta di grigio. Tale considerazione implica necessariamente la preliminare constatazione del fatto che la scrittura timbrica di Vacchi non violenta le peculiarità fisiologiche dei singoli strumenti, rispettandone la natura, benché ogni sua pagina si dimostri tutt'altro che aliena da uno spiccato interesse per la globalità dei modi d'attacco, per la meticolosità delle indicazioni sonore (*con ineffabile leggerezza*, si legge a un certo punto nel *Trio*), per



l'universo dei suoni artificiali e per quant'altro attiene al tipico vocabolario del fare strumentale contemporaneo - o forse ormai storico anch'esso.

Ne risulta un suono di nobile e mobile uniformità, di cangiante pastosità e di costante raffinatezza.

La prima esecuzione di *Luoghi immaginari* è avvenuta alle Orestiadi di Gibellina il 21 luglio 1992: in quell'occasione al posto del *Settimino* compariva il *Sestetto* per vibrafono, arpa, pianoforte, violino, viola e violoncello (1990), poi divenuto brano autonomo.

Nel catalogo dei compositori attenti alla qualità timbrica del suono, non manca quasi mai il genere della trascrizione di musiche altrui. Quello di Vacchi, che già comprendeva *Quattro melodie* di Tosti trascritte per canto e orchestra nel 1985 e *Due Lieder* (da *Spanisches Liederbuch* di Wolf) trascritti per canto e strumenti nel 1993, si arricchisce con *Flow my Dowland* di una trascrizione per voce di contraltista e ensemble di cinque songs (*From silent night; Sleep, wayward thoughts; Were every thought an eye; la celebre Can she excuse my wrongs?* e la celeberrima *Flow my tears*) appartenenti a differenti raccolte del grande musicista irlandese. Anche qui figurano in organico tre strumenti tra i legni (flauto in sol, clarinetto basso e fagotto), tre tra gli archi (violino, viola e violoncello) e tre strumenti polifonici (vibrafono, arpa e - come naturale omaggio al grande liutista - chitarra). È una trascrizione rispettosa dei dati armonici e formali dell'originale, che vengono tuttavia straniati, arditamente ricontestualizzati in un mondo sonoro attuale, affatto vacchiano e affatto immaginario. E con quale efficacia la voce arcaica di contraltista contribuisca ad arricchire questo gioco a specchio tra mondi sonori differenti ma comunicanti è legittimo ipotizzare.

La mancanza dell'oboe nell'organico di *Luoghi immaginari* e di *Flow my Dowland* è compensata in questo concerto dalla prima esecuzione assoluta di *Baccanali* per musette, strumento che ap-



Paolo Aralla.

punto appartiene alla famiglia degli oboi, ma che dall'oboe vero e proprio si differenzia per un suono più stridulo (lo strumento deriva dalla canna di canto della antica cornamusa ed è il genitore più prossimo del meglio noto, più dolce e pastoso oboe d'amore, usato da Telemann e Bach nell'epoca in cui lo strumento nacque e da Strauss e Ravel nel corso del nostro secolo).

*Baccanali* è costituito da tre segmenti che possiedono uguale marca armonica (il campo d'altezze do-do#-re#-mi-fa#-sol-la-si bemolle) e differente natura agogica e formale. Lo "studio" in esame è quello del rapporto tra timbro e ritmo: una linea di suoni più lunghi ed una linea formata dalle acciaccature di essi, in un contesto metrico irregolare, configura la scrittura del primo segmento; il secondo si connota in chiave polifonica, mediante accorta disposizione delle durate e delle dinamiche, su tre differenti fasce sonore che sfruttano l'ampia estensione dello strumento (sol<sub>2</sub>-do#<sub>5</sub>); il terzo segmento è un vorticoso *perpetuum mobile*: una rapida quintina di semicrome ne costituisce il principale *pattern* ritmico, che man mano si dilata e comprime fino a sfaldarsi e a ricostituirsi alla fine, in forma dunque circolare. La marcata figuratività di *Baccanali* denota l'interesse del compositore nel definire il ritmo come gesto plastico inscindibilmente connesso al materiale piuttosto che come spazio teorico da riempire.

*For V.W.* sono due pezzi vocali da camera - due "quaderni" li nomina l'autore, il 35enne leccese Paolo Aralla - su breve testo tratto dal romanzo *The Waves* (Le onde) di Virginia Woolf. Composti nel 1991 e nel 1992, sono destinati ad una voce di soprano rispettivamente accompagnata dal quartetto di strumenti flauto-clarinetto-arpa-violoncello e dal medesimo quartetto raddoppiato con uno ad esso complementare e simmetrico (anche nella disposizione consigliata per l'esecuzione) formato da violino-viola-pianoforte-clarinetto basso. Perché il pezzo sia "Per Virginia Woolf", lo spiega lo stesso Aralla: «Ciò che più mi affascina [della scrittura della Woolf] credo sia la capacità di rendere la parola non già susci-

tatrice di immagini, ma essa stessa immagine, capace di giungere direttamente, scavalcando quindi il suo tradizionale ruolo di mediazione, gli strati più profondi della percezione. Una scrittura quindi che riorganizzando, ricontestualizzando la parola, la reinventa. Ciò è di enorme stimolo per la mia pratica compositiva: penso che il punto nodale non stia tanto nell'invenzione di un nuovo vocabolario, quanto nella ricerca di un equilibrio, fondato su criteri di chiarezza ed economia, capace di dare alle immagini musicali una ritrovata immediatezza percettiva, evitando però quelle scorciatoie che tendono a cogliere degli oggetti sonori la loro funzione più stereotipata». A livello formale, posta in essere in entrambi i quaderni una vocalità mista di canto e *sprechgesang* che frantuma l'orizzonte non solo semantico ma anche fonetico del testo, si denota un procedere a varianti molto sapientemente costruito mediante progressivo ampliamento di densità delle figure (con successiva decantazione nella seconda parte) nel primo quaderno, il cui materiale è prevalentemente strutturato su intervalli di quarta; nel secondo, caratterizzato da una figuratività strumentale più marcatamente gestuale e da un'intervallistica giocata spazialmente su settime e ottave (e per converso da una vocalità più piana), ha molto gioco nello sviluppo formale il contrappunto dei due quartetti strumentali, configurati in un rapporto di continui incastri e di rimandi reciproci. Più ancora che nel primo, forse più ricco di "immagini" timbriche, nonostante il minor potenziale d'organico, nel secondo quaderno si definisce un clima sonoro di uniformità estremamente suadente e raffinata: da esso sempre emerge, ad ogni modo, anche quando latente, una linea di canto profilata con una scrittura pluriarticolata ma di estremo nitore melodico.

**Enrico Girardi**

**Fabio Vacchi**

*Flow my Dowland*

**1.**

From silent night, true register of moans,  
From saddest soul consumed with deepest sins,  
From heart quite rent with sighs and heavy groans,  
My wailing Muse her woeful work begins,  
And to the world brings tunes of sad despair  
Sounding nought else but sorrow, grief and care.

Sorrow, to see my sorrow's cause augmented,  
And yet less sorrowful, were my sorrows more.

Grief, that my grief with grief is not prevented,  
For grief it is must ease my grieved sore.  
Thus grief and sorrow cares but how to grieve,  
For grief and sorrow must my cares relieve.

If any eye therefore can spare a tear  
To fill the well-spring that must wet my cheeks,  
O let that eye to this sad feast draw near;  
Refuse me not, my humble soul beseeks;  
For all the tears mine eyes have ever wept  
Were now too little had they all been kept.

**2.**

**1**

Sleep, wayward thoughts, and rest you with my love:  
Let not my Love be with my love diseases'd.  
Touch not, proud hands, lest you her anger move,  
But pine you with my longings long displeas'd.  
Thus, while she sleeps, I sorrow for her sake:  
So sleeps my Love, and yet my love doth wake.

**2**

But, O the fury of my restless fear!  
The hidden anguish of my flesh desires'  
The glories and the beauties that appear,  
Between her brows, near Cupid's closed fires,  
Thus while she sleeps, moves sighing for her sake:  
So sleeps my Love, and yet my love doth wake.

**3**

My love doth rage, and yet my Love doth rest:  
Fear in my love, and yet my Love secure:  
Peace in my Love, and yet my love oppress'd:  
Impatient, yet of perfect temperature.  
Sleep, dainty Love, while I sigh for thy sake:  
So sleeps my Love, and yet my love doth wake.

**1.**

*Dalla silenziosa notte, vero lessico di lamenti,  
dall'anima triste per gravi colpe consunta,  
dal cuore per sospiri e alti gemiti lacerato,  
inizia la sua opera dolente la mia gemente Musa,  
e al mondo porta echi di triste disperazione  
che di null'altro sanno che di orgoglio, affanno e pena.*

*Cordoglio che s'accresce al veder la causa del mio cordoglio,  
semmai più privo ancora di cordoglio se di più fossero i  
[cordogli miei].*

*Affanno che il mio affanno con affanno non ha prevenuto,  
ché proprio l'affanno allevierà la mia penosa ferita.  
Pure, affanno e cordoglio non san come tormentarmi,  
ché affanno e cordoglio allevieran le mie pene.*

*Ma se un occhio può risparmiare una lacrima  
per colmare la fonte che bagnerà le mie guance,  
oh quell'occhio s'approssimi a questa triste festa;  
non mi rifiutare, la mia umile anima ti supplica;  
ché tutte le lacrime che gli occhi miei han mai pianto  
eran troppo scarse se son state raffrenate tutte.*

**2.**

**1**

*Dormite, indocili pensieri, restate con l'amor mio;  
il mio Amore non si ammalia dell'amor mio.  
Non toccate, mani audaci, per non muover la sua ira,  
ma languite con la mia dolente bramosia;  
pure, mentre ella dorme, io mi dolgo per sua causa:  
così, dorme il mio Amore, eppure è desto l'amor mio.*

**2**

*Ma, oh la furia della mia paura inquieta!  
la celata angoscia delle mie carnali brame!  
le splendide beltà che appaiono,  
fra le sue ciglia, presso gli ardenti fuochi di Cupido;  
ma mentre ella dorme, si leva il sospiro per sua causa:  
così, dorme il mio Amore, eppure è desto l'amor mio.*

**3**

*Infuria l'amor mio, pure il mio Amore riposa:  
ha paura l'amor mio, pure è audace il mio Amore:  
ha pace il mio Amore, pure è oppresso l'amor mio:  
dà in smanie, pure non soffre la febbre.  
Dormi, delicato Amore, mentre sospiro per tua causa:  
così, dorme il mio Amore, eppure è desto l'amor mio.*

3.

Were every thought an eye  
And all those eyes could see,  
Her subtle wile their sights would beguile  
And mock their jealousy.  
Desire lives in her heart,  
Diana in her eyes.  
'Twere vain to wish woman true; 'tis well  
If they prove wise.

Such a love deserves more grace  
Than a truer heart that hath no conceit  
To make use of both time and place  
When a wit hath need of all his sleight.

Her fires do inward burn,  
They make no outward show;  
And her delights amid the dark shades  
That none discover, grow.  
The flower's growth is unseen,  
Yet every day it grows;  
So where her fancy is set it thrives,  
But how, none knows.

Such a love deserves more grace  
Than a truer heart that hath no conceit  
To make use of both time and place  
When a wit hath need of all his sleight.

4.

1

Can she excuse my wrongs with Virtue's cloak?  
Shall I call her good when she proves unkind?  
Are those clear fires which vanish into smoke?  
Must I praise the leaves where no fruit I find?

No no: where shadows do for bodies stand,  
Thou may'st be abus'd if thy sight be dim.  
Cold love is like to words written on sand,  
Or to bubbles which on the water swim.

Wilt thou be thus abused still,  
Seeing that she will right thee never?  
If thou canst not o'ercome her will,  
Thy love will be thus fruitless ever.

3.

*Fosse un occhio ogni pensiero  
e tutti quegli occhi potessero vedere,  
la sua sottile astuzia ne ingannerebbe le viste,  
ne deriderebbe la gelosia.  
Il desiderio vive nel suo cuore,  
ma Diana sta nei suoi occhi.  
Vano sarebbe voler fida una donna; bene è  
s'essi si mostran saggi.*

*Un tanto amore riserba più gioie  
di un cuore più fido che non sa  
far uso né del tempo né del luogo  
ove a un uomo serve ogni sua dote.*

*I suoi fuochi bruciano dentro,  
non fan mostra di fuori;  
le sue gioie nascon fra l'ombre  
oscurе che nessuno penètra.  
Invisibile è la crescita d'un fiore,  
pur esso cresce ogni giorno,  
fiorisce dove il capriccio lo porta,  
ma come fa, nessuno lo sa.*

*Un tanto amore riserba più gioie  
di un cuore più fido che non sa  
far uso né del tempo né del luogo  
ove a un uomo serve ogni sua dote.*

4.

1

*Può perdonare i miei torti con la veste di Virtù?  
La dirò buona se si dimostra ingrata?  
E quei lucenti fuochi che svaniscono in fumo?  
Devo lodare le foglie ove non trovo frutto?*

*No, no: dove l'ombre passan per corpi,  
ti puoi ingannare se hai debole la vista.  
Freddo amore è come parola scritta sulla sabbia,  
o bolla sulla superficie dell'acqua.*

*Dunque ancora t'ingannerai,  
vedendo ch'ella non ti cede?  
Se non sai sottometterne la volontà,  
sarà sempre sterile il tuo amore.*

2

Was I so base, that I might not aspire  
Unto those high joys which she holds from me?  
As they are high, so high is my desire:  
If she this deny, what can granted be?

If she will yield to that which Reason is,  
It is Reason's will that Love should be just.  
Dear make me happy still by granting this,  
Or cut off delays if that I die must.

Better a thousand times to die,  
Than for to live thus still tormented:  
Dear, but remember it was I  
Who for thy sake did die contented.

5.

1

Flow my tears fall from your springs,  
Exil'd for ever: let me mourn  
Where night's black bird her sad infamy sings,  
There let me live forlorn.

2

Down vain lights shine you no more,  
No nights are dark enough for those  
That in despair their last fortunes deplore,  
Light doth but shame disclose.

3

Never may my woes be relieved,  
Since pity is fled,  
And tears, and sighs, and groans my weary days  
Of all joys have deprived.

4

From the highest spire of contentment,  
My fortune is thrown,  
And fear, and grief, and pain for my deserts  
Are my hopes since hope is gone.

5

Hark you shadows that in darkness dwell,  
Learn to contemn light,  
Happy, happy they that in hell  
Feel not the world's despise.

2

*Fui così vile da non saper aspirare  
alle gioie elette ch'ella ha in serbo?  
Quanto elette sono, tanto è eletta la mia brama:  
s'ella si nega, nulla più mi resta!*

*S'ella cederà a quanto vuole Ragione,  
è volontà di Ragione che sia giusto Amore.  
Cara, fammi felice e concediti a me,  
o rompi gl'indugi s'io devo morire.*

*Meglio mille volte morire  
che viver sempre in tormenti:  
cara, allora ricorda che fui  
io a morir contento per causa tua.*

5.

1

*Scorrete, mie lacrime, cadete dalle vostre fonti,  
in perpetuo esilio: ch'io mi lamenti  
dove il negro uccello notturno canta sua triste sorte:  
ch'io viva là in solitudine.*

2

*No, luci vane, non brillate più;  
non v'è notte oscura che basti  
per chi disperato piange la scorsa fortuna;  
la luce rivela vergogna soltanto.*

3

*Mai s'acquietano i miei lamenti,  
se fuggita è la pietà;  
lacrime, sospiri, gemiti han privato  
d'ogni gioia i miei noiosi giorni.*

4

*Dal sommo fastigio di felicità  
è precipitata la mia fortuna;  
timore, dolore, tormento - i miei meriti  
son le mie speranze, da che speranza è svanita.*

5

*Ascoltate, ombre che nel buio dimorate,  
apprendete a sfidare la luce.  
Beato, beato chi nell'inferno  
non cura lo sprezzo del mondo.*

*Traduzione di Olimpio Cescatti*

**I**

'I see a ring,' [said Bernard,] 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light'.

'I see a slab of pale yellow,' [said Susan,] 'spreading away until it meets a purple stripe'.

'I hear a sound,' [said Rhoda,] 'cheep, chirp; cheep chirp; going up and down'.

'I see a globe,' [said Neville,] 'hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill'.

'I see a crimson tassel,' [said Jinny,] 'twisted with gold threads'.

'I hear something stamping,' [said Luis,] 'A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps'.

**II**

'And time,' [said Bernard,] 'lets fall its drop. The drop that has formed on the roof of the soul falls. On the roof of my mind time, forming, lets fall its drop.

This drop falling has nothing to do with losing my youth. This drop falling is time tapering to a point.

Time, which is a sunny pasture covered with a dancing light, time, which is widespread as a field at midday, become pendant.

Time tapers to a point

As a drop falls from a glass heavy with some sediment, time falls'.

*"Vedo un anello" disse Bernard "sospeso sulla mia testa. Pendente, tremulo e vibrante, in un cerchio di luce".*

*"Io vedo una lastra di un giallo pallido" disse Susan "che fugge via fino a perdersi in una striscia violetta".*

*"Io odo un suono" disse Rhoda "cip, cip, cip, cip; su e giù tra i rami".*

*"Io vedo un globo" disse Neville "pendulo come una goccia contro i fianchi immensi di una qualche collina".*

*"Vedo una nappa color cremisi" disse Jinny "con fili d'oro intrecciati".*

*"Io sento come uno scalpitio" disse Luis. "Il piede di un grosso animale è stato incatenato. E la bestia scalpita, scalpita, scalpita".*

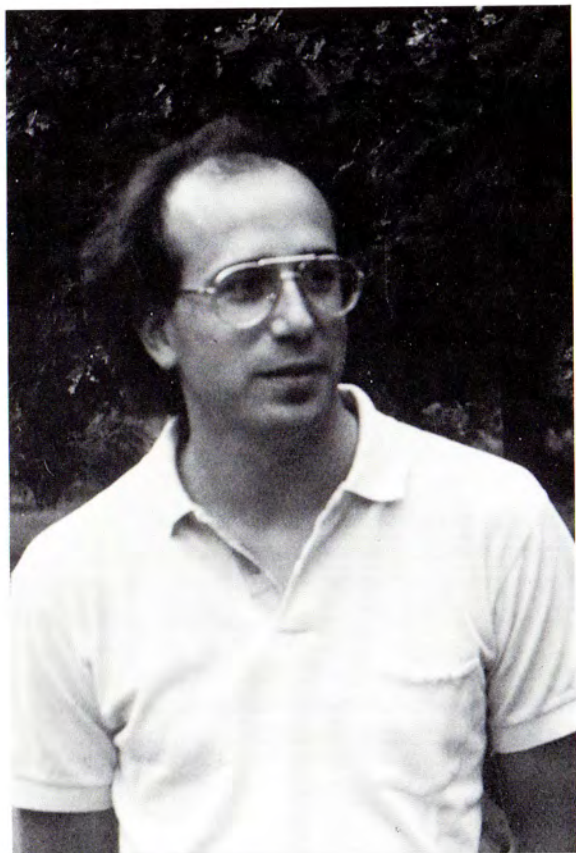
*"E il tempo" disse Bernard "lascia cadere la sua goccia. Cade la goccia che si è formata sul tetto dell'anima. Sul tetto del mio spirito il tempo, formandosi, lascia cadere la sua goccia.*

*Questa goccia che cade non ha niente a che vedere con la perdita della mia giovinezza. Questa goccia che cade è il tempo che si affusola fino a diventare una punta.*

*Il tempo ch'è un pascolo solatio coperto di luci danzanti, il tempo, ch'è spiegato come un campo a mezzogiorno, diviene un gagliardetto.*

*Il tempo si affusola fino a diventare una punta.*

*Quando una goccia cade da un bicchiere appesantito dalla feccia, il tempo cade".*



*Mauro Bonifacio.*



*Marco Lazzara.*

Fotonovi

## **Mauro Bonifacio**

*Nato a Milano nel 1957, si è diplomato in pianoforte e in composizione presso il conservatorio «G.Verdi» di Milano dove ha studiato, rispettivamente, con Piero Rattalino e Azio Corghi. Si è perfezionato, come direttore d'orchestra, con Karl Österreicher (Verein Wiener Musikseminar, Vienna 1983), Franco Ferrara (Ente Arena di Verona, 1983) e Mario Gusella (Accademia Musicale Pescarese, 1984). Sue composizioni sono state selezionate e premiate in concorsi internazionali, eseguite in varie stagioni concertistiche europee e radiotrasmesse. Tra gli interpreti: Pierre-Yves Artaud, CARME, Ensemble Contrechamps, Divertimento Ensemble, Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna. Tra le opere recenti, Inquieto per 9 strumenti, registrato su CD, è stato eseguito nell'Ottobre 1994 all'Espace de Projection dell'IRCAM per il Festival de musique contemporaine italienne - Settembre Musica à Paris e sarà proposto alla prossima Biennale Musica di Venezia (luglio 1995). L'opera radiofonica Il frutto senza nome, su libretto di Emilio Isgrò, per voci, strumenti e elettronica, è stata trasmessa dalla RAI nell'ambito del progetto «15 Radiofilm per Raitre».*

*Affianca alla composizione l'attività di direttore d'orchestra. Al Rossini Opera Festival di Pesaro 1992 ha diretto la prima mondiale di Un petit train de plaisir, balletto per due pianoforti e sei percussionisti di Azio Corghi su musiche di Gioachino Rossini, coreografia di Amedeo Amodio. Ha registrato in CD la medesima opera per la Ricordi, con Bruno Canino, Antonio Ballista e Les Percussions de Strasbourg. Recentemente, al Teatro Regio di Parma, ha diretto l'Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna «Arturo Toscanini» nel concerto conclusivo del Concorso Petrassi 1994. Dal 1994 dirige regolarmente l'Ensemble Musica20 con il quale svolge uno specifico lavoro dedicato alla letteratura cameristica del Novecento storico e a quella contemporanea.*

## **Marco Lazzara**

*contralto*

*Marco Lazzara ha intrapreso gli studi musicali diplomandosi precocemente in pianoforte. Successivamente si è diplomato in organo e composizione organistica e clavicembalo. La sua carriera organistica lo ha visto ospite delle più prestigiose stagioni e in collaborazione con diverse orchestre sinfoniche. Si è dedicato al canto, diplomandosi da privatista con la più alta votazione e la menzione d'onore, perfezionandosi tra l'altro all'Accademia musicale Chigiana. Grazie alla particolarità del suo registro interpreta un repertorio vasto, sia melodrammatico, sia cameristico, con molte composizioni appositamente create per la sua vocalità. La stampa specializzata del settore si è ampiamente occupata delle sue performance sia in Italia sia all'estero, mettendone sempre in risalto il notevole valore artistico ed il successo e l'interesse riscosso presso il pubblico. Ha registrato per le principali emittenti europee sia radiofoniche, sia televisive. Vasta la produzione discografica.*



## **Eva-Maria Kuhrau**

*soprano*

*Eva-Maria Kuhrau.*



*Pietro Borgonovo.*

*Il soprano Eva-Maria Kuhrau è nata nel 1968 a Bad Brüchenau (Baviera).*

*Fin dalla prima infanzia la sua vita è stata segnata dall'impegno e dalla passione della musica. A sette anni ha iniziato lo studio del violino, suonando nelle orchestre e partecipando ai cori scolastici.*

*Crescendo, iniziano le esperienze solistiche. A 17 anni si dedica allo studio del canto. A vent'anni studia alla Musikhochschule di Monaco con Reri Grist e, per il repertorio di oratori, con il professor Hellmann. Per il settore liederistico si è formata con i professori Mauser e Hinterhäuser. Consegue i diplomi nel 1993 e successivamente frequenta i corsi di perfezionamento, sempre con Reri Grist.*

*Con il coro dell'Hochschule ha cantato La creazione di Haydn, il salmo Laudate Pueri di Haendel e il Requiem di Mozart.*

*Il suo vasto repertorio comprende sia opere come Il Campanello di Donizetti, La Cenerentola di Rossini (Clorinda), La cambiale di matrimonio (Fanny), il Matrimonio segreto (Carolina), Rusalka di Dvořák (Küchenjungen), sia oratori (Bach, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Fauré, Britten, Orff). Ha cantato in sedi prestigiose come la Biennale di Monaco e a Francoforte e alle Radio Tedesche.*

*Ha partecipato a importanti festival con composizioni di Berio, Webern, Dallapiccola, Aralla, Stravinskij e Reimann.*

*Ha tenuto molti recital con repertorio liederistico (Mozart, Schubert, Debussy, Brahms, Wolf, R. Strauss).*

**Pietro Borgonovo**  
*musette*

*Pietro Borgonovo ha iniziato gli studi musicali a Milano completandoli con Heinz Holliger a Freiburg. Ha esordito come solista nel 1975 e da allora è presente nei maggiori festival internazionali, da Salisburgo al Maggio Musicale Fiorentino, dalla Biennale di Venezia a Musica Bayreuth, dal Festival d'Automne a Parigi al Festival di Montreaux, al Donaueschinger Musiktage '90. Ha tenuto concerti, oltre che in Italia, a Vienna, Londra, Berlino, Mosca, Leningrado, New York, Madrid, Amsterdam, Praga, Lisbona, Montecarlo, Lussemburgo, Bonn. Ha svolto un'intensa attività didattica presso i conservatori e i corsi di perfezionamento della Scuola di Musica di Fiesole e dell'Accademia Europea di Erba. Da tempo si dedica con interesse alla direzione d'orchestra ed ha realizzato numerosi concerti con le principali orchestre italiane. Cura stabilmente la preparazione degli strumenti a fiato dell'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano. Ha inciso dischi, conseguendo il Grand Prix du Disque nel 1976. L'interesse rivolto verso la musica contemporanea e la continua ricerca di progressi tecnici dell'oboe hanno avvicinato Pietro Borgonovo ad autori quali Azio Corghi, Luciano Berio, Fabio Vacchi, Franco Donatoni, Ivan Fedele, Sandro Gorli, Jacques Lenot, Hubert Stuppner, Iannis Xenakis in occasione di prime esecuzioni di loro opere, spesso a lui dedicate.*

**Ensemble Musica20**

*Musica20, ensemble di recente formazione (1994), nasce per volontà di alcuni concertisti e compositori che intendono affiancare alla loro attività individuale uno specifico lavoro dedicato alla letteratura cameristica del Novecento storico e a quella contemporanea. La presenza di strumentisti e compositori all'interno di Musica20 dà vita ad un atipico rapporto produzione/esecuzione, come del resto insoliti risultano la preparazione e lo studio, assicurati da sessioni di prova regolarmente programmate, anche indipendentemente dall'attività concertistica. I componenti dell'ensemble sono interessati, inoltre, ad un particolare approfondimento analitico e tecnico-strumentale delle partiture di oggi, finalizzato alla collaborazione nell'ambito di stage, corsi di perfezionamento e laboratori di composizione. Nell'estate 1994 l'Ensemble è stato ospite del corso tenuto da Giacomo Manzoni all'Accademia Musicale di Lanciano. L'Ensemble Musica20 ha curato la prima esecuzione assoluta dell'opera per voce recitante, strumenti e elettronica *Le pietre e l'orizzonte*, con musiche di Giorgio Colombo Taccani, Giovanni Cospito, Antonio Gatti, Michele Tadini, Massimiliano Viel e testi di Giorgio Seferis. Nato dalla ricerca di una stretta interazione tra spazi architettonici, strumenti e elettronica, il lavoro è stato realizzato con la collaborazione dello studio AGON ed eseguito a Genova, nelle Cisterne di S. Maria di Castello per la 1ª Biennale Musica e Architettura "Spaziosuono" (Dicembre 1994).*

**Ensemble Musica20**

Emilio Vapi, *flauto*  
Rocco Carbonara, *clarinetto*  
Carlo Dell'Acqua, *clarinetto basso*  
Michele Colombo, *fagotto*  
Marco Pezzenati, *vibrafono*  
Elena Cosentino, *arpa*  
Patrizia Rebizzi, *chitarra*  
Roberto Arosio, *pianoforte*  
Beppe Crosta, *violino*  
Wim Janssen, *viola*  
Guido Boselli, *violoncello*

direttore **Mauro Bonifacio**



---

## Indice

---

|   |                    |
|---|--------------------|
| 7 | Presentazione      |
| 9 | Programma generale |

---

|    |  |
|----|--|
| 15 | Concerto n. 1 <i>Testo di Luigi Pestalozza</i> |
|----|--|

---

|    |  |
|----|--|
| 23 | Concerto n. 2 <i>Testo di Roberto Favaro</i> |
|----|--|

---

|    |  |
|----|--|
| 39 | Concerto n. 3 <i>Testo di Carmelo Di Gennaro</i> |
|----|--|

---

|    |  |
|----|--|
| 51 | Concerto n. 4 <i>Testo di Angelo Foletto</i> |
|----|--|

---

|    |  |
|----|--|
| 61 | Concerto n. 5 <i>Testo di John F. Link e Charles Rosen</i> |
|----|--|

---

|    |  |
|----|--|
| 71 | Concerto n. 6 <i>Testo di Sandro Cappelletto</i> |
|----|--|

---

|    |   |
|----|---|
| 81 | Concerto n. 7 <i>Testo di Paolo Petazzi</i> |
|----|---|

---

|    |  |
|----|--|
| 89 | Concerto n. 8 <i>Testo di Enrico Girardi</i> |
|----|--|

---

# RICORDI

*per ascoltare  
musica d'oggi*

NOVITA' 1995



CRMCD 1035



CRMCD 1037



CRMCD 1036



CRMCD 1033

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE:

**LUCA FRANCESCONI**  
PER ORCHESTRA

**LUCA LOMBARDI**  
CON FAUST

**GIACOMO MANZONI**  
SCENE SINFONICHE  
PER IL DR. FAUSTUS

**BRUNO MADERNA**

**FABIO VACCHI**

**MARCO DI BARI**

**GIROLAMO ARRIGO**

Distribuzione:

Dischi Ricordi S.p.A. - Via Berchet, 2 - 20121 Milano - Italy - Phone: (02) 8881 - Fax: (02) 8881270

---

tutti  
i martedì

nella pagina  
degli spettacoli  
del

***CORRIERE DELLA SERA***

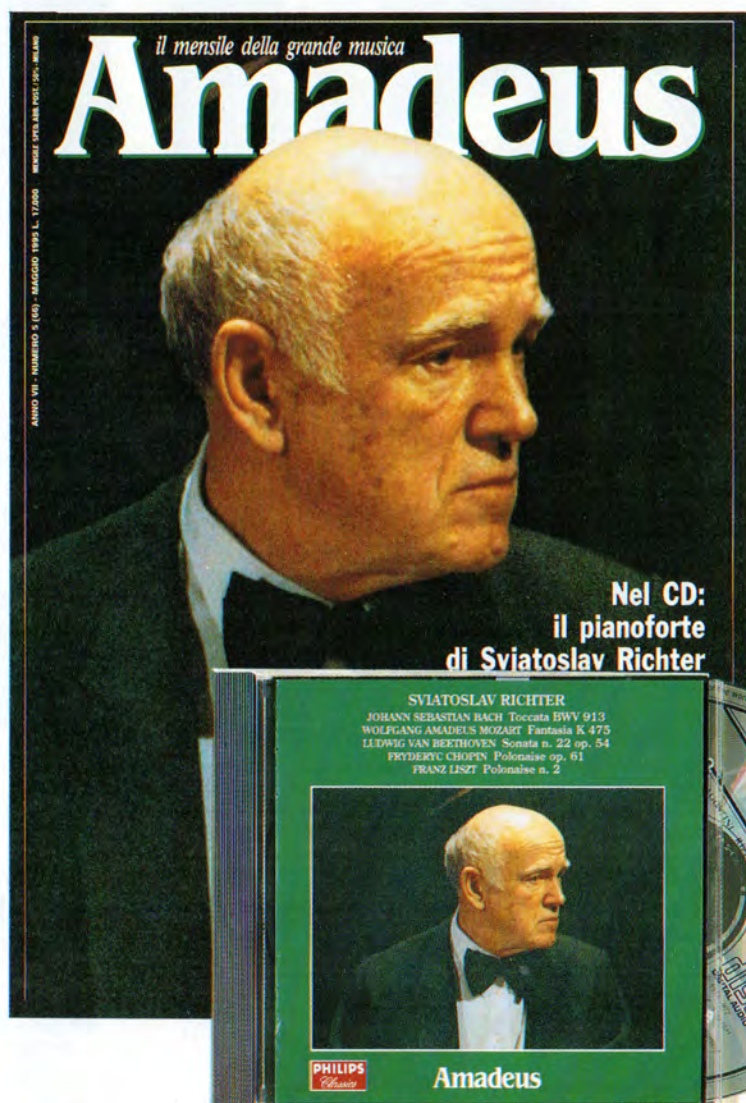
il programma  
settimanale  
del  
**Teatro alla Scala**

# Amadeus presenta:

## IL PIANOFORTE SECONDO RICHTER

Nel CD di questo mese un musicista straordinario, **SVJATOSLAV RICHTER** interpreta alcuni dei grandi capolavori della letteratura pianistica di tutti i tempi: la **Toccata** in re minore BWV 913 di **J.S.Bach**, la **Fantasia** in do minore K 475 di **Mozart**, la **Sonata n°22 op. 54** di **Beethoven**, la "Polacca-Fantasia" di **Chopin** e la **Polacca n°2** in mi maggiore di **Liszt**.

**PHILIPS**  
*Classics*



Nel CD:  
il pianoforte  
di Sviatoslav Richter

Ogni mese in edicola Rivista e Compact Disc

# Motorola. Sentirsi vicini.



Per lavoro o per affari, per amore o per piacere, ormai i telefoni cellulari sono parte della nostra vita. E i telefoni Motorola sono la parte migliore, perché uniscono tecnologia, prestazioni e design in una gamma di modelli di grande successo. Ecco perché Telecom Italia ha scelto Motorola per offrire sempre il meglio ai propri clienti. Ha scelto il Microtac Vip, un campione di prestazioni, leggerezza e dimensioni contenute; ha scelto il Microtac Gold, una pietra miliare della produzione Motorola; ha scelto il Family Life che mette la telefonia cellulare alla portata di tutta la famiglia. Telecom Italia ha scelto Motorola: ora voi scegliete il modello più adatto alle vostre esigenze.

Distribuiti dai negozi affiliati SIP



ed

**insip** TELECOM



**MOTOROLA**

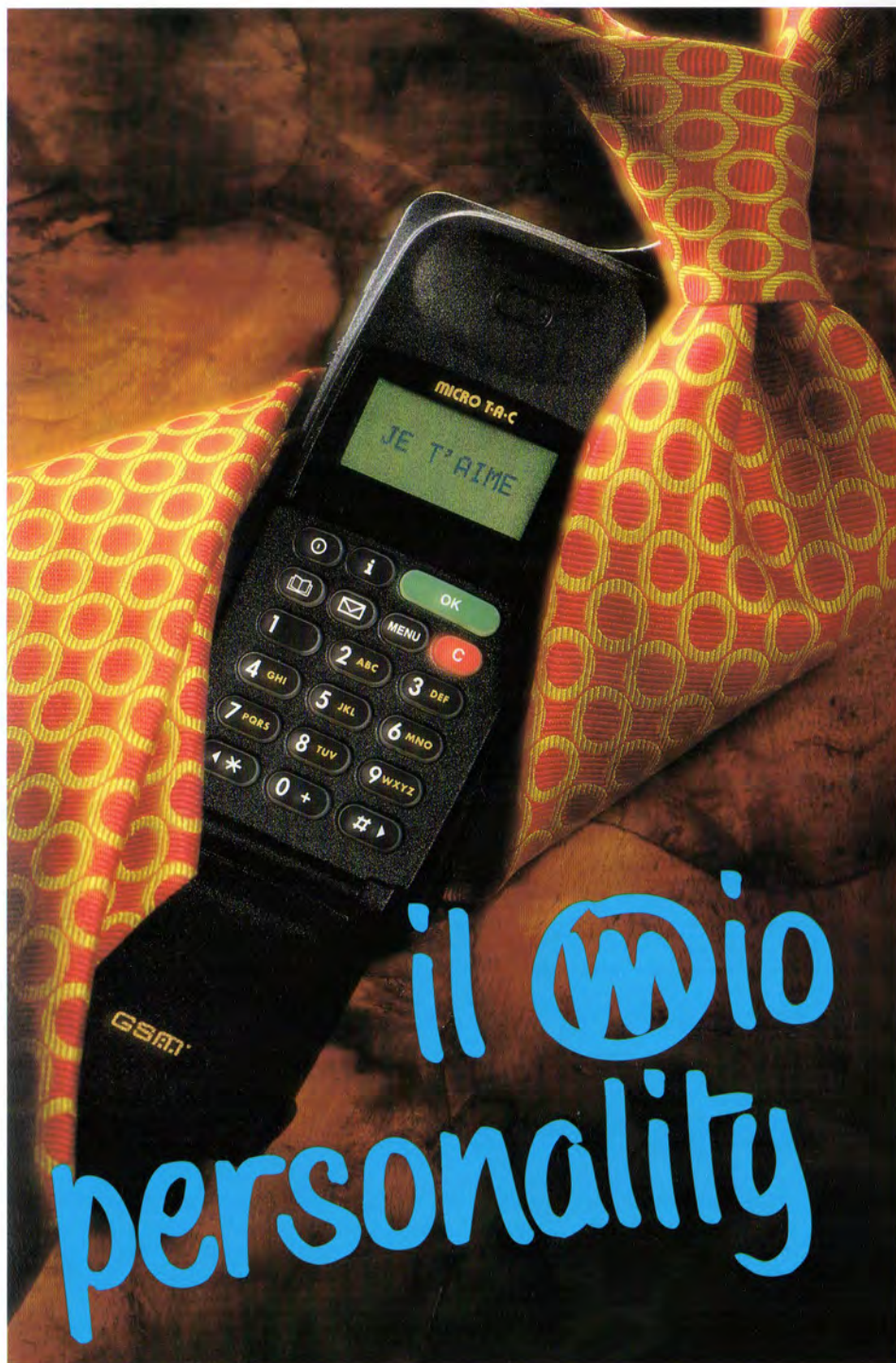




**MARINA YACHTING CLOTHING**

Prodotto e distribuito da Marina Yachting S.p.A.  
Carasco (Genova), Italy - Tel. 0185/350771

# Microtac 8200, l'unico telefono cellulare con Personality™.



La personalità è la caratteristica che ci distingue dagli altri. Proprio come Personality™, l'innovazione tecnologica che rende unico Microtac International 8200, il nuovo telefono cellulare GSM di Motorola.

Personality™ è semplice. Il tasto informazione vi dice cosa dovete fare, il tasto OK esegue.

Un'altra caratteristica esclusiva di Microtac International 8200 è Vibracall™ che consente, per non disturbare, di escludere la suoneria. Una leggera vibrazione vi avverte delle telefonate in arrivo.

Solo Motorola poteva realizzare in soli 149 grammi un telefono così.

Perché Motorola prende seriamente le vostre parole.

**Nuovo Microtac 8200**



**MOTOROLA**





**Grandi voci  
alla Scala**

Teatro alla Scala



**Gran  
alla**

Sei con

Teatr



**Grandi voci  
alla Scala**

1920-1950

Teatro alla Scala



**Grandi voci  
alla Scala**

1877-1920

Teatro alla Scala

Per informazioni e prenotazioni

**Teatro alla Scala**

Ufficio Stampa, tel. 02/8879246  
Ufficio Edizioni, tel. 02/8879338

# La Scala 67-92

2 volumi per complessive 800 pagine, con 1000 fotografie. La cronologia completa degli spettacoli degli ultimi 25 anni con personaggi e interpreti. **L. 150.000** (IVA compresa)

