

Festival

Luciano
Berio

Festival Luciano Berio

Provincia di Milano

Assessorato alla Cultura

Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana

Fondazione I Pomeriggi Musicali di Milano

CRT

Centro di ricerca per il teatro

Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde

CORRIERE DELLA SERA



MOTOROLA



BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CASA RICORDI

 **Feltrinelli**

The Feltrinelli logo consists of a stylized arrow pointing to the left, with the name 'Feltrinelli' written to its right.

BONAPARTE HOTEL GROUP

Radisson **SAS**
HOTELS WORLDWIDE

Comune di Milano
Settore Cultura e Spettacolo

Regione Lombardia
Settore Trasparenza e Cultura



MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA

RAI
RADIO
TELEVISIONE
ITALIANA

TRIENNALE DI MILANO

TEATRO
Piccolo Teatro di Milano
EUROPA

Festival Luciano Berio

Proiezione di *C'è musica e musica*
23-27 settembre 1996

Un'azione musicale, otto concerti, uno spettacolo di burattini
2-14 ottobre 1996

Teatro alla Scala, Conservatorio,
Piccolo Teatro, Teatro Studio, Circolo Filologico,
Triennale di Milano

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

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

Collegio dei Revisori dei Conti

Presidente	Antonio Spina
Membro effettivo	Enrico De Bonfils
Membri supplenti	Paola Colombo
	Virginia Figliossi
	Liana Galasso Fusco
	Angelo Guido Mainardi

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Presidente
Riccardo Muti

Soci Fondatori

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

Soci Onorari

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

Direttore Artistico

Luciana Pestalozza

Comitato Artistico

Francesco Degrada
Patrice Martinet
Mario Messinis
Luciana Pestalozza

Organizzazione

Laura Ajmar

Ufficio Stampa

Luciana Fusi
Ezio Grillo

Consiglio direttivo

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

Soci

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

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

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

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

Il Festival 1996 di Milano Musica è dedicato a una delle personalità più significative del nostro secolo, il cui settantesimo compleanno è stato celebrato – nel 1995 – in tutto il mondo. Luciano Berio ha sempre amato definirsi musicista, piuttosto che compositore, privilegiando un rapporto quasi fisico con la materia sonora, i modi del suo farsi e del suo proporsi. Nessun musicista si è posto in maniera così radicale il bisogno di una verifica percettiva dei criteri sistematici e delle prospettive concettuali che stanno alla base dell'atto compositivo. Talvolta le sue partiture sembrano restituirci i resti o anche solo le ceneri di quei criteri sistematici, sempre diversi in ogni opera, che vengono bruciati nell'atto creativo e che tuttavia non cessano di condizionare il percorso.

*Il Festival si apre con l'ultima fatica di Berio nell'ambito del teatro musicale, l'azione musicale in due parti di *Outis* (il testo è di Luciano Berio e Dario Del Corno) che verrà allestita al Teatro alla Scala, dove già sono stati rappresentati *La vera storia* nel 1984 e *Un re in ascolto* nel 1986 (ambidue su testi di Italo Calvino). Tra le altre composizioni di Berio figurano (oltre a un'ulteriore novità per saxofono e orchestra, *Récit*) *Coro* del 1974-75: un affresco di tecniche, di modi e di testi popolari (che evocano i temi eterni dell'amore, della morte e del lavoro) che interagiscono con inquietanti versi di Pablo Neruda collegati alle atrocità della guerra civile spagnola; inoltre *Thema* (Omaggio a Joyce) del 1958, una delle prime opere nelle quali Berio esplora la linea di confine lungo la quale il suono portatore di senso linguistico si dissolve nel suono portatore di significato musicale; tre Sequenze che esplorano con sistematicità e stupefacente freschezza d'invenzione le risorse specifiche degli strumenti: Sequenza IV per pianoforte, Sequenza XII per fagotto e Sequenza VII per oboe; della serie degli *Chemins* verrà presentato in prima esecuzione italiana *Kol Od* (*Chemins* VI) per tromba e orchestra e *Chemins* IV su Sequenza VII; infine riascolteremo il *Concerto per due pianoforti e orchestra* e *A-Ronne*, su testo di Edoardo Sanguineti, presentato nella preziosa e provocante realizzazione dei burattini del "Teatro Minimo" di Amy Luckenbach.*

A testimonianza del fecondo dialogo di Berio con alcuni dei grandi musicisti del passato, verranno eseguite le trascrizioni per orchestra dei Cinque e dei Sei Lieder giovanili di Mahler.

Com'è prassi ormai consolidata dei Festival di Milano Musica, le opere di Berio verranno messe "in prospettiva" nel quadro dell'esperienza musicale del passato e del presente, con l'esecuzione di composizioni di Liszt, Debussy, Ravel, Stravinsky, Maderna, Nono, Stockhausen, Clementi, Donatoni, Ivan Fedele, Luca Francesconi, Christoph Neidhöfer, Betty Olivero, Marcello Panni, Giuseppe Soccio.

*A integrazione dei concerti, oltre a una scelta su *Outis* con gli autori, verrà proiettata e commentata la serie C'è musica e musica realizzata da Luciano Berio nel 1972, con la regia di G. F. Mingozzi, per la Radiotelevisione Italiana.*

Berio è un musicista che ha sempre mantenuto un rapporto approfondito con diversi ambiti della cultura. Una rassegna delle sue opere si trasforma così in uno spaccato delle tendenze più innovative e valide dell'arte.

Edizioni del Teatro alla Scala

RCS - Rizzoli Libri

A cura dell'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Responsabile: Renato Garavaglia

A cura di: Francesco Degrada

Direttore dell'Istituto di discipline musicologiche
e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano

Redazione: Luisella Viziano

Progetto grafico:

Giorgio Fioravanti, Silvia Sfligiotti, *G&R Associati*

Riproduzioni a cura

dell'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

Finito di stampare nel mese di settembre 1996

presso le Arti Grafiche S. Pinelli

Fotocomposizione Folino

Plastificazione copertina Cedid

© Copyright 1996, Teatro alla Scala



da lunedì 23 a venerdì 27 settembre 1996
ore 18

C'è musica e musica (1972)

film-documentario
di Luciano Berio

Regia di Gianfranco Mingozzi
Produzione della RAI Radiotelevisione Italiana

Proiezioni a cura di Enzo Restagno

23 settembre: **Ouverture/Due nell'orchestra**

24 settembre: **Verso la scuola ideale/
Recondita armonia**

25 settembre: **Mille e una voce/
Non tanto per cantare**

26 settembre: **Dentro l'Eroica/Fuga a più voci**

27 settembre: **Ballabile/Come teatro**

lunedì 30 settembre 1996 - Teatro alla Scala - Ridotto dei palchi

ore 18, ingresso libero

Introduzione a **Outis**

con Luciano Berio, Dario Del Corno, Roman Vlad

si ringrazia per la collaborazione

MILANO MUSICA CASA RICORDI MILANO

FONDAZIONE PER IL TEATRO ALLA SCALA

1

mercoledì 2 ottobre 1996

ore 20

Teatro alla Scala

Luciano Berio (1925)

Outis

Azione musicale in due parti
Libretto di Luciano Berio e Dario Del Corno

Prima rappresentazione assoluta

Produzione Teatro alla Scala

David Robertson, direttore

Graham Vick, regia

Timothy O'Brien, scene

Janice Pullen, costumi

Ron Howell, movimenti
coreografici

interpreti principali

Monica Bacelli

Elena Brilova

Luisa Castellani

Yelda Kodalli

Tatiana Poluektova

Luca Canonici

Donald Maxwell

Alan Opie

Dominique Visse

Swingle Singers

Centro Tempo Reale - Firenze

proiezione del suono

Si ringrazia per la collaborazione la

FONDAZIONE PER IL TEATRO ALLA SCALA

2**Andrea Lucchesini, pianista****giovedì 3 ottobre 1996, ore 21**

Teatro alla Scala

Claude Debussy (1862-1918)
6 Études (II libro) (1916)
- *Pour les degrés chromatiques*
- *Pour les agréments*
- *Pour les notes répétées*
- *Pour les sonorités opposées*
- *Pour les arpèges composés*
- *Pour les accords*

Luciano Berio (1925)
Sequenza IV (1965-1990)
6 Encores pour piano
(1965-1990)

Ferenc Liszt (1811-1886)
Sonata in si minore

3**London Sinfonietta****sabato 5 ottobre 1996, ore 21**

Teatro alla Scala

Markus Stenz, direttore**Gabriele Cassone, tromba**

Igor Stravinsky (1882-1971)
Dumbarton Oaks
(Concerto in mi bem.) (1937-38)

Franco Donatoni (1927)
Flag, per 13 esecutori (1987)

George Benjamin (1960)
*Three Inventions for
Chamber Orchestra* (1993-95)
(Prima esecuzione italiana)

Luciano Berio (1925)
Kol Od (Chemins VI) (1996)
per tromba e orchestra
(Prima esecuzione italiana)

4**London Sinfonietta****domenica 6 ottobre 1996, ore 21**

Teatro alla Scala

BBC Singers**Simon Joly, direttore****Pascal Gallois, fagotto**

Luciano Berio (1925)
Sequenza XII (1995)
per fagotto

Coro (1974-76)
per 40 voci e strumenti
Testi di Pablo Neruda e popolari

5

lunedì 7 ottobre 1996, ore 21
Piccolo Teatro
Via Rovello, 2

Orchestra dei Pomeriggi Musicali

Paul Méfano, direttore

Gianfranco Bortolato, oboe

Marco Zoni, flauto

Susanna Rigacci, soprano

Bruno Maderna (1920-1973)
Serenata n. 2 (1957)
per 11 strumenti

Luciano Berio (1925)
Sequenza VII (1969)
per oboe

Serenata (1957)
per flauto e 14 strumenti

Filippo Del Corno (1970)
Ecco il segno (1992)
Mottetto per soprano e
piccola orchestra su testo
di Eugenio Montale

Aldo Clementi (1925)
Cantabile (1988)
per dodici esecutori

Luciano Berio
Chemins IV (1975)
su *Sequenza VII*
per oboe e archi

6

martedì 8 ottobre 1996
ore 19/20/21 (tre spettacoli)
Circolo Filologico
Via Clerici, 10

Teatro Minimo - I Burattini di Amy Luckenbach

Amy Luckenbach, regia e burattini

Adriano Silvestri

Lucia Biondo

Daniel Fantova

Amy Luckenbach/

Cecilia Gallia

animatori

Roberto Jacobacci

light designer

e tecnico del suono

Anatol Kraczyna

animazione nastro televisivo

Luciano Berio (1925)

A-Ronne (1974-75)

Documentario musicale per cinque attori
su una poesia di Edoardo Sanguineti

Spettacolo per burattini sul nastro registrato
dalla Radio Olandese di Hilversum per la prima esecuzione

Spettacolo fuori abbonamento
Ingresso libero su prenotazione

In collaborazione con il Circolo Filologico

7

mercoledì 9 ottobre 1996, ore 21

Piccolo Teatro
Via Rovello, 2

Omaggio a Luciano Berio

Nove composizioni su una proposta di Luciano Berio,
commissionate da Milano Musica

Ensemble Edgard Varèse

Renato Rivolta, direttore

Ludovico Einaudi (1955)
Ballata per pianoforte

Betty Olivero (1954)
Kavei-Avir per ensemble

Marcello Panni (1940)
Di Eco e Narciso
Poemetto per complesso
da camera

Paolo Castaldi (1930)
Hammersmith
per quintetto di fiati
con un coadiutore

Ivan Fedele (1953)
*Corrente per pianoforte
e strumenti a fiato*

Federica Valenta, pianoforte

Franco Donatoni (1927)
Luci II
per fagotto e corno

Christoph Neidhöfer (1967)
Caché per ensemble

Giuseppe Soccio (1950)
Spring: Pulsar Song VI
per ensemble

Luca Francesconi (1956)
Inquieta limina
per ensemble

*Tutte le composizioni sono
in prima esecuzione assoluta.*

8

sabato 12 ottobre 1996, ore 17

Conservatorio G. Verdi

Orchestra Sinfonica Siciliana

Gabriele Ferro, direttore

Dietrich Henschel, baritono

Gustav Mahler (1860-1911)
Cinque Lieder
- *Im Lenz*
(trascr. Alexandros Kalogeras)
- *Starke Einbildungskraft*
(trascr. Christoph Neidhöfer)
- *Aus! Aus!*
(trascr. Christoph Neidhöfer)
- *Winterlied*
(trascr. Kurt Stallmann)
- *Serenade*
(trascr. David Taddie)

Claude Delangle, saxofono

Luciano Berio (1925)
Récit (Chemins VII) (1996)
per saxofono contralto
e orchestra
(Prima esecuzione assoluta)

Bruno Maderna (1920-1973)
Aura (1972)
per orchestra

Maurice Ravel (1875-1937)
Boléro (1928)

9**domenica 13 ottobre 1996**

ore 21

Teatro alla Scala

Orchestra Filarmonica della Scala**Manfred Honeck**, direttore**Bo Skovhus**, baritono**Katia e Marielle Labèque**, duo pianisticoGustav Mahler (1860-1911)/
Luciano Berio (1925)
Fünf frühe Lieder (1986)Gustav Mahler/
Luciano Berio
Sechs frühe Lieder (1987)Luciano Berio
Concerto per due
pianoforti e orchestra (1972-73)Johannes Brahms
(1833-1897)
Seconda Sinfonia in re
maggiore, op. 73

10**lunedì 14 ottobre 1996**, ore 21

Teatro Studio

Via Rivoli, 6

Tempo Reale Centro di ricerca e produzione musicale**Luciano Berio**, direzione artistica**Alvise Vidolin**
Nicola Bernardini
regia del suono**Roberto Fabbriciani**, flauto**Michele Lomuto**, trombone**Giancarlo Schiaffini**, basso tubaBruno Maderna (1920-1973)
Musica su due dimensioni (1957)
per flauto e nastro magneticoAldo Clementi (1925)
Passacaglia (1996)
per flauto e nastro magnetico
(Prima esecuzione assoluta)Karlheinz Stockhausen (1928)
Gesang der Jünglinge (1955-56)
per nastro magneticoLuciano Berio (1925)
Thema - omaggio a Joyce
(1958)
per nastro magneticoGiacomo Manzoni (1932)
Quanto oscura selva trovai (1995)
per trombone, coro
su nastro magnetico,
processori elettronici
(Prima esecuzione italiana)Luigi Nono (1924-1990)
Post Praeludium per Donau
(1987)
per basso tuba
e live electronics

I	II	III
<p>1. <i>...</i></p> <p>2. <i>...</i></p> <p>3. <i>...</i></p>	<p>1. <i>...</i></p> <p>2. <i>...</i></p> <p>3. <i>...</i></p>	<p>1. <i>...</i></p> <p>2. <i>...</i></p> <p>3. <i>...</i></p>
<p>4. <i>...</i></p> <p>5. <i>...</i></p> <p>6. <i>...</i></p>	<p>4. <i>...</i></p> <p>5. <i>...</i></p> <p>6. <i>...</i></p>	<p>4. <i>...</i></p> <p>5. <i>...</i></p> <p>6. <i>...</i></p>
<p>7. <i>...</i></p> <p>8. <i>...</i></p> <p>9. <i>...</i></p>	<p>7. <i>...</i></p> <p>8. <i>...</i></p> <p>9. <i>...</i></p>	<p>7. <i>...</i></p> <p>8. <i>...</i></p> <p>9. <i>...</i></p>
<p>10. <i>...</i></p> <p>11. <i>...</i></p> <p>12. <i>...</i></p>	<p>10. <i>...</i></p> <p>11. <i>...</i></p> <p>12. <i>...</i></p>	<p>10. <i>...</i></p> <p>11. <i>...</i></p> <p>12. <i>...</i></p>
<p>13. <i>...</i></p> <p>14. <i>...</i></p> <p>15. <i>...</i></p>	<p>13. <i>...</i></p> <p>14. <i>...</i></p> <p>15. <i>...</i></p>	<p>13. <i>...</i></p> <p>14. <i>...</i></p> <p>15. <i>...</i></p>
<p>16. <i>...</i></p> <p>17. <i>...</i></p> <p>18. <i>...</i></p>	<p>16. <i>...</i></p> <p>17. <i>...</i></p> <p>18. <i>...</i></p>	<p>16. <i>...</i></p> <p>17. <i>...</i></p> <p>18. <i>...</i></p>
<p>19. <i>...</i></p> <p>20. <i>...</i></p> <p>21. <i>...</i></p>	<p>19. <i>...</i></p> <p>20. <i>...</i></p> <p>21. <i>...</i></p>	<p>19. <i>...</i></p> <p>20. <i>...</i></p> <p>21. <i>...</i></p>
<p>22. <i>...</i></p> <p>23. <i>...</i></p> <p>24. <i>...</i></p>	<p>22. <i>...</i></p> <p>23. <i>...</i></p> <p>24. <i>...</i></p>	<p>22. <i>...</i></p> <p>23. <i>...</i></p> <p>24. <i>...</i></p>
<p>25. <i>...</i></p> <p>26. <i>...</i></p> <p>27. <i>...</i></p>	<p>25. <i>...</i></p> <p>26. <i>...</i></p> <p>27. <i>...</i></p>	<p>25. <i>...</i></p> <p>26. <i>...</i></p> <p>27. <i>...</i></p>
<p>28. <i>...</i></p> <p>29. <i>...</i></p> <p>30. <i>...</i></p>	<p>28. <i>...</i></p> <p>29. <i>...</i></p> <p>30. <i>...</i></p>	<p>28. <i>...</i></p> <p>29. <i>...</i></p> <p>30. <i>...</i></p>
<p>31. <i>...</i></p> <p>32. <i>...</i></p> <p>33. <i>...</i></p>	<p>31. <i>...</i></p> <p>32. <i>...</i></p> <p>33. <i>...</i></p>	<p>31. <i>...</i></p> <p>32. <i>...</i></p> <p>33. <i>...</i></p>
<p>34. <i>...</i></p> <p>35. <i>...</i></p> <p>36. <i>...</i></p>	<p>34. <i>...</i></p> <p>35. <i>...</i></p> <p>36. <i>...</i></p>	<p>34. <i>...</i></p> <p>35. <i>...</i></p> <p>36. <i>...</i></p>

Berio, l'esplorazione e l'incanto

Un mago, un incantatore come Prospero, che dalla Tempesta di Shakespeare trasmigra nel libretto di Un re in ascolto: questa l'immagine di Berio che appare in un libro recente di scritti offerti da amici per festeggiare il suo settantesimo compleanno. Ma di che cosa è fatta tale magia che ci affascina nella diffrazione del suo sfolgorio? Essa s'irradia, innanzi tutto, dal temperamento dell'artista, dalla sua vitalità e creatività, dalla capacità di trasmettere un entusiasmo che fa comprendere, come ha scritto Dario Del Corno, coautore del testo di Outis, la «verità delle strutture»: poiché il gioco intessuto da Berio è esplicitamente un gioco strutturale, un'avventura della combinazione, razionalmente guidata. Evidente è in questo musicista la compresenza dell'intellettuale con l'artigiano: la sua è un'arte in cui il contatto con la materia sonora, la gioia per la sua manipolazione, l'ebbrezza rossiniana di tuffarvisi dentro ed attingervi a piene mani sono tanto vive quanto la coscienza ironica, nutrita di storicismo, che governa il tutto dall'alto.

Berio non parte dall'idea formale per realizzarla in suoni, come fa il suo coetaneo Boulez: parte sempre da oggetti per scomporli, manipolarli, elaborarli e convogliarne le varie parti in una forma che mira all'espressione compiuta di una esperienza cosciente. E con la parola «oggetti» intendiamo le cose più varie: l'armonia, la melodia, il ritmo sono prima di tutto oggetti, la storia è un oggetto con le sue forme istituzionalizzate, oggetti sono gli stili cristallizzati in un vocabolario ben definito, dal canto gregoriano al rock, oggetti gli strumenti, le tecniche, i testi scelti dal compositore per essere messi in musica. In questo immenso repertorio di «oggetti in carne ed ossa», per usare un termine caro alla fenomenologia di Husserl, Berio si addentra tracciando percorsi originali, collegando punti tra loro lontani, montando e smontando fenomeni tra loro eterogenei per inventarne di nuovi e scoprire aspetti sempre inediti del reale. La sua inesausta fantasia spiazza dunque l'orizzonte d'attesa dell'ascoltatore con continue sorprese.

Usare, ad esempio, nei titoli dei pezzi le parole con significato diverso da quello solito è l'indizio

di una forma mentis che alimenta di continuo i suoi processi creativi: Opera non vuol dire opera lirica ma lavori, neutro plurale di opus; Sinfonia non va intesa nell'accezione classica ma nel senso etimologico di elementi che «risuonano insieme»; Sequenza non ha nulla a che fare con la forma medievale di musica sacra ma significa serie, successione, concatenazione di fatti musicali; Coro indica non solo un complesso di voci e strumenti ma un coro di tecniche diverse, dal Lied alla canzone, dalle eterofonie africane alla polifonia, entro un arco geografico che va dall'Europa, all'Africa, al Perù.

Come i nomi rivelano una molteplicità di significati, così gli oggetti musicali che l'artigiano Berio ci presenta attraverso una inesausta fantasia manipolatoria, ad un certo punto, si spaccano, mostrano i meccanismi interni, traendo la propria vitalità artistica dalla stessa riflessione che il compositore opera sulla loro costituzione tecnica, formale ed estetica.

Pensiamo alle due parti che compongono La vera storia: nella prima Berio trae dal Trovatore di Verdi il paradigma di conflitti elementari espressi in arie, duetti, cori; nella seconda parte quel paradigma viene analizzato, trasfigurato attraverso un nuovo trattamento musicale del medesimo testo. L'«oggetto» è visto da punti diversi. La seconda parte è infatti come la ripresa variata, la parodia della prima. La prima parte è a pezzi chiusi, la seconda no. Nella prima parte ci sono protagonisti, nella seconda solo il loro ricordo. Nella prima parte compaiono voci soliste – il baritono, il soprano, il cantastorie – nella seconda una collettività corale, e così via. «Dov'è dunque la vera storia, nella prima o nella seconda parte?» si chiede Berio. E risponde: «Non lo so».

Qui sta il senso di quella componente teatrale cui mira quasi tutta la sua musica: guardare gli oggetti da diversi punti di vista, lasciarli ruotare su se stessi nella molteplicità delle loro sfaccettature per poi sospendere il giudizio: ossia liberare attraverso la musica un incanto labirintico che rappresenta l'enigma dell'esistenza.

Prendiamo le Sequenze per strumento solo dove Berio richiede all'esecutore uno straordinario vir-

tuosismo per esplorare ed allargare le possibilità di ogni strumento che, come un personaggio teatrale, si presenta al proscenio e, nell'arco di un monologo mediamente lungo, rivela al pubblico tutti gli aspetti, anche quelli più nascosti, della propria personalità.

L'imprevedibilità dei risultati è assoluta: invece di tracciare serici arabeschi, il flauto si muove come una punta di diamante su un vetro, tracciando linee taglienti, seghettature a zigzag, tra luci lampeggianti e suoni spettrali. Invece di liberare fluide liquescenze, le corde dell'arpa sono sfregate, percosse; le mani battono la cassa dello strumento, i pizzicati sono duri come spruzzi di piombo fuso. Il fagotto, strumento amabile e umoristico, si arena in note lunghe che trascolorano e ribollono, esplorando un'oscurità mormorante e sinistra. Così la viola, dalla voce morbida e calda, viene imprevedibilmente lanciata da Berio in un tremolo strettissimo e fortissimo che la fa come impazzire, in un delirio senza ritorno.

Il musicista non rinnega mai la storia, la tecnica e la personalità dei singoli strumenti, introducendo, ad esempio, oggetti estranei nella cassa del pianoforte o manipolando il suono in modi diversi. Ciò che lui fa non è altro che applicare nuove tecniche esecutive agli strumenti così come sono, per rivelarne aspetti sconosciuti e farne, di volta in volta, una lente per ingrandire questo o quel particolare della nostra esistenza. Esistenza caotica e contraddittoria, dove tutto si rovescia nel tutto, i fenomeni si confondono, sfumano l'uno nell'altro, vorticano incessantemente attorno al soggetto che vi è immerso con un sentimento non di angoscia ma di festosa, corporea pienezza vitale.

È questo senso dell'avventura, spinto all'esplorazione del limite oltre il quale un fenomeno si discioglie in un altro, e questo in un altro ancora; è questo aprirsi di orizzonti sempre nuovi che tiene desta l'attenzione dell'ascoltatore, anche per i riferimenti storici che la musica di Berio porta con sé. Da Schubert, al folk, a Mahler, la musica del presente e del passato è oggetto di appassionante incursioni, ma anche di ampi commenti realizzati con la proliferazione di nuove strutture su pagine

di altri compositori, come avviene in Sinfonia dove Berio rielabora lo Scherzo della Seconda di Mahler. In tutta la sua produzione i ricordi, i «minerali» storici, come lui li ha chiamati, si fondono difatti in un incantesimo formale che li fagocita attraverso l'incessante rinnovarsi dei «processi» armonici, dinamici, ritmici, strumentali che appaiono e spariscono, s'intersecano e si separano, si sommano o si distruggono reciprocamente, sorprendendo l'ascoltatore; senza considerare la proliferazione dei significati che questi procedimenti acquistano in unione con i testi degli autori prediletti come Joyce, Sanguineti, Calvino: testi sottoposti a diversi processi di segmentazione che vanno dalla frase dotata di significato compiuto, alla parola, al fonema.

Berio ha dichiarato che la musica vocale è una «messa in scena della parola» capace di rappresentare «quel prodigioso fenomeno che è l'aspetto centrale del linguaggio: il suono che diventa significato». A proposito di A-Ronne Sanguineti ha descritto benissimo «il doppio processo di innalzamento dal suono al senso e di abbassamento dal senso al suono» che Berio opera nella partitura con un continuo «giuoco di analisi e di sintesi, di composizione e di scomposizione, di strutturazione e destrutturazione della parola». Nella zona di confine tra suono e senso, in un sistema di frenetici slittamenti tra l'uno e l'altro, si gioca dunque il significato del pezzo, mentre l'oggetto-parola mostra la sua doppia valenza, semantica e gestuale.

Qui si tocca un altro punto importante.

Da quando esiste il teatro d'opera, nato con l'identificazione della voce in un personaggio presente sulla scena, la parola intonata, impastandosi con la corporeità del mezzo espressivo, cioè con la presenza del cantante-attore, ha imparato a tracciare il diagramma del suo comportamento sul palcoscenico, suggerendo gesti e movimenti a chi deve cantarla. Anche in questa zona di confine tra parola e movimento corporeo, l'invenzione di Berio si è addentrata per illustrare singolari processi di oscillazione, mostrando come il fonema affondi le sue radici nella corporeità e come questa evapori, per così dire, nel fonema intonato

cui si affida il senso di un'astrazione qual è il discorso, verbale e/o musicale.

Si potrebbe continuare nell'inventario di questi procedimenti di analisi inventiva e di invenzione analitica, seguire i mille canali attraverso i quali Berio scava incessantemente nel fenomeno alla ricerca della sua essenza. Una mentalità fortemente dialettica pervade, in ogni piega, la musica e la personalità del compositore, il che desta in noi un'infinita ammirazione. Perché qui sta il bello della musica di Berio: che questa fenomenologia espressa in suoni implichi un'adesione vitale, ed impedisca al gioco di scomposizione intellettuale di scadere nell'intellettualismo, grazie all'immediatezza ed alla trasparenza delle forme sonore: «l'oggetto compiuto è translucido – scrive Merleau-Ponty nella Fenomenologia della percezione – è penetrato da tutti i lati da una infinità attua-

le di sguardi che si incontrano nella sua profondità e non vi lasciano nulla di celato».

In questa mobilità del punto di vista va individuata l'origine della propensione di Berio al teatro. Un teatro reinventato come alternativa a quello aristotelico basato sulla «trama»; un teatro che c'è anche quando non si vede perché la sua musica si svolge sempre, come è stato detto, su di un palcoscenico interiore che evoca un immaginario modo di essere fisico: potenza istrionica del gesto, suggestione della mimica e della danza. «Ho sognato un teatro», dice Prospero in *Un re in ascolto*. Ma questo è Berio stesso, il mago di cui si diceva all'inizio che, con la sua bacchetta, rende ancora possibile l'arte come gioco – nel senso schilleriano del termine – e il gioco come bellezza.

Paolo Gallarati



da lunedì 23 a venerdì 27 settembre 1996
ore 18

Interviste, conversazioni, esecuzioni di Luciano Berio con la partecipazione di:
Gilbert Amy, Milton Babbitt, Cathy Berberian, Carlo Bergonzi, Leonard Bernstein, André Bocourechliev, Pierre Boulez, John Cage, Bruno Canino, Cornelius Cardew, Diego Carpitella, Elliott Carter, Paolo Castaldi, Aldo Clementi, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Franco Donatoni, Giorgio Favaretto, Lukas Foss, Severino Gazzelloni, Vinko Globokar, Hans Werner Henze, Mario Labroca, György Ligeti, Alan Lomax, Bruno Maderna, Peter Maxwell Davis, Olivier Messiaen, Massimo Mila, Darius Milhaud, Luigi Nono, Goffredo Petrassi, Henri Pousseur, David Raksin, Pierre Schaeffer, Peter Serkin, Karlheinz Stockhausen, Morton Subotnik, John Taverner, Michael Tippett, Camillo Togni, Jenny Tourel, Guido Turchi, Iannis Xenakis e molti altri.

Saranno presenti alle proiezioni:
Luciano Berio, Paolo Castaldi, Dario Del Corno, Filippo Del Corno, Franco Donatoni, Ludovico Einaudi, Luca Francesconi, Marcello Panni, Piero Santi, Giuseppe Soccio.

C'è musica e musica (1972)

film-documentario
di Luciano Berio

Regia di Gianfranco Mingozzi
Produzione della RAI Radiotelevisione Italiana

Proiezioni a cura di Enzo Restagno

23 settembre: **Ouverture/Due nell'orchestra**

24 settembre: **Verso la scuola ideale/
Recondita armonia**

25 settembre: **Mille e una voce/
Non tanto per cantare**

26 settembre: **Dentro l'Eroica/Fuga a più voci**

27 settembre: **Ballabile/Come teatro**

Musiche di:

Bach, Beethoven, Berio, Berlioz, Beatles, Bernstein, Bizet, Boulez, Caccini, Cage, Chopin, Dallapiccola, Debussy, De Falla, Gershwin, Haydn, Henze, Ives, Joplin, Kagel, Mahler, Massenet, Maxwell Davis, Messiaen, Milhaud, Monteverdi, Mozart, Nono, Offenbach, Penderecki, Puccini, Purcell, Ravel, Rossini, Schönberg, Schubert, Schumann, Stravinsky, Verdi, Wagner, Weill e altri.

I libri sulla musica invecchiano più o meno rapidamente: è fatale e, in un certo senso, necessario. Se invece che di libri si tratta di documentari televisivi, l'invecchiamento è, di solito, ancora più rapido. La vitalità di *C'è musica e musica*, il documentario in dodici puntate che Berio realizzò nel 1972 per la RAI con la regia di Gianfranco Mingozzi e la cura di Vittoria Ottolenghi, è con i suoi ventiquattro anni davvero sorprendente e, nel riproporlo ora ad un pubblico che non l'ha mai veduto o ne conserva un ricordo un po' vago, non si può fare a meno di chiedersi le ragioni di quell'attualità. La ricerca di quei criteri organizzativi così saldi ed efficaci messi in atto nell'allestire quel documentario ci costringe a percorrere a ritroso la carriera di Berio fino a individuare la scoperta di quel punto in cui il linguaggio delle parole e delle immagini mutua i principi della sua organizzazione dal linguaggio musicale. Dire che le puntate di *C'è musica e musica* sono strutturate come una partitura potrebbe sembrare a tutta prima un'ovvietà ma non è così se si pensa che Berio è fra i compositori del nostro tempo quello che con maggiore profitto e perspicacia è andato alla ricerca delle analogie profonde tra il linguaggio della parola e dei gesti e quello della musica. Nell'esplorazione dei legami che connettono fra di loro differenti modi di esprimersi si riflette gran parte della sua opera di compositore e si tratta di una ricerca che prosegue ancor oggi da un'opera all'altra. Questa storia complessa e affascinante ha raccolto e filtrato spunti e osservazioni di ogni genere, dei quali menzioneremo ora qualche esempio scelto fra i più salienti.

L'idea di strutturare un libro come una partitura l'aveva messa in pratica Lévi-Strauss nel 1964 con *Il crudo e il cotto* e di quel libro Berio si appassionò al punto da coglierne alcuni frammenti da elaborare successivamente nella sua *Sinfonia*. L'attenzione rivolta alla linguistica, all'etnologia e ai miti era lo strumento più acuminato che Berio aveva saputo forgiarsi per intraprendere il suo viaggio attraverso la contemporaneità, e la *Sinfonia*, non casualmente definita dall'autore un "documentario", venne a costituire alla fine

degli anni Sessanta un grandioso compendio musicale di quelle tensioni intellettuali tanto fertili. Un vasto documentario sulla musica avrebbe costituito dunque nel 1972 un'occasione unica per utilizzare quelle chiavi di lettura che erano state affinate sul terreno della composizione. *C'è musica e musica* può quindi benissimo essere intesa come il moto retrogrado del procedimento che aveva portato alla creazione di *Sinfonia*.

L'intera storia della musica era a disposizione come un immenso materiale da organizzare e strutturare facendo scaturire connessioni vicine e lontane nel tempo e nello spazio. Il principio organizzatore principale restava però quello musicale: ciascuna delle dodici puntate fu concepita e strutturata come una partitura. Lo dice chiaramente lo stesso Berio nella puntata che funge da Ouverture quando a proposito della domanda "Che cos'è la musica?", ci avverte che le risposte costituiranno "Una polifonia di opinioni diverse". La sapienza polifonica, in questo caso la scelta e il dosaggio delle risposte, non può essere descritta nei dettagli ma è quanto mai evidente: John Cage, Stockhausen, Bruno Maderna, Xenakis, Lukas Foss, Giancarlo Menotti, Massimo Mila, Pousseur, Copland, Ligeti, Milhaud, Tippett, Nono, Milton Babbitt, Penderecky, Henze, Leonard Bernstein, Paolo Castaldi, Petrossi e Boulez sono le voci diverse, quelle che Berio definisce "i cervelli, i cuori e gli orecchi più acuti del nostro tempo". La lunga lista dei nomi, ma altri se ne dovrebbero aggiungere fra cui quelli di Donatoni, Bussotti, John Taverner, Maxwell Davies, Carter, Dallapiccola, Messiaen, senza nominare quelli dei grandi interpreti, didatti e scienziati, costituisce di per sé un indizio significativo. La cultura musicale era nell'Italia del 1972, salvo rare eccezioni, dominata da tendenze che più o meno rigorosamente si connettevano con la radice viennese reinterpretata dalle avanguardie. Con le conoscenze acquisite durante i soggiorni americani, l'interesse per il canto popolare, senza disdegnare il jazz e altri tipi di musica da intrattenimento, Berio rappresentava un'eccezione così vistosa da rasentare una sorta

di sospetta eccentricità. È bene non dimenticare che gli ideali estetici di quegli anni erano severamente esclusivi ed una vocazione un po' manichea all'approfondimento di alcuni principi fondamentali prevaleva di gran lunga sulla curiosità. Berio era ed è rimasto infinitamente curioso e curiosità ha sempre voluto dire per lui ricerca di connessioni e analogie tali da consentire, ad ogni scoperta, una nuova possibile interpretazione della storia. In questo senso *C'è musica e musica* portava alla ribalta quella curiosità e quel desiderio di andare alla ricerca delle connessioni. Allargamento quindi dei limiti un po' angusti dell'eurocentrismo per aprirsi alla cultura del mondo anglosassone così ricco, vario e pragmatico, alla musica popolare e a quella proveniente da etnie lontane.

Per quanto importanti le questioni di metodo non sono però le uniche a garantire la vitalità di *C'è musica e musica*; ci sono momenti in cui brilla una rara eloquenza, tanto più incisiva in quanto il tono di Berio non eccede mai la moderazione di colui che preferisce anteporre agli effetti della retorica la forza delle cose. Col tono di un'appassionata requisitoria lo sentiamo esclamare a un certo punto: "Sembra impossibile che ci siano ancora delle persone che non sono state sfiorate dall'immensa onda di pensiero sollevata da Schönberg, Berg e Webern". In altri momenti prevale il gusto dell'istantanea, come nel caso di Stockhausen che definisce se stesso "un designer acustico proiettato verso il futuro" o di Messiaen ritratto al pianoforte mentre tesse per i suoi allievi un sensibilissimo elogio della musica di Debussy. Tra questi racconti musicali organizzati come una partitura, esemplare è quello intitolato *Dentro l'Eroica*. Protagonista è qui la sinfonia di Beethoven presentata in una specie di contrappunto a quattro voci. La terza sinfonia funziona come un *cantus firmus* intorno al quale si intrecciano una voce che legge passi delle lettere in cui Beethoven offre all'editore Breitkopf la sua nuova opera, le immagini architettoniche di Vienna attraversata in automobile dallo stesso Berio e le voci di Lukas Foss, Ligeti, Maderna e Boulez che svelano i punti di forza di quella musica. Lo

scenario della città monumentale osservata e attraversata con il ritmo di oggi, la voce fuori campo di Beethoven e quelle dei suoi esegeti presenti sullo schermo creano allontanamenti e avvicinamenti prospettico-sentimentali che stanno tra loro in rapporto inversamente proporzionale. Da un lato le lettere a Breitkopf con un Beethoven mestamente disposto a compensi sempre più modesti, dall'altro Ligeti che spiega come Beethoven mostri in quella sinfonia una potenza di concatenazione logica paragonabile a quella di un generale che dispone le sue truppe in modo tale da battere l'avversario. A svelare qualcuna di quelle strategie compositive provvederà lo stesso Berio dal podio dell'orchestra illustrando il conflitto tra misure binarie e ternarie, quel medesimo conflitto di accenti che si ritrova anche in un'antica pagina di Caccini o in *La mer* di Debussy.

C'è un caso tuttavia in cui l'attualità di *C'è musica e musica* si presta a qualche considerazione un po' mesta ed è quello dell'educazione musicale impartita nel nostro paese. Nel 1972 si faceva un gran parlare della crisi dei Conservatori e delle istituzioni musicali italiane: sono passati ventiquattro anni e la situazione si è fatta ancora più critica. L'attualità coincide in questo caso col permanere di una situazione negativa, ma anche nel 1972, in mezzo a polemiche spesso unilaterali, Berio aveva trovato modo di mettere in luce quegli aspetti positivi che sopravvivevano all'interno di strutture didattiche dissestate. Lo aveva fatto entrando nelle classi dei Conservatori durante le ore di lezione e si poteva constatare come in qualcuna di quelle aule degli autentici maestri si industriassero nel trasmettere agli studenti un'arte raffinata basata sull'uso sapiente di tradizioni interpretative che venivano a costituire quasi un dialetto entro il più vasto linguaggio della musica. Era il caso delle classi di canto ma talvolta anche di quelle in cui si accudiva la musica strumentale. Avrebbe dovuto essere un segnale l'attenzione affettuosa di Berio per quei maestri eccellenti, un avvertimento a non disperdere un patrimonio incalcolabile accumulato in secoli di prassi musicale. Sono passati ventiquat-

tro anni e non è successo nulla: esiste ancora qua e là nella scuola musicale italiana qualche maestro eccellente ma le istituzioni sono sempre più collassate e quanto alla consapevolezza di dover provvedere al loro restauro, meglio non parlarne.

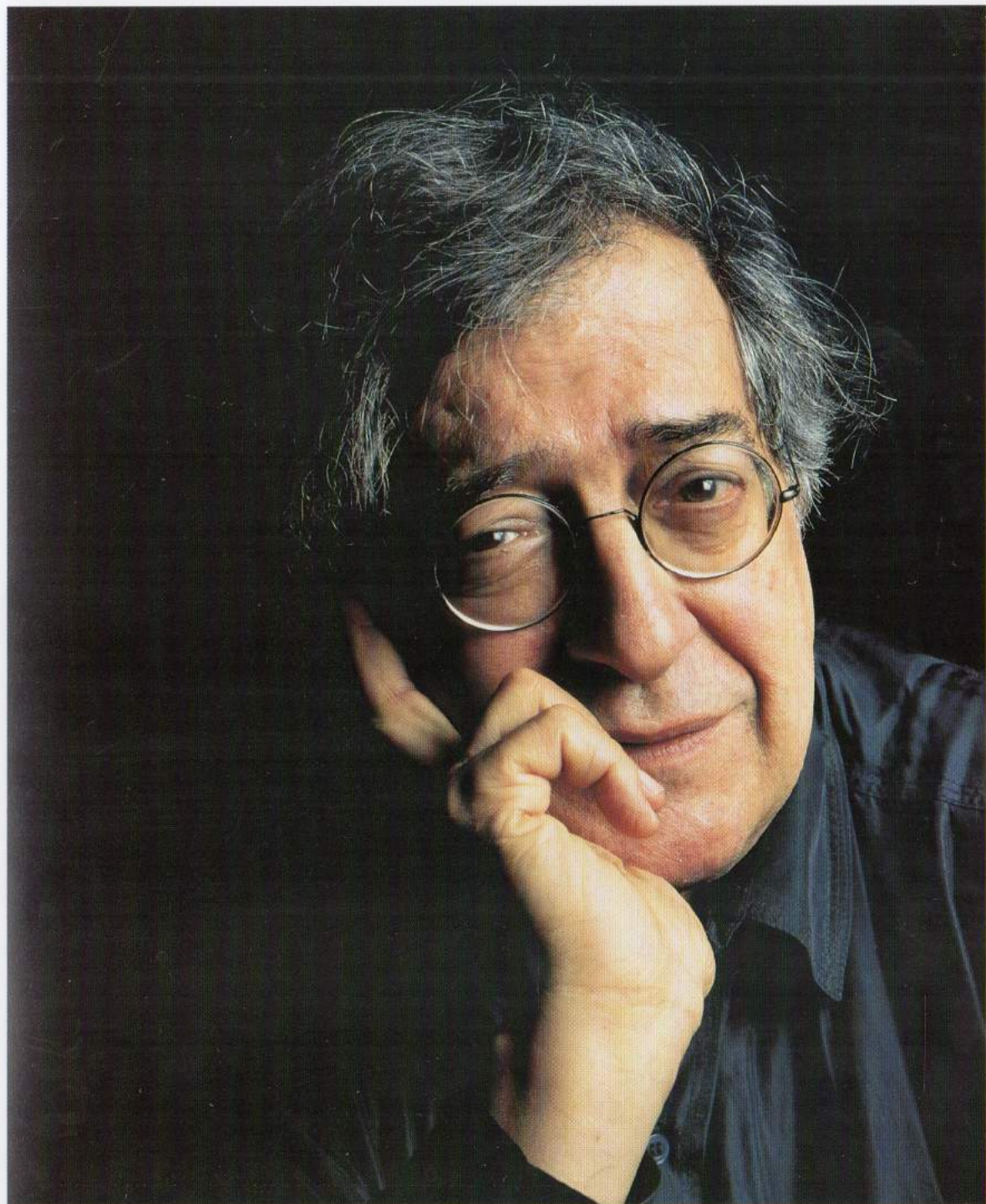
C'è infine nel reportage televisivo di Berio una concezione di fondo sulla quale scorrono episodi e figure, una concezione che colora di sé tutti gli eventi.

Nella puntata dedicata all'Opera, Maderna dice: "Andrei a vedere tutte le opere perché in ognuna c'è un problema non risolto" e poco oltre è lo stesso Berio a replicare: "Il peggiore insulto all'Opera è affermare che non ci sono più compositori capaci di scrivere opere come in passato.

Questo significa tradire il senso storico dell'Opera trasformandola in feticcio".

L'Opera, la musica strumentale e qualsiasi forma di operare musicale non consistono nel proporre soluzioni definitive ma nel porre problemi che si ampliano e si rinnovano da una generazione all'altra e nello sviluppo di questa vicenda le personalità degli autori, pur conservando tutta la loro importanza, sembrano farsi un poco da parte per far emergere la trama dell'arte musicale in tutte le sue molteplici manifestazioni; sicché l'affermazione "C'è musica e musica" si traduce in una glorificazione della forza intrinseca dell'arte musicale capace di continue rinascite.

Enzo Restagno



Luciano Berio.



Luciano Berio durante le prove di Outis.

Teatro alla Scala

mercoledì, 2 ottobre 1996, ore 20

David Robertson, direttore**Graham Vick**, regia**Timothy O'Brien**, scene**Janice Pullen**, costumi**Ron Howell**, movimenti coreografici**Monica Bacelli, Elena Brilova, Luisa Castellani,
Yelda Kodalli, Tatiana Poluektova,
Luca Canonici, Donald Maxwell, Alan Opie,
Dominique Visse, Swingle Singers**, interpreti
principali**Centro Tempo Reale - Firenze**, proiezione
del suono**Luciano Berio** (1925)*Outis*

Azione musicale in due parti

Libretto di Luciano Berio e Dario Del Corno

Prima rappresentazione assoluta

Produzione Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione la


FONDAZIONE PER IL TEATRO ALLA SCALA

Morfologia di un viaggio

La rotta musicale di *Outis*, non sempre omogenea e simmetrica al percorso del testo, è piuttosto avventurosa e diversificata e tocca spesso regioni molto lontane fra loro. L'ampiezza e la diversità del percorso musicale, in continua trasformazione, sono parte integrante della rappresentazione. La variabilità della musica, del testo e della scena è la costante "narrativa" di *Outis* che resta comunque ancorato a condizioni strutturali non prescrittive, ma intese a proteggere una coerenza sintattica e, appunto, espressiva. Questa variabilità permette di percepire figure e fatti diversi in una stessa luce, oppure permette di cogliere il senso di una cosa sola in luci e prospettive musicali sempre diverse. Fra gli elementi strutturalmente protettivi, alcuni sono facilmente percepibili. Certe situazioni ricorrenti avvengono sempre su una stessa "tonica" (come per esempio il si bemolle dell'uccisione di *Outis*). C'è una cellula melodica (quarta giusta e quarta aumentata) che diventa generatrice di un gran numero di funzioni armoniche. C'è una estesa "intavolatura" che abbraccia su quasi tutto lo spazio acustico dell'orchestra, e da essa vengono estratti e filtrati figure e processi armonici diversi. *Outis* è dunque caratterizzato al suo interno e nel suo rapporto col testo da *variabili* e da *costanti*. Era nei miei propositi – ed è la mia speranza – che la coabitazione di elementi e di prospettive musicali diverse potesse contribuire a suscitare la creatività di chi ascolta e di chi guarda spingendolo a immaginare anche cose che nessuno dice o canta.

In *Outis* non c'è un vero intreccio e non c'è una storia raccontabile. Nei cinque cicli che lo compongono affiorano però, ogni tanto, frammenti di storie già dette e di *viaggi* già compiuti, da Omero a Catullo, da Auden a Brecht, a Joyce, a Melville, a Sanguineti, a Celan e ad altri ancora. I cinque cicli cominciano sempre dalla fine (con l'uccisione del *padre*) e ripercorrono uno stesso paradigma narrativo o parte di esso.

C'è una situazione iniziale (a) che propone l'uccisione di *Outis*. C'è un pericolo (b) – oppure un conflitto o una persecuzione – che vengono esplicitamente rappresentati oppure evocati. C'è

il superamento o la rimozione del conflitto (c). C'è un virtuale ritorno (d) e c'è il viaggio (e).

Ciclo I a b c d e
Ciclo II a b c d e
Ciclo III a b c b
Ciclo IV a d b c e
Ciclo V a e b c d e

Nei Cicli IV e V il paradigma narrativo è lievemente modificato, ma è solo nel III Ciclo (il testo è di Celan) che esso viene sconvolto: la persecuzione ha il sopravvento, paralizza la scena, e la sequenza delle situazioni si arresta.

Questa organizzazione modulare di *Outis*, che è formalmente e drammaturgicamente attraversata da *variabili* e da *costanti*, e che si appoggia su una continua mobilità di *funzioni* e di contenuto, non perviene tuttavia a generare un racconto vero e proprio. Può sembrare curioso che io insista nel fare ricorso alla terminologia di Vladimir Propp – il grande etnologo, studioso della narrativa orale – per spiegare le ragioni di una storia che non c'è. Ma ricordo l'emozione che aveva suscitato in me la lettura della sua *Morfologia della fiaba* (e del dibattito con C. Lévi-Strauss): alcuni aspetti del progetto *Outis*, nel suo disegno generale, mi si sono chiariti come reazione a quella lettura. Essa ha contribuito a dissodare il terreno, piuttosto accidentato, del mio desiderio di perseguire un ideale di metateatro musicale. Non nel senso di un teatro che trascende se stesso ma di un teatro che è consapevole, in tutti i suoi dettagli e ad ogni istante, del suo farsi; di un teatro abitato da figure assolute e non da personaggi; di un teatro fatto di azioni permutabili dove le parole, dette o cantate, non hanno effetto palese e immediato sugli altri perché la struttura musicale ha il sopravvento e l'effetto è già organizzato dal tempo dei processi musicali. Un teatro, infine, che non è tragedia né dramma perché non implica la presenza di un ordine superiore, di un fato, di un codice sociale o di un meccanismo desiderante. *Outis* non voleva dunque configurarsi come una dimostrazione drammaturgicomusicale delle teorie di Propp – cosa d'altronde

impossibile – ma come reazione, spero costruttiva, a una concezione del racconto orale caratterizzato dalla mobilità e intercambiabilità delle sue funzioni e capace di suscitare una drammaturgia non lineare, cioè non fatta di cause narrative ed effetti musicali, ma di cause musicali che possano anche produrre effetti narrativi.

Il lavoro sul testo di *Outis*, in questa prospettiva non “aristotelica”, è stato significativamente

marcato dalla collaborazione con un grande e stravagante grecista – Dario Del Corno – al quale va tutta la mia riconoscenza. Ci siamo spesso trovati a dover guidare, come bussole impazzite, la rotta di un *Outis* errabondo, solo e forse senza Itaca.

Luciano Berio



Andrea Lucchesini.

Teatro alla Scala

giovedì, 3 ottobre 1996, ore 21

■ **Andrea Lucchesini**, pianista

Claude Debussy (1862-1918)	
6 <i>Études (II libro)</i> (1916)	22'
- <i>Pour les degrés chromatiques</i>	
- <i>Pour les agréments</i>	
- <i>Pour les notes répétées</i>	
- <i>Pour les sonorités opposées</i>	
- <i>Pour les arpèges composés</i>	
- <i>Pour les accords</i>	
Luciano Berio (1925)	
<i>Sequenza IV</i> (1965-90)	11'
Luciano Berio	
6 <i>Encores pour piano</i>	15'
- <i>Luftklavier</i> (1985)	
- <i>Brin</i> (1990)	
- <i>Leaf</i> (1990)	
- <i>Feuerklavier</i> (1989)	
- <i>Erderklavier</i> (1969)	
- <i>Wasserklavier</i> (1965)	
Ferenc Liszt (1811-1886)	
<i>Sonata in si minore</i>	28'



Claude Debussy.

Debussy: *Études, II livre*

Le Douze *Études pour le piano* furono composte da Debussy tra il 5 agosto e il 27 settembre 1915, a Pourville, presso Dieppe, dove passò tutta l'estate, lavorando con intenso fervore creativo, ritrovato finalmente dopo mesi di crisi e silenzio. Di crisi le lettere parlano già prima dell'inizio del conflitto mondiale; ma per il musicista, sconvolto e smarrito, questo avvenimento significò per qualche tempo l'impossibilità quasi totale di scrivere: il 30 giugno 1915 Debussy ricorda al suo editore e amico, Jacques Durand, di aver molto sofferto del lungo inaridimento, «de la longue sécheresse imposée à mon cerveau par la guerre». Tuttavia nell'estate 1915, ritirato a Pourville, sulla riva del mare, aveva ripreso a scrivere come un «enragé», come un ossesso, «o come uno che deve morire la mattina dopo» (lettera a Robert Godet, 14 ottobre 1915). Il compositore sembra presagire ciò che non sapeva ancora, ma avrebbe appreso prima della fine del 1915, che la sua salute era inesorabilmente minata da un tumore.

Alla fine dell'estate aveva composto *En blanc et noir* per due pianoforti (4 giugno-20 luglio), gli *Studi*, la *Sonata per violoncello e pianoforte* (luglio-agosto) e la *Sonata per flauto, arpa e viola* (settembre-ottobre): nelle lettere agli amici, parlando con gioia della vena ritrovata e del molto lavoro compiuto, insiste sempre sull'idea che queste opere rappresentano un fatto nuovo, una svolta stilistica. Ha l'impressione di aver ricominciato tutto da capo. Per citare un solo esempio, fra molti, nella lettera del 12 ottobre 1915 al direttore d'orchestra Bernardino Molinari, la gioia della rinnovata scoperta della musica è esplicitamente collegata alla esaltazione della musica pura, «*toute seule*», della sconfinata emozione racchiusa nella bellezza del suono, di cui pochi si appagano («... rari sono quelli cui basta la bellezza del suono. Oso parlarne a voi che siete sensibile, più dei "musicisti", a questa emozione che inizia, a questa frontiera che non possono varcare...»).

A propiziare la vena ritrovata fu anche, nei primi mesi del 1915, il lavoro all'edizione delle opere

pianistiche di Chopin: Debussy si era occupato allora degli *Studi*, e alla memoria di Chopin dedicò i propri. A Durand scrisse il 28 agosto: «Converrete con me che non c'è bisogno di rendere più affliggente la tecnica per sembrare più seri, e che un po' di *charme* non ha mai guastato. Chopin lo ha dimostrato, e rende questo desiderio assai temerario, lo so, e non sono abbastanza morto per essere al sicuro dai confronti che i miei contemporanei, confratelli e altri... non mancheranno di fare a mio svantaggio». Anche in altre lettere a Durand si parla con tono di ironico *understatement* della dissimulazione di una «tecnica rigorosa» sotto «*des fleurs d'harmonie*» (12 agosto), e ironico è il tono della breve prefazione in cui Debussy invita i pianisti a cercarsi ciascuno la propria diteggiatura.

Come nell'altro lavoro pianistico del 1915, *En blanc et noir*, anche nelle *Études* il titolo implica una scelta di totale, enigmatica astrazione: le suggestioni evocative dei titoli allusivi dei *Préludes*, confinati fra parentesi alla fine del pezzo, scompaiono completamente, ogni studio ha un suo titolo dimesso e "funzionale", di sapore talvolta scolastico: a questo sottile gioco di ironico *understatement* corrispondono un atteggiamento enigmatico e un raffinato *dépouillement*, una sobria essenzialità giocata sulla allusione e sulla mobilità sfuggente. Nel primo libro oggetto degli studi sembra essere il meccanismo digitale, mentre i titoli del secondo libro alludono direttamente o con elegante dissimulazione a problemi nuovi, talvolta di timbro e di sonorità. In entrambi il punto di partenza pedagogico si trasforma in un pretesto che sembra proiettare in una dimensione astratta e depurata la sconvolgente libertà inventiva del compositore, la cui fantasia, pur rispettando le regole del gioco, non se ne fa condizionare.

Si ritrovano nelle *Études* i caratteri della avanzata maturità del linguaggio di Debussy, l'assoluta coerenza con cui un'armonia sottratta alla logica tonale, una nuova flessibilità melodica e metrica, una inesauribile invenzione del suono, e una nuova libertà formale si integrano in una originalissima concezione del tempo musicale.

Nell'enigmatica astrazione sembra talvolta che l'invenzione del suono scopa le leghe foniche più rigide, soluzioni più nitidamente profilate. E non è possibile render conto sinteticamente della liberissima varietà delle soluzioni formali. In alcuni studi (n. 4, 5, 6, 8, 11, 12) si può riconoscere uno schema ABA', usato in modo sempre diverso, altre volte si può trovare alla fine una semplice evocazione allusiva (come accade, ad esempio, nel terzo studio); ma queste indicazioni schematiche ci dicono assai poco. La straordinaria originalità formale è forse l'aspetto di queste pagine che maggiormente colpì Boulez: con ardittezza non inferiore a quella di *Jeux*, ma in modi e dimensioni del tutto differenti, l'istantaneità del rinnovarsi dell'invenzione è continua, la sua mobilità, la flessibile discontinuità fanno sì che la forma coincida con il fluire della musica, con duttilità estrema. E negli *Studi* Debussy mette in gioco un'arte più che mai sottile della allusione, del sottinteso, della dissimulazione, del tocco fuggitivo. Nella densità e nella straordinaria originalità della concezione compositiva gli *Studi* rappresentano un culmine nell'opera di Debussy (che, come era accaduto a Chopin, negli ultimi anni raggiunse esiti tra i più arditi, visionari e radicalmente innovativi); per la loro stessa ricchezza e novità furono spesso sottovalutati. Le prospettive che schiudono non trovarono chi sapesse comprenderne e raccoglierne l'eredità fino a Boulez.

Nel primo libro il punto di partenza e il pretesto pedagogico può apparire più trasparente, perché riguarda il meccanismo digitale. La fantasia di Debussy sembra trovarvi non un limite, ma uno stimolo. Il secondo libro dichiara la novità della concezione già nei titoli dei singoli studi, che anche dal punto di vista "pedagogico" pongono problemi nuovi, con una libertà fantastica ancora più evidente rispetto al primo libro.

Il settimo studio, *Pour les degrés chromatiques* (*Scherzando, animato assai*) gioca con straordinaria libertà e fantasia su due piani indipendenti: la magica leggerezza di rapidissimi disegni cromatici "volanti" è posta in contrappunto con figure diatoniche (talvolta interrotte da volate

cromatiche): troviamo lievi note staccate e un frammento tematico dal tono misteriosamente sospeso che appare più volte. A un tratto le filigrane cromatiche si interrompono e le note staccate delle ultime battute segnano una conclusione suggestivamente aperta.

A proposito dell'ottavo studio, *Pour les agréments* (*Lento, rubato e leggero*), che fu composto per ultimo, Debussy scrisse a Durand (12 agosto 1915): «prende a prestito la forma di una *Barcarolle* su un mare un poco italiano». Con gli *agréments*, gli abbellimenti, le variegatissime figure di ornamentazione, Debussy rende omaggio a Couperin e all'amatissima scuola clavicembalistica francese (nella lettera citata egli osserva scherzosamente a proposito degli *agréments* «non quelli dei pianisti, diranno i virtuosi che sono spesso arguti»). Il paragone con la barcarola sembra suggerito dall'andamento in 6/8, ripensato peraltro con estrema flessibilità e varietà ritmica. Una sezione introduttiva, ripresa alla fine, fa da cornice a un più vasto episodio centrale, aperto da due temi nettamente differenziati anche dalla collocazione in registri diversi. Non si può tentare di riassumere schematicamente la varietà e la leggerezza, la mobilità con cui la fantasia di Debussy reinterpreta le figure d'ornamentazione (esclusi il trillo e il gruppetto) evocando sonorità liquide e cangianti.

Una nitida brillantezza toccatistica caratterizza il nono studio, *Pour les notes répétées* (*Scherzando*). Accennando al significato delle note ripetute in Debussy, Jankélévitch osserva che esse proliferano soprattutto nelle ultime opere, e che in particolare in questo studio «la ripetizione stessa di queste note eseguite due, tre, quattro volte, ripercosse all'ottava, moltiplicate in terzine o sestine di sedicesimi, crea già una melodia».

Il titolo del decimo studio, *Pour les sonorités opposées* (*Modéré, sans lenteur*), rende esplicito un aspetto determinante in tutta la raccolta, l'invenzione del suono, la ricerca sulle possibilità timbriche del pianoforte, qui condotta a vertici di originalità, giocando sulla sottile differenziazione di sfumature dinamiche, registri e piani sonori, sovrapposti e giustapposti a suggerire di volta

in volta dimensioni spaziali diverse e luci mutevoli. Si pensi alle trasformazioni ad ogni apparizione della fanfara in mi maggiore sovrapposta a un pedale di sol diesis, che sembra echeggiare ora da lontananze infinite, ora più vicina. Certe situazioni sonore sembrano schiudere spazi sconfinati.

Nello studio *Pour les arpèges composés* la delicatezza dell'arabesco iniziale, «dolce e lusingando», conosce un iridescente cangiare e lascia affiorare un elemento tematico prima che la sezione centrale, *Lumineux*, presenti nuovi caratteri, di capricciosa mobilità. Una ripresa variata della prima parte conclude il pezzo, di cui conosciamo una stesura diversa da quella definitiva.

Debussy volle concludere la raccolta con lo studio *Pour les accords* (*Décidé, rythmé, sans lourdeur*), che non fu l'ultimo composto, ma che presenta un'evidenza espressiva più immediata degli altri, con il vigore quasi aggressivo della prima e dell'ultima parte, con l'energia che Debussy trae anche dall'asimmetrica alternanza di accordi staccati e di accordi legati a coppie. La contrastante sezione centrale (*Lento, molto rubato*), con le delicate sfumature in «pianissimo», appartiene ai momenti in cui Debussy sembra evocare una visione lontana: è una visione misteriosamente inquietante, angosciosa.

Liszt: Sonata

Liszt compose la sua unica *Sonata per pianoforte* a Weimar nel 1852-53 e la pubblicò nel 1854 dedicandola a Schumann (che nel 1839 gli aveva dedicato la *Fantasia* op. 17). Anche per Schumann scrivere una sonata significava affrontare un genere problematicamente "inattuale" in nome della consapevole necessità di un impegnativo confronto con la storia. Oltre a questa consapevolezza non vi sono analogie tra le posizioni dei due compositori di fronte alla sonata. Se si devono cercare antecedenti per la *Sonata in si minore* si potrà ricordare l'esperienza che Liszt aveva compiuto con la *Fantasia quasi Sonata "Après une lecture de Dante"*, che presenta caratteri assai diversi, ma è concepita anch'essa in un unico tempo articolato in una struttura polivalente. Va citata inoltre la *Fantasia in do maggiore* di Schubert, comunemente nota come *Wanderer-Fantasia*, che Liszt aveva trascritto per pianoforte e orchestra nel 1851: anch'essa è in unico tempo fondato su una cellula tematica unitaria e comprende l'articolazione di un ciclo sonatistico.

Il ripensamento lisztiano dei principi costruttivi della sonata fu radicale e condivise con i poemi sinfonici aspetti determinanti, come la trasformazione tematica e la definizione di una complessità formale polivalente. Da questo punto di vista è arbitrario separare la *Sonata* in quanto musica "pura" dai lavori a programma; ma l'impegno della *Sonata* e la precisa consapevolezza storica da cui nasce ne fanno un caso a sé nella produzione di Liszt. Dal punto di vista formale le 760 battute della *Sonata* si possono leggere in modi diversi, secondo una concezione che mezzo secolo dopo Schönberg tenne presente nella *Kammersymphonie* op. 9: i riferimenti che si è soliti cogliere in questo capolavoro (alla forma-sonata, ai diversi tempi di una sonata o ad una struttura bipartita) aiutano a definire schematicamente la complessità, la compatta coerenza e la libertà inventiva che caratterizzano la sua originalissima articolazione formale.

Il *Lento assai* introduttivo presenta il motivo della scala discendente (A), il cui ruolo non è riconducibile a modelli formali della tradizione: dopo



Ferenc Liszt.

aver definito l'enigmatico clima dell'inizio, ritorna in forme sempre diverse nel corso della *Sonata*, nelle svolte formali decisive, e riappare alla fine, in una conclusione sospesa e priva di catarsi risolutrice, così che la *Sonata* sembra cominciare e spegnersi in una zona d'ombra, con accenti sommessi e misteriosi, alle soglie del silenzio. Con lo scatto violento dell'*Allegro energico* entra in scena il primo gruppo tematico, formato da due motivi opposti e complementari. All'energico, teso profilo del primo (B) in si minore si contrappone subito nel registro grave un altro motivo (C) minaccioso e sarcastico: osservandone i caratteri espressivi si può capire perché secondo alcuni commentatori la *Sonata* si collega al mito di Faust, anche se non si vede l'utilità di cercare programmi segreti nelle poche opere che Liszt compose con altri criteri. Il selvaggio conflitto che si scatena con l'*Allegro energico* si conclude con un ritorno del tema dell'introduzione (A, questa volta armonizzato), che funge da transizione ad un *Grandioso*, aperto da un nuovo tema (D) in re maggiore. La sua collocazione e tonalità corrispondono a quelle di un secondo tema di sonata. Ma di questo secondo gruppo tematico fa parte anche l'elaborazione dei due protagonisti dell'*Allegro energico* (B e C), che conoscono profonde trasformazioni. Con l'ornamentazione il primo (B) assume un carattere "dolce con grazia", l'altro (C) attraverso una aumentazione ritmica perde ogni sarcastica aggressività per divenire una melodia di notturno. Ma poi si ripropongono violenti conflitti, e sarebbe impossibile riassumere in poche righe il proliferare di questi sviluppi tra lotte e perorazioni, tra momenti di carattere quasi improvvisatorio ed effusioni liriche. Questa sezione sfocia in una pagina di geniale libertà inventiva, che si spegne in pianissimo e cede il posto ad un breve *Andante sostenuto* dove Liszt presenta un nuovo tema lirico, l'unico che non viene trasformato. Siamo giunti alla sezione che in una sonata dovrebbe corrispondere al tempo lento: ritroviamo (*Quasi adagio*) la già citata trasformazione radicale del motivo minaccioso e sarcastico (C) in *Dolcissimo con intimo sentimento*. Ritorna anche il tema *Grandioso* (D) con innodica eloquenza,

mentre alla fine della sezione il motivo dell'introduzione (A) segna una nuova svolta.

Da qui la *Sonata* segue un percorso in un certo senso parallelo a quello finora delineato, senza vere e proprie ripetizioni. Il fugato *Allegro energico* ci riporta ai conflitti fra i due temi contrastanti (B e C), con violenza anche maggiore: la sua funzione potrebbe corrispondere a quella dello *Scherzo* di una sonata, e il successivo ritorno del primo gruppo tematico nella tonalità iniziale, e poi del secondo gruppo tematico, a partire dal tema *Grandioso* (D), in si maggiore, definisce una ripresa. Essa sfocia in una sorta di *Coda* conclusiva, contenente anche un ritorno dell'*Andante sostenuto* e destinata a spegnersi nell'enigmatico, sospeso *Lento assai* con il tema dell'introduzione e gli accordi in pianissimo (gli abbozzi rivelano che in un primo momento Liszt aveva pensato ad una chiusa trionfalistica).

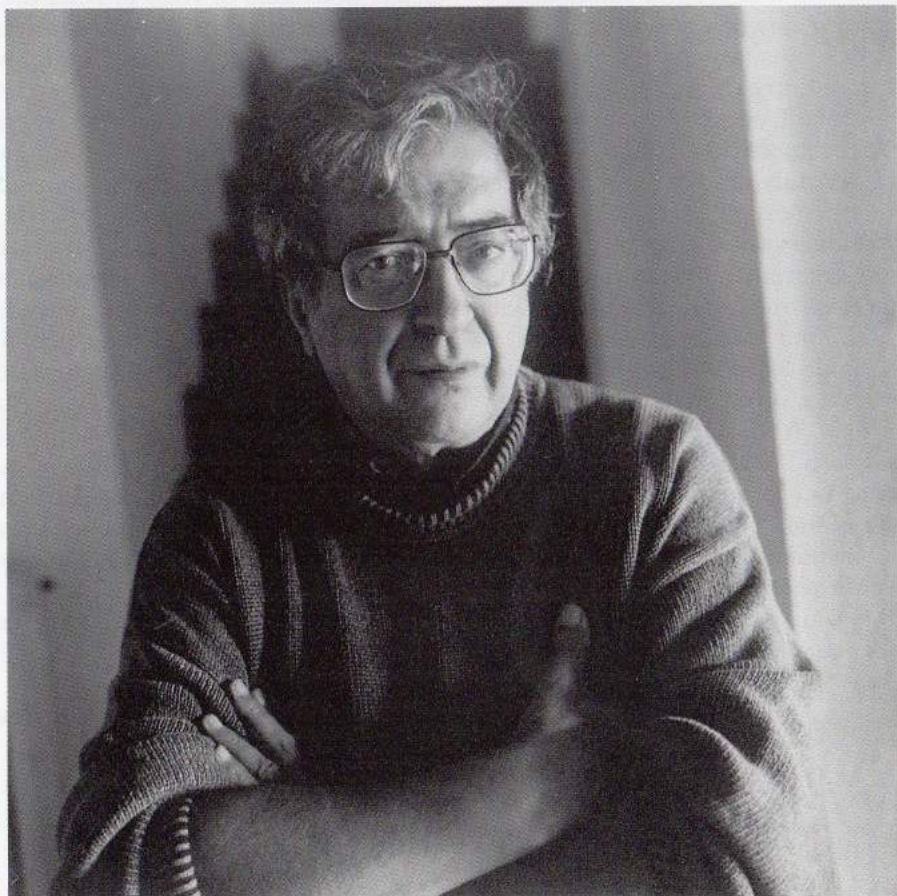
Questa complessa costruzione è una struttura polivalente. La si può leggere come un tempo in forma-sonata (esposizione con due gruppi tematici, sviluppo molto lungo e articolato in modo anomalo, ripresa e coda); ma vi si può riconoscere anche l'inclusione di un *Adagio* e di un fugato a guisa di *Scherzo* (che determinano le anomalie dello "sviluppo" e hanno una certa autonomia) prima della ripresa. E infine si può dividere la *Sonata* in due grandi parti, la seconda delle quali, a partire dal *Fugato*, ripercorre a grandi linee e in modo sensibilmente variato l'itinerario espressivo della prima, tra conflitti, affermazioni, parentesi liriche, presentando una varietà di caratteri che può disorientare l'ascoltatore. Disorientamento rivela in fondo la rabbiosa critica di Hanslick: «Mai ho conosciuto una più raffinata e più audace connessione degli elementi più disparati, un imperversare così confuso, una battaglia così cruenta contro tutto ciò che è musicale». Il disorientamento era accresciuto dal fatto che Liszt non aveva composto della musica a programma, ma aveva operato un radicale ripensamento della sonata e delle sue strutture, in una costruzione che più di una volta inganna l'ascoltatore con le sue ambiguità, così come le trasformazioni tematiche rimandano ad una logica radicalmente diversa da quella del sonatismo classico.

**Luciano Berio: *Sequenza IV* (1965)
6 Encores**

La serie delle *Sequenze* (così chiamate perché fondate sulla successione di campi armonici e di tipi di azioni strumentali) offre di per sé una immagine assai ricca e articolata della poetica di Berio, per la concretezza e la freschezza inventiva con cui egli crea, di volta in volta con un solista diverso, una specie di teatro strumentale, capace sempre di coinvolgere, stimolare e sedurre l'ascoltatore attraverso l'evidenza del gesto, attraverso un virtuosismo che si confronta con la storia e le tecniche specifiche dello strumento

per integrarle con la ricerca di nuove aperture, e infine attraverso la stratificata varietà dei comportamenti e delle azioni che caratterizzano ogni pezzo. Della storia del pianoforte fa ovviamente parte l'indagine armonica e coloristica, che Berio ripensa in modo nuovo nel suo secondo lavoro pianistico, *Sequenza IV*, del 1965-66, preceduto soltanto dalle *Cinque variazioni* del 1953.

Berio ebbe a definire *Sequenza VI* come «un viaggio di esplorazione attraverso le regioni sconosciute e conosciute del colore e dell'articolazione strumentali. Due "sequenze" armoniche indipendenti si sviluppano simultaneamente e a



Luciano Berio.

volte si interpenetrano: una reale, affidata alla tastiera, e l'altra in un certo senso "virtuale", affidata al pedale».

In questa stratificata sovrapposizione e nell'esplorazione di nuove possibilità dello strumento ha un rilievo determinante l'uso raffinatissimo del pedale tonale, il terzo pedale ("pedale sostenuto") che mantiene sollevati solo gli smorzatori dei tasti abbassati quando il pedale viene azionato, creando risonanze armoniche ben definite e controllabili. Nasce così uno dei piani sonori, dei "discorsi" che si sovrappongono nel pezzo, uno sfondo che muta lentamente e che crea, come ebbe a dire Berio, «una sorta d'ombra sonora al discorso della tastiera», sviluppandosi anche con una propria autonomia, e creando un contesto, una prospettiva particolare per l'altro discorso. Sulla tastiera la scrittura pianistica contrappone accordi e rapidi gruppi di suoni, veloci filigrane. L'attacco ha un sapore vagamente jazzistico, improvvisatorio e nel corso del pezzo il veloce, talvolta brusco mutare dei gesti, dei tipi di articolazione, dei modi d'attacco è tenuto sul filo di una grande energia.

L'alternanza tra accordi di diverso tipo (alcuni costruiti per terze sovrapposte, altri più difficilmente analizzabili, più vicini a grumi sonori) e gruppi di note rapide comporta un gioco di interazioni tra verticale e orizzontale, tra note degli accordi e dei gruppi. A un certo punto del pezzo il ripetuto indugio sull'oscillazione fra le note *re* e *fa* segna una cesura formale, cui segue una libera reinterpretazione della musica precedente. Osserva David Osmond-Smith: «Gradualmente, poi, Berio diventa più esplicito quasi ripercorrendo a ritroso il pezzo fino al punto di partenza, creando così un semplice involucro formale per contenere l'anarchica abbondanza implicita nell'opera».

I *Six Encores* sono brevi pezzi composti in date e circostanze diverse nell'arco di venticinque anni, che tuttavia Berio ha potuto riunire in un piccolo ciclo, posto sotto il segno della coerenza stilistica, di una continuità tecnica che è resa evidente anche da quattro titoli, quelli che evocano i quattro elementi, fuoco, terra, aria e acqua. Nella raccolta dei *Six Encores*, tuttavia, sono posti all'inizio i due più recenti, *Brin* (1990) e *Leaf* (1990). *Brin* va suonato sempre pianissimo, "doux et immobile" e indaga su un campo di altezze ben definito, con una tecnica affine a quella di *Erdenklavier* (1965). *Leaf* si ricollega alla *Sequenza IV*: qui il pedale tonale tiene dall'inizio alla fine "l'ombra" dell'accordo iniziale, di cui alcune note sono di volta in volta presenti negli accordi "staccatissimi" che caratterizzano il pezzo. Materiali e procedimenti della *Sequenza IV* si riconoscono anche nella successione e negli andamenti permutatori di questi accordi.

In *Wasserklavier* (1965), "teneramente e lontano", Berio «si avvicina all'idioma di Schubert e di Brahms come se esso fosse stato lavato via, lasciando dietro di sé solo gesti armonici ridotti a scheletro» (Osmond-Smith). *Erdenklavier* (1969) si presenta come una monodia, dove le alternanze di fortissimo e pianissimo suggeriscono evocativi giochi d'eco (*Pastorale* è il sottotitolo del pezzo) e dove alcune note tenute (finché riappaiono) creano fasce armoniche. La monodia si basa su un limitato nucleo di suoni, che a poco a poco ne ingloba altri, mantenendosi in posizione fissa nel circoscritto spazio di due ottave. Di immediata evidenza è il carattere evocativo di *Luftklavier* (1985) e di *Feuerklavier* (1989), che completano con l'acqua e il fuoco il piccolo ciclo degli elementi.

Paolo Petazzi

Andrea Lucchesini

Nato nel 1965, Andrea Lucchesini ha compiuto gli studi musicali sotto la guida di Maria Tipo fin dall'età di 7 anni, ottenendo precoci riconoscimenti tra cui il "Premio A. Cortot" (1976) e il "Premio Città di Treviso" (1981). Nell'aprile 1983 si è presentato sulla scena internazionale con un recital al Théâtre des Champs Élysées di Parigi e, pochi mesi dopo, ha conquistato il Primo Premio al Concorso Internazionale "Dino Ciani" presso il Teatro alla Scala di Milano.

Ospite delle più importanti istituzioni musicali e delle maggiori orchestre, quali la Berliner Philharmonie, la London

Symphony, la London Philharmonic, la Washington Symphony, la Boston Symphony, ha suonato sotto la direzione di Claudio Abbado, Semyon Bychkov, Charles Dutoit, Daniele Gatti, Gianluigi Gelmetti, Dennis Russel Davies, Giuseppe Sinopoli.

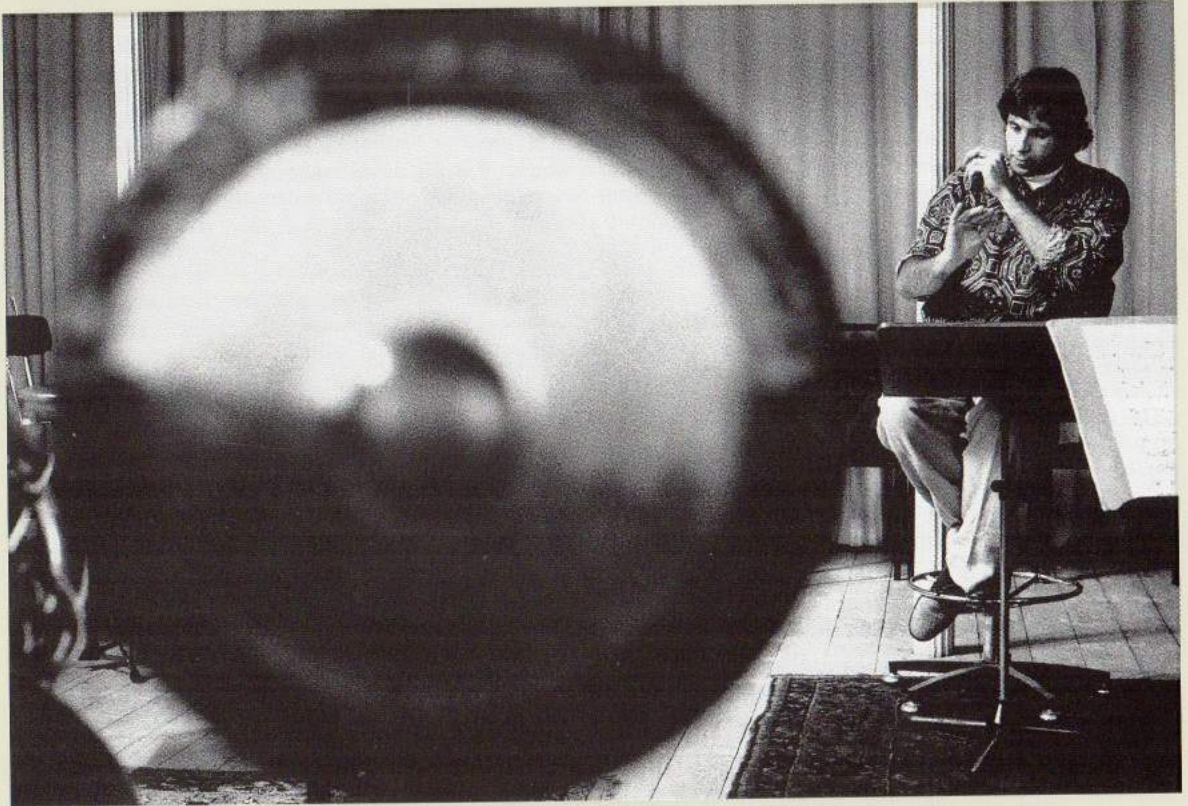
Negli ultimi anni si è dedicato con passione anche al repertorio cameristico in varie formazioni, realizzando con il violoncellista Mario Brunello una stretta collaborazione: tra i risultati il progetto artistico degli "Incontri con la musica da camera" presso l'Unione Musicale di Torino.

L'attenzione verso l'espressione musicale contemporanea lo ha

avvicinato all'opera di Luciano Berio, il cui Concerto "Echoing Curves II" è stato eseguito da Lucchesini a Londra, Gerusalemme, Boston, New York e Milano, sotto la direzione dell'autore.

I più recenti riconoscimenti alla sua attività di interprete sono giunti nel 1994 con il prestigioso "Premio Internazionale Accademia Chigiana" e nel gennaio 1995 con il Premio della Critica "Franco Abbiati".

Dopo aver inciso dischi dedicati a Liszt, Chopin e Beethoven, ha inciso il Concerto di Berio con la London Symphony diretta da Luciano Berio.



Markus Stenz.

Teatro alla Scala

sabato, 5 ottobre 1996, ore 21

London Sinfonietta**Markus Stenz**, direttore**Gabriele Cassone**, tromba**Igor Stravinsky** (1882-1971)*Dumbarton Oaks*

(Concerto in mi bem.) (1937-38)

18'

George Benjamin (1960)*Three Inventions for Chamber Orchestra*

(1993-95)

(Prima esecuzione italiana)

15'

Franco Donatoni (1927)*Flag* (1987)

per 13 esecutori

8'

Luciano Berio (1925)*Kol Od (Chemins VI)* (1996)

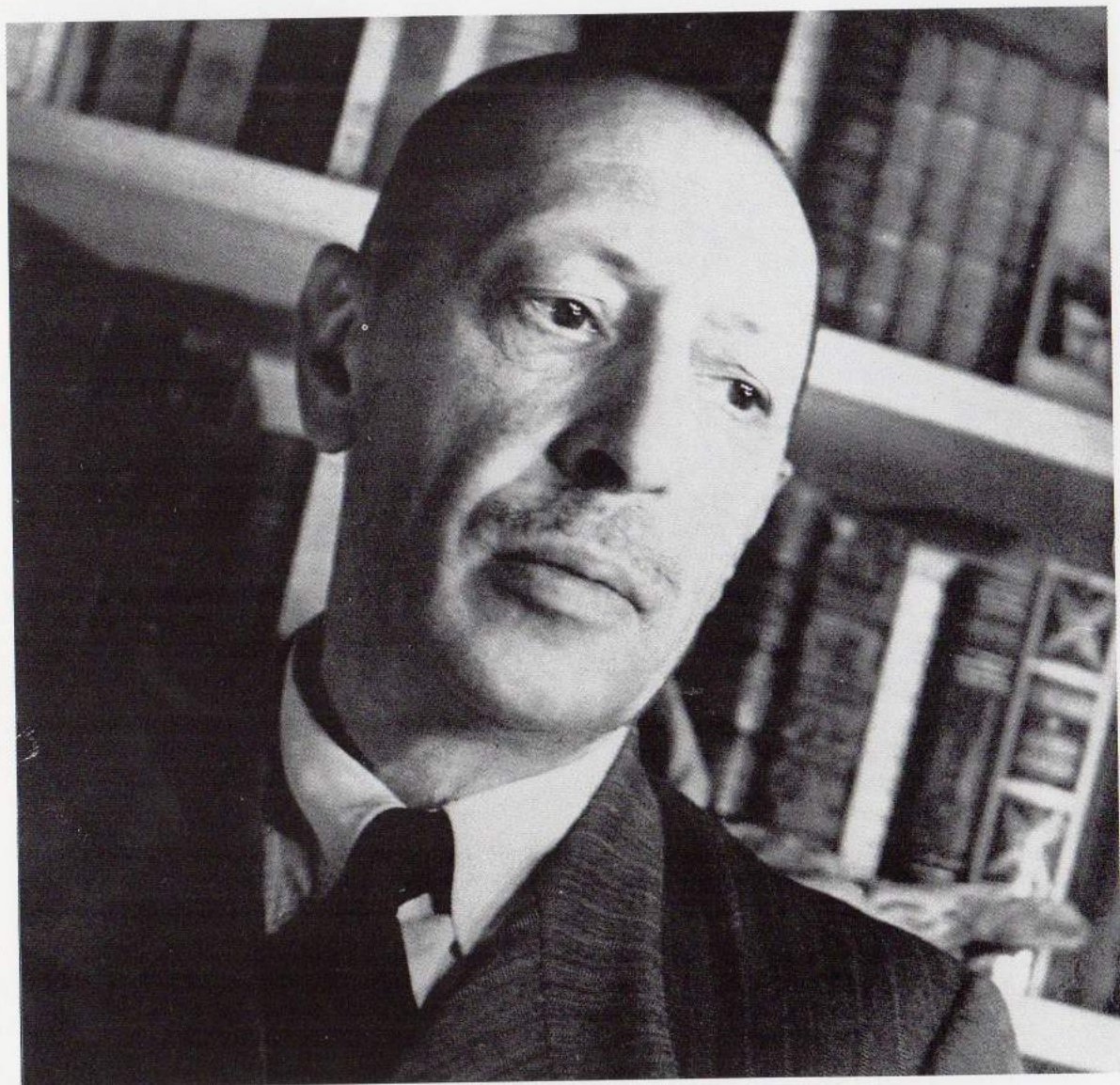
per tromba e orchestra

(Prima esecuzione italiana)

20'

In collaborazione con RAI - Radio Tre

Si ringrazia
The British Council



Igor Stravinsky.

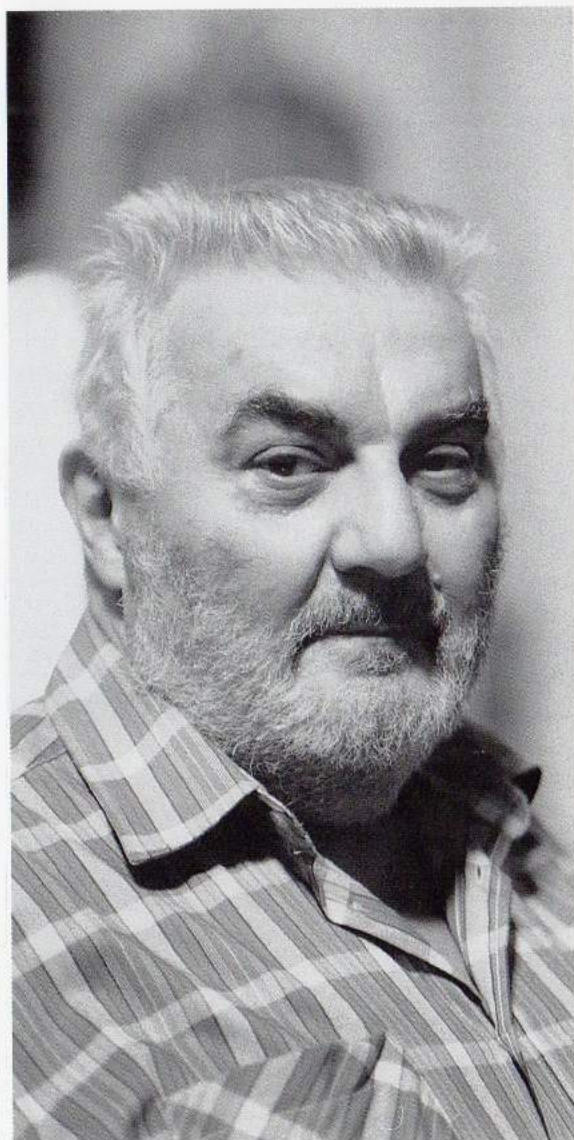
**Igor Stravinsky: *Dumbarton Oaks*
(Concerto in mi bemolle)**

Il titolo di questo *Concerto* si riferisce al nome di una fattoria evidentemente orgogliosa delle sue querce: Dumbarton Oaks, appunto, situata nel distretto di Columbia degli Stati Uniti e proprietà di Robert Woods Bliss: il quale commissionò a Stravinsky la composizione, ospitandone anche la prima esecuzione, l'8 maggio 1938, nella sua tenuta. Il *Concerto* ("per orchestra da camera": 10 archi, flauto, clarinetto, fagotto e due corni) ha come punto di riferimento il Bach dei *Concerti Brandeburghesi*, evidente non tanto in singoli frammenti tematici quanto nell'intero tessuto compositivo: che è quello dei *concerts avec plusieurs instruments*, sorta di "solismo concertato" molto diverso dalla geometrica concezione del *concerto grosso* italiano.

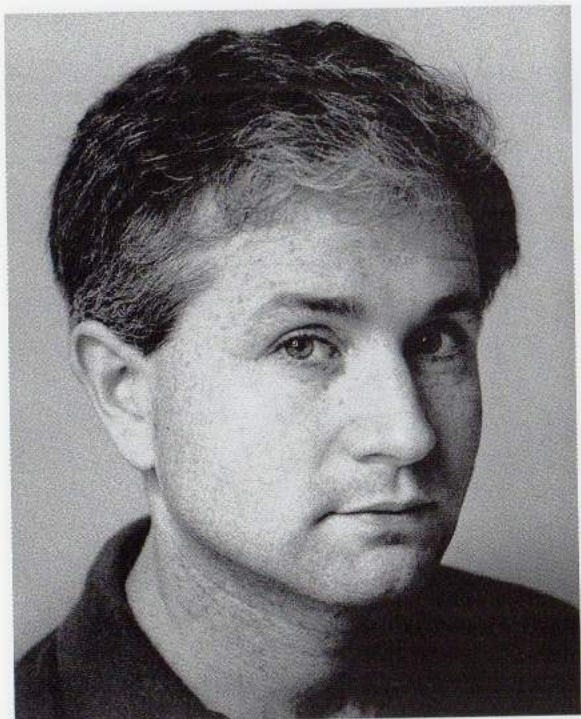
Per il temperamento di Stravinsky, la presenza del lontano modello si traduce in una sorgente di invenzioni del tutto originali; ancor più del vicino *Jeu de cartes*, il Settecento è messo in un bagno di acidi corrosivi e i suoi tratti riemergono acri, legnosi, bizzosi: la luminosità del primo movimento (*Tempo giusto*) si definisce in una luce fredda, riflessa negli acuti equilibrismi del flauto; fortissimo, nella conclusione, il contrasto con gli accordi degli archi, di sensitivo pallore, afflosciati come una marionetta dopo la rappresentazione. Il secondo movimento, con la sovrana eleganza di un balletto, si misura con gli esempi sommi dell'umorismo musicale, non escluso l'*Allegretto* dell'*Ottava* di Beethoven; il finale è un rondò condizionato da linee di forza ritmiche, irritate dal continuo scambio di misure pari e dispari; l'asprezza cubistica della scrittura riduce l'estuosa materia a una musica secca come un teorema: dal quale tuttavia, assieme a una straordinaria e inquieta vitalità, risplende una nuova qualità di bellezza, dura e scaltrita, del tutto congenita al genio del compositore.

Franco Donatoni: *Flag per tredici strumenti*

Flag (parola inglese che vuol dire *bandiera*, *standard*, oppure *penna d'ala*, quindi titolo senza relazione stringente con il lavoro) è stato composto



Franco Donatoni.



George Benjamin.

da Franco Donatoni nel 1986-87 su commissione di "Carme" Società Italiana di Musica da Camera. I tredici strumenti chiamati in causa sono suddivisi in tre gruppi: cinque archi (violino primo e secondo, viola, violoncello e contrabbasso), cinque legni (fagotto, clarinetto basso, clarinetto, oboe, flauto), tre ottoni (due corni, una tromba); anche in senso spaziale l'autore consiglia una disposizione che rispetti la divisione dei gruppi: archi a sinistra del direttore, legni a destra, ottoni in fondo, con la tromba fra i due corni, ideale vertice di un triangolo formato dagli esecutori.

Il pezzo non porta indicazioni dinamiche o espressive, salvo il variare delle cifre metronomiche, che per altro, dice Donatoni, «hanno un valore puramente orientativo». Calato in una flessibilità ritmica che si trasmette dalla cellula più piccola all'insieme della composizione, *Flag* lievita in quella concezione di «musica figurativa» (Gianmario Borio) che tanti saporiti frutti ha portato al catalogo donatoniano: le figure inventate, microcellule di due, tre note, ramificano tramite frammentazioni, inversioni, dislocazioni, senza che mai questa crescita organica faccia pensare a una evoluzione, a uno sviluppo; arabeschi di sopraffina fattura, lavorati dentro una prospettiva centrale, compresente a se stessa, e tenuti assieme da una linea di energia che passa dai fiati agli archi, e ora implica l'insieme dei due gruppi e ora si accende di superbi squarci solistici. Perfettamente correlata a questa scrittura è la scelta timbrica, tramata di sussurrate sottigliezze (memorabile l'uscita allo scoperto del violino solo verso la conclusione) e di veementi addensamenti.

George Benjamin: *Three Inventions for Chamber Orchestra*

Allievo di Peter Gellhorn, di Alexander Goehr e, con esperienza considerata decisiva, di Olivier Messiaen e di Yvonne Loriod, fin dal lavoro con cui ha esordito, *Ringed by the Flat Horizon* del 1980, George Benjamin ha impressionato per la maestria tecnica, per il dominio, straordinario in un ventenne, del grande apparecchio orchestrale; subito dopo, la sua mano e il suo gusto si sono misurati con i colori più limitati dell'orchestra da ca-

mera (*At first light* del 1982, *Antara* per 16 strumenti e banda elettronica del 1987), per tornare poi alla grande partitura orchestrale con *Sudden Time* del 1990-93. Le *Tre Invenzioni* sono state composte fra il 1993 e il 1995 su commissione di Betty Freeman per il Festival di Salisburgo 1995 dove hanno avuto il loro battesimo: impostate per orchestra da camera, in virtù della fantasia e della maestria con cui sono tracciate, sembrano dilatarne i confini verso il grande organismo sinfonico. I tre brani sono organizzati in modo da dare al terzo un carattere di riepilogo dopo due prove d'assaggio; in ogni brano uno strumento solista attira su di sé per un po' l'attenzione, ma solo per venire presto assorbito dall'insieme. Nell'esordio alcuni hanno riconosciuto un omaggio a Messiaen (al quale Benjamin aveva già dedicato *Tribute* nel 1993): pianoforte, arpa e vibrafono delineano in effetti quella esoticità interiore tipica del compositore francese, con suoni che, anziché assimilarsi, si respingono e rimbalzano ciascuno in un proprio spazio; l'intervento solistico del Flügelhorn (simile al corno, ma meno definito in quanto a rotondità di suono) richiama invece l'aria di casa, il *melos* spazioso e dolcemente svagato di un Britten (*Serenata* per tenore e corno, finale primo del *Giro di vite*). Al clima contemplativo della prima *Invenzione* segue quello attivo della seconda: con bagliori e fissità da cerimonia orientale; il personaggio solistico qui è il corno inglese, ma tutto il tessuto fremde di invenzioni singole, come il "quasi chitarra" dei violini divisi in pizzicato, o gli stridori acuti dei legni ad ancia, con ampio ricorso alla tecnica dello "squeezing". Le somme sono tirate nell'ultima grandiosa *Invenzione*: sulle prime, da solista si pavoneggia il controfagotto, con portentose vibrazioni nel registro profondo, ma in breve il tessuto si addensa e si affittisce; fra tutti e soli s'intavola uno scambio continuo (che vede spesso il violino solo imprestare i toni di una espressività quasi berghiana), ma tutto si svolge con leggerezza ad onta dell'eloquenza mostrata: più ancora della tecnica consumata, il pezzo colpisce per una sorta di drammaticità di timbri che si annida e cresce dentro l'esuberante capacità inventiva.

Berio: *Kol Od*

Il titolo ebraico del *Kol Od* composto da Luciano Berio nel 1996 ha un doppio significato: "fin quando", le prime due parole dell'inno nazionale israeliano (di cui le prime cinque note saranno nascoste nella partitura); e poi, cambiando l'ortografia ebraica ma non la pronuncia: "voce ancora", quindi anche "più voce". Il sottotitolo, *Chemins VI per tromba e gruppo strumentale*, «per Paul Sacher con profondo affetto e ammirazione, per il suo novantesimo compleanno», individua invece l'origine del lavoro come derivazione dalla *Sequenza X per tromba e risonanze di pianoforte* del 1984. È noto, nella creatività di Berio, il rapporto che lega le *Sequenze* per strumenti soli agli *Chemins* per gruppi orchestrali: nelle prime c'è un investimento musicale che uno strumento solo non può esaurire, sicché la concezione dell'opera viene ripresa e sistemata su un telaio più vasto per svilupparne sotto nuova luce idee e scoperte.

Quella per tromba era l'unica delle *Sequenze* che comprendesse due esecutori: un pianista doveva suonare (senza percuotere i tasti, solo abbassandoli) una parte di accordi, sorta di "voce degli spiriti", messa in risonanza da certi suoni della tromba: *Kol Od* è appunto lo sviluppo e la strumentazione di questa duplicità sonora. Abbandonati a se stessi, gli a solo degli ottoni, e massime della tromba, hanno sempre qualcosa di anarchico e spaccone; nulla di simile in Berio: la tromba si impossessa di alcune note del registro centrale e ripetendo e variando sviluppa una tela di molteplici graduazioni: suono legato, staccato, frullato, effetto *doodle* (cornamusa), tremolo sui tasti, contrasti dinamici violenti convalidano una "sequenza" di fatti complementari e quindi organici. Nell'orchestra, che interrompe il tessuto continuo del solista aprendo ogni tanto delle piccole finestre o quinte, predomina una impaginazione alta, con abbondanza di legni acuti; del gruppo fa parte anche una fisarmonica, per fissare quella sonorità spettrale che nella primitiva *Sequenza X* era prodotta dalle risonanze del pianoforte.

Giorgio Pestelli

Markus Stenz

Compiuti gli studi musicali (direzione d'orchestra e pianoforte) alla Musikhochschule di Colonia, ha poi seguito le masterclasses di Gary Bertini e Noam Sherif a Salisburgo, divenendo quindi assistente di Seiji Ozawa e Leonard Bernstein a Tanglewood. Ha diretto importanti orchestre: BBC Philharmonic Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, Bayerischer Rundfunk, RSO Berlin, Ensemble Modern e Ensemble InterContemporain.

Musical director del Festival di Montepulciano dal 1989 al 1993, ha collaborato con Hans Werner Henze dirigendone la prima di Das verratene Meer a Berlino nel 1990, ripresa poi alla Scala e all'Opera di San Francisco. Di recente ha diretto I Bassaridi di Henze ad Amburgo e Le nozze di Figaro a Los Angeles. Dal settembre 1994 è principal conductor della London Sinfonietta.



London Sinfonietta.

London Sinfonietta

Fondata nel 1968 da David Atherton e Nicholas Snowman, è stata diretta dal 1972 al 1989 da Michael Vyner, cui succedette fino al 1994 il pianista Paul Crossley; dal settembre dello stesso anno ne è principal conductor Markus Stenz. A partire dai primi anni Settanta, il complesso ha acquistato molta rinomanza per le sue interpretazioni di Schönberg, Kurt Weill, Britten, Michael K. Tippett, Ravel, Edgard Varèse, Stravinsky. Larga parte del repertorio è dedicata a opere di compositori contemporanei: John Adams, George Benjamin, Luciano Berio, Harrison Birtwistle, Henry M. Gorecki, Hans Werner Henze, Oliver Knussen, György Ligeti, Arvo Paert, Steve Reich. Alcuni autori hanno creato composizioni appositamente per la London Sinfonietta: Birtwistle, Magnus Lindberg, Adams. Oltre a tenere regolari concerti a Londra, dal 1995 la London Sinfonietta è associata al Royal Festival Hall. Numerose le sue registrazioni: composizioni di Benjamin, Birtwistle, Elliott C. Carter, Jerome D. Kern, Stravinsky, Tippett, Gorecki (Sinfonia n. 3).

Gabriele Cassone

Gabriele Cassone ha 36 anni ed è originario di Udine, dove si è diplomato con il maestro Catena. Successivamente ha conseguito anche il diploma in composizione con il maestro Chailly. Si è trasferito a Milano all'età di 17 anni e qui ha iniziato la sua carriera musicale come prima tromba dell'orchestra dei Pomeriggi Musicali. Nei 13 anni successivi si è esibito in programmi sinfonici con parti solistiche e ha collaborato con l'Orchestra Sinfonica della RAI e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Nel 1986 ha vinto alcuni concorsi nazionali e internazionali, tra cui Marchneukirchen e Tolone (1987). Poi si è dedicato alla carriera solistica e all'insegnamento. La sua bravura virtuosistica nell'esecuzione di brani moderni lo rende un esecutore richiesto in tutto il mondo: Boston, Londra, Parigi, Amsterdam, Lucerna, Milano, dove viene chiamato ad eseguire la Sequenza X di Luciano Berio. Alcuni compositori italiani e stranieri hanno scritto brani per

tromba solo a lui dedicati. Insieme all'organista e clavicembalista Antonio Frigé e numerose orchestre (tra cui l'Ensemble Pian & Forte, l'Accademia Bizantina, la Cappella musicale di San Petronio) ha inciso numerosi CD con musiche del Settecento per tromba solista. Collabora abitualmente con alcune delle più importanti orchestre barocche europee. La sua attività didattica si svolge, in qualità di docente di ruolo, presso il Conservatorio di Novara, presso la Scuola Civica di Milano dove tiene la classe di tromba barocca, e con seminari di perfezionamento sulla tromba negli USA, in Spagna e in Italia. È stato chiamato ad esercitare il suo giudizio in qualità di membro della giuria in alcuni concorsi internazionali. È stato eletto recentemente vicepresidente dell'International Trumpet Guild per l'Europa. Collabora con la società Yamaha Italia al perfezionamento di alcune trombe moderne e con Fabio Somaini per la realizzazione di trombe barocche, copie di quelle dell'epoca.



Gabriele Cassone.



Simon Joly.

London Sinfonietta

BBC Singers

Simon Joly, direttore

Pascal Gallois, fagotto

Luciano Berio (1925)

Sequenza XII (1995)

per fagotto

25'

Coro (1974-76)

per 40 voci e strumenti

Testi di Pablo Neruda e popolari

60'

In collaborazione con RAI - Radio Tre