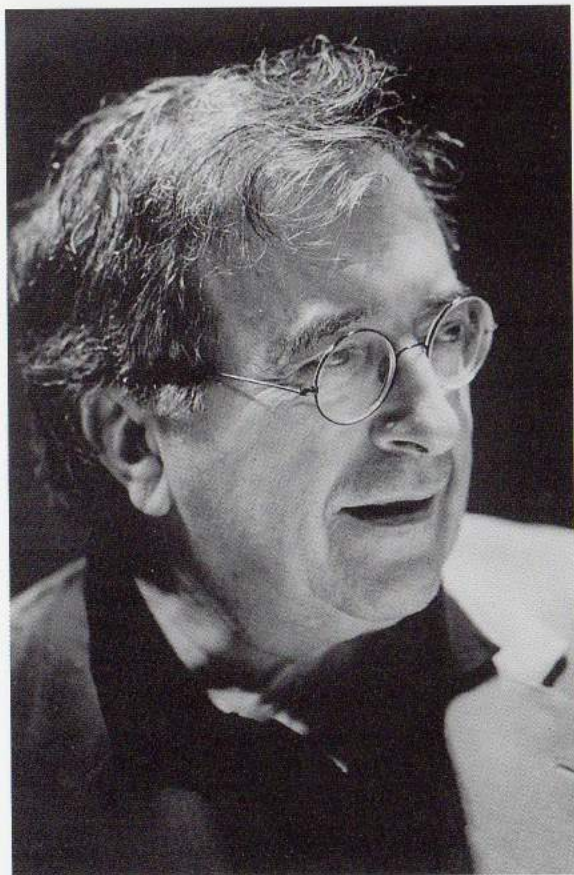


### Le Sequenze

«Nell'insieme delle *Sequenze* ci sono diversi elementi unificatori, pianificati e no. Il più ovvio e il più esterno è il virtuosismo. Ho un grande rispetto per il virtuosismo [...]. Una ben nota situazione di virtuosismo può avverarsi, per esempio, quando preoccupazioni tecniche e stereotipi esecutivi hanno il sopravvento sull'idea, com'è il caso di Paganini [...]. Un altro caso di tensione si ha quando la novità e la complessità del pensiero musicale – con le sue altrettanto complesse e diversificate dimensioni espressive – impone cambiamenti di rapporto con lo strumento, spesso imponendo qualche inedita soluzione tecnica (com'è il caso delle *Partite* per violino di Bach, delle ultime opere per pianoforte di Beethoven,



Luciano Berio.

di Debussy, Stravinsky, Boulez, Stockhausen, ecc.), ove all'interprete è chiesto di funzionare a un altissimo livello di virtuosismo tecnico ed intellettuale.»<sup>1</sup>

«Un altro elemento unificatore delle *Sequenze* è la mia stessa consapevolezza che gli strumenti musicali non possono essere realmente cambiati né distrutti, e neppure inventati. Responsabili delle loro lente trasformazioni attraverso i secoli non sono solamente quegli occasionali conflitti fra idea e tecnica d'esecuzione ma anche processi evolutivi nella struttura sociale ed economica del pubblico. [...] Uno strumento musicale è di per sé un pezzo di linguaggio musicale. Provare ad inventarne uno nuovo è altrettanto futile e patetico di qualsiasi tentativo di inventare una nuova regola grammaticale nella nostra lingua. Il compositore può contribuire alla trasformazione degli strumenti musicali solo usandoli e cercando di capire, *post factum*, la natura complessa delle trasformazioni. [...] Sono molto attratto da questa lenta e dignitosa trasformazione degli strumenti e delle tecniche attraverso i secoli. È forse per questo, anche, che in tutte le mie *Sequenze* non ho mai cercato di cambiare la natura dello strumento e non ho mai cercato di usarlo "contro" la sua stessa natura. Infatti non sono mai riuscito ad inserire viti e gomme fra le corde di un pianoforte e neanche ad attaccare un microfono a contatto ad un violino per quanto io sia totalmente impegnato nella possibilità di estendere l'esecuzione strumentale attraverso nuove tecniche digitali.»

Il titolo *Sequenza* non implica nessuna relazione con la musica religiosa medievale, ma si riferisce solo al fatto che questi pezzi sono basati principalmente su "sequenze" e sovrapposizioni di caratteri armonici e di tipi di azioni strumentali. In particolare, a proposito di *Sequenza I* per flauto (come di *Sequenza II* per arpa o *IV* per pianoforte), si potrebbe parlare di polifonia di azioni. Questa *Sequenza* infatti, anche se scritta per uno strumento monodico, propone un ascolto di tipo polifonico.

Nelle *Sequenze* ho spesso esplorato alcuni aspetti tecnici specifici dello strumento e ho cer-

cato di commentare il rapporto fra il virtuoso e il proprio strumento. Ecco perché certe *Sequenze* (è il caso di *Sequenza III* per voce e *V* per trombone) possono anche essere intese e viste come un teatro di gesti vocali e strumentali, mentre altre sembrano sfidare la convenzionale nozione dello strumento (come *Sequenza II* per arpa).

*Sequenza XII* per fagotto [1995] è una sorta di "meditazione" sul fatto che, forse più di ogni altro strumento a fiato, il fagotto si presenta, soprattutto nei registri estremi della sua estensione, con personalità contrastanti: con diverse morfologie, con diverse possibilità articolatorie e con diversi caratteri timbrici e dinamici. *Sequenza XII* (dura circa 20 minuti) ha una struttura circolare: percorre e ripercorre le distanze fra i registri estremi su durate di tempo sempre diversificate e spesso estreme (molto lunghe o molto rapide) e caratterizzate da figure ricorrenti che tendono a segnalare l'avvicinarsi dei diversi ambiti di registro. La frequente trasformazione dell'immagine prepotentemente idiomatica dello strumento è sempre ottenuta con un numero limitato di procedimenti articolatori che sono parte organica del percorso musicale (non faccio uso di multifonici). Per esempio, l'alternarsi rapido di registri lontani (veri e propri tremoli) produce talvolta un timbro nuovo e complesso che è dato dalla fusione di tutti i caratteri acustici e armonici attivi in quel momento.

(da AA. VV., *Berio*, a cura di Enzo Restagno, E.D.T. Edizioni di Torino, 1995, per gentile concessione)

### Note a Coro

*Coro* fu composto – su commissione del Westdeutscher Rundfunk di Colonia – dal 1974 al 1976 e si pone indubbiamente come una delle composizioni più significative della produzione di Berio degli anni Settanta, così come *Sinfonia* aveva costituito – nella sua esperienza creativa – una pietra miliare per il decennio precedente. Il suo carattere esemplare, all'interno della storia di Berio, deriva dal fatto che costituisce una *summa* delle esperienze precedenti e insieme contiene molti presupposti della sua evoluzione futura.

Già il titolo, *Coro*, sottolinea che la sostanza della composizione è costituita da un «far musica» collettivo, dalla modulazione di un grande «corpo sonoro» vocale-strumentale nel quale gli apporti individuali si compongono e si compenetrano in una dimensione organica che li trascende. Nel concetto di «coro» sono implicite non solo le nozioni di ordine storico-musicale e tecnico-compositivo proprie del termine – anche, ma non solo, nella tradizione della musica colta europea – ma altresì le proiezioni di ordine antropologico, sociologico, rituale, simbolico legate all'idea di una comunità metastorica che si esprime «per suoni». L'idea di «coro» non si riferisce solo alla compagine vocale, ma anche – secondo un'accezione del termine propria del periodo compreso tra il tardo Cinquecento e il primo Settecento – a quella strumentale: dove le voci e gli strumenti, tuttavia, non vengono concepiti come entità contrapposte (soli - coro - orchestra), bensì come parti integrate di un unico insieme sonoro. Questo è composto da quaranta coppie vocali-strumentali, nelle quali ad ogni strumento è collegata una voce secondo la specifica affinità di registro. Ai soprani corrispondono ottavino, tre flauti (anche ottavino e due flauti contralti), oboe, clarinetto in mi bemolle, tromba, tre violini; ai contralti corno inglese, due clarinetti, sassofono contralto, due trombe, quattro viole; ai tenori sassofono tenore, fagotto, tre corni, tromba, quattro violoncelli; ai bassi clarinetto basso, fagotto, controfagotto, tre tromboni, basso tuba, tre contrabbassi. In questo organico è inserito un

<sup>1</sup> Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmon-te, Bari, Laterza, 1981; i brani tratti da questo testo sono riportati fra virgolette.

ulteriore gruppo strumentale composto da pianoforte, organo elettronico e percussioni. Secondo l'autore è essenziale per una corretta esecuzione e per un'adeguata comprensione dell'opera che l'insieme vocale e strumentale sia collocato sopra il palco su praticabili, in una disposizione che rispecchi la particolare distribuzione dei ruoli musicali e che sia perfettamente visibile al pubblico: essa è infatti organica alla struttura più profonda del lavoro. È da avvertire subito che l'integrazione totale di voci e di strumenti è solo una delle possibilità previste da Berio; in realtà – nel corso del lavoro – vengono esplorate e fatte interreagire tra loro aggregazioni molteplici, che mettono in atto le più varie combinazioni vocali-strumentali, dalle più semplici alle più complesse, in uno spettro di densità sempre cangianti.

I testi utilizzati per i trentun episodi che compongono *Coro* appartengono a due piani diversi ancorché complementari: quello di documenti popolari risalenti ad epoche e a civiltà differenti sul tema del lavoro, dell'amore e della morte, e quello di un *collage* di versi di Pablo Neruda che – secondo le parole di Berio – mette i contenuti di quei documenti popolari «in prospettiva». I testi popolari sono canti indiani (Sioux, Navaho e Zuni), peruviani, polinesiani, africani (Gabon), persiani, iugoslavi, italiani (veneziani, anglo-siciliani, piemontesi, lombardi), cileni; ad essi si aggiunge nell'episodio XXIX (come il XXXI aggiunto dopo la prima esecuzione del lavoro) un frammento in lingua ebraica tratto dal *Cantico dei cantici*, che – insieme con il testo di Neruda – viene citato nella lingua originale. Tutti gli altri testi popolari (con l'eccezione dei canti dialettali italiani) sono infatti offerti nella traduzione letterale (che non ne forza tuttavia la specifica organizzazione sintattica) in una lingua occidentale; questa – mentre ne facilita la comprensione – agisce come un fattore di presa di distanza rispetto alla loro immediatezza "naturale", come un elemento di straniamento. I canti indiani, peruviani, polinesiani africani e cileni sono cantati in inglese; i canti persiani sono cantati in tedesco; quelli iugoslavi in francese. Determinante –

si diceva – è la loro intersezione con il testo di Neruda.

Questo è un *collage* di versi tratti dalla trilogia *Residencia en la Tierra* (1933-47). Dalla prima raccolta, risalente al 1933, Berio ha tratto i primi versi dalla poesia *Débil del alba* e i versi vicini alla conclusione di *Colección nocturna* (entrambi iniziano con «El día...»), rispettivamente una descrizione di un'alba livida e di un desolato tramonto:

El día oscila  
rodeado de seres y extensión.  
De cada ser viviente  
hay algo en la atmosfera.

El día pálido se asoma  
con un desgarrador olor frío  
con sus fuerzas en gris  
sin cascabeles  
goteando el alba  
por todas partes  
con un alrededor  
de llanto.

Dalla raccolta *Tercera Residencia*, del 1947, e più precisamente dagli ultimi versi di *Explico algunas cosas*, violenta denuncia delle atrocità commesse dai fascisti durante la guerra di Spagna, Berio ha tratto i versi rimanenti. Per buona parte del lavoro viene citato ossessivamente il verso finale:

Venid a ver la sangre por las calles

e solo nel XXXI episodio ci si rende conto che esso costituisce la risposta alla domanda contenuta nei versi precedenti:

Preguntaréis por qué esta poesía  
no nos hablas del sueño, de las hojas;  
de los grandes volcanes del país natal?  
Venid a ver la sangre por las calles.

I versi di Neruda «mettono in prospettiva», per usare ancora le parole dell'autore, il senso delle citazioni popolari, sia perché ripropongono l'eterna domanda sul rapporto tra dimensione estetica e dimensione etica, tra arte e impegno

toni) tipica di tante opere di Berio); sia perché sottolineano la fragilità – nel mondo della storia – dei valori proposti dai canti popolari stessi: i quali appartengono per la maggior parte ad aree del mondo e a situazioni nelle quali drammatiche sono state l'opera di condizionamento culturale ed economico-sociale del colonialismo e le devastazioni della repressione. Il riferimento è ancora più esplicito se si pensa che Pablo Neruda morì il 23 settembre 1973, pochi giorni prima del colpo di stato militare fascista che instaurò la dittatura in Cile. D'altra parte il XXX e penultimo episodio di *Coro* è basato su un canto cileno che recita:

Spin colours spin  
colours of the smock  
the light becomes dark  
what is the song?

L'ultimo verso potrebbe essere assunto come epigrafe di *Coro*, che è tutto percorso da un'analoga interrogazione.

Dal punto di vista dell'utilizzazione dei testi, *Coro* presenta un'articolazione binaria; negli episodi dal primo al quindicesimo, si nota una sistematica alternanza tra i canti popolari e il testo di Neruda («Venid a ver»; «Venid a ver la sangre por las calles»); dal sedicesimo alla fine il testo di Neruda non è più usato come un *refrain*, ma a intervalli meno regolari (XVIII, XX, XXI, XXVIII, XXX, XXXI) e con aggregazioni di versi sempre più ampie; parallelamente i testi popolari vengono intonati e messi in relazione l'uno con l'altro e con il testo stesso di Neruda, con sovrapposizioni politestuali che toccano un massimo di complessità negli episodi XXIV, XXV, XXX. All'interno di questa bipartizione di fondo (I-XVI / XVII-XXXI) sono discernibili due ulteriori sottosezioni: a<sup>1</sup> i brani I-VIII, costituiti da un'alternanza di intonazioni «popolari» prevalentemente affidate alle voci sole e di brevi intonazioni corali del testo di Neruda (nell'ottava sezione, più estesa, compare per la prima volta un ulteriore verso di Neruda, «El dia palido se asoma»); a<sup>2</sup> i brani IX-XVI, di prevalente scrittura corale; il XVI brano ripropone il testo Sioux

(«Today is mine») che apriva il lavoro. La seconda sezione di *Coro* presenta una struttura analoga; la sezione b<sup>1</sup> (XVII-XXIV) è in prevalenza per voci sole, mentre nell'ultima, b<sup>2</sup> (XXV-XXXI), predomina l'insieme (con l'eccezione del brano XXIX, intonazione di un frammento del *Cantico dei cantici*, che costituisce una sorta di vertice lirico dell'intera opera).

Berio ha sottolineato come «in *Coro* non viene citato né trasformato alcun vero canto popolare, con l'eccezione dell'episodio V, nel quale ho usato una melodia popolare jugoslava e dell'episodio XVI nel quale riprendo una melodia dei miei *Cries of London*. Al contrario, vengono presentate e talora combinate insieme tecniche diverse, senza alcun riferimento a canti specifici». E ancora: «Nel ventaglio assai ampio di tecniche adottate in *Coro*, l'elemento popolare non è certo il solo. Insisto su questo punto, perché ciò che è fondamentale nell'opera è una sostanziale struttura epica e narrativa composta essenzialmente da episodi chiusi, spesso contrastanti». Altrove Berio ha specificato con più precisione che «*Coro* è anche un'antologia di diversi modi di “mettere in musica”», ravvisandovi «la metafora di una grande ballata» e definendolo «la mia Gerusalemme: una città le cui bellissime pietre bianche hanno servito, nel corso dei secoli, a diversi scopi, ma che si ritrovano utilizzate in nuovi edifici, con nuove funzioni con diverse religioni e con diverse amministrazioni». Berio insomma riporta *Coro* alla sua specifica «tendenza ad assumere una totalità – sempre implicita e presente, ma sempre “filtrata”», che non è «un modo come un altro di comportamento musicale, ma è un modo di pensare, cioè un modo di essere, che esiste anche al di fuori dei riferimenti storici e culturali che propone». In altre parole, il progetto implicito a *Coro* è anche quello di far riferimento a tecniche e procedimenti musicali impliciti ad altre culture (non dunque di citare aneddoticamente documenti di altre culture) e di farli interreagire tra loro e con le «nostre» tecniche, per favorire un processo il cui fine ultimo è di mettere criticamente in discussione – insieme con una nozione data una

volta per tutte di musica – il nostro senso di identità e di appartenenza a una cultura determinata.

*Coro* ha «una struttura epica e narrativa composta essenzialmente da episodi chiusi, spesso contrastanti». È chiaro che per assicurarne la continuità discorsiva e la direzionalità Berio doveva mettere in moto strategie strutturali adeguate. Il più importante mezzo di coerenza e di continuità è la componente armonica, che disegna uno sfondo unitario, sopra il quale prendono forma i diversi episodi.

Scriva Berio: «Dei diversi aspetti di *Coro*, l'aspetto armonico è il più importante, ne è la base, ma nello stesso tempo, ne costituisce il clima e il paesaggio, progressivamente cangianti e quasi sempre percettibili. Un paesaggio generatore di eventi specifici, di figure musicali che si iscrivono come dei "graffiti" sul muro armonico della città». La strumentazione, a sua volta, crea – con la sua alternanza tra l'intonazione "corale" del testo di Neruda e il trattamento molto più vario e leggero dei testi popolari, dall'elaborazione solistica a quella corale – un continuo slittare in avanti dell'orizzonte di attesa: gli episodi confluiscono l'uno dentro l'altro senza soluzione di continuità, si danno riprese a distanza, variate e amplificate, degli stessi materiali, ovvero si ripetono a distanza tecniche simili di elaborazione aperta, come quella che riprende le eterofonie africane dei Banda-Linda studiate dall'etnomusicologo Simha Arom. Tutto questo e altro ancora assicura a *Coro* la caratteristica *allure* narrativa, gli conferisce, come si accennava, quel carattere specifico di «metafora di una grande ballata» percorsa da una tensione che restituisce in gesti di grande immediatezza espressiva la complessità della struttura.

Come avviene sempre in Berio, *Coro* racchiude in sé molto più delle sue premesse programmatiche, permette letture diverse, consente al suo interno una molteplicità di scelte e di percorsi; per esempio si intuiscono al semplice ascolto un'infinità di richiami incrociati, vuoti di ordine strutturale, vuoti di carattere tematico. Ma al di sopra di tutto, *Coro* – per dirla alla Verdi – ha una sua

*tinta drammatica* inconfondibile. Al di là della suprema maestria artigianale di Berio, della singolare intelligenza analitica che consente all'autore di far scattare corticircuiti tra modi diversissimi di concepire e fare musica, al di là delle straordinarie alchimie timbriche e delle prestidigitazioni con la materia fonetica dei testi, quello che colpisce soprattutto all'ascolto di *Coro* è la precisione implacabile della traiettoria espressiva che – come in un dramma teatrale – fa progressivamente confluire le intonazioni dei «documenti popolari» in quell'orizzonte livido e desolato, in quel «alrededor de llanto» dei testi di Neruda. In Berio l'interrogativo sull'essenza della musica rimanda ancora una volta all'interrogativo sul senso dell'esistenza.

**Francesco Degrada**

*Coro*, composto nel 1975-76 per il Westdeutscher Rundfunk di Colonia e dedicato a Talia Berio, riprende contatto col canto popolare che, in maniera esplicita, era già stato alla base di *Folk Songs* (1964) e di *Questo vuol dire che* (1970). In *Coro* però non vengono citati o trasformati canti popolari veri e propri (ad eccezione dell'episodio V, dove viene usata una melodia jugoslava, e dell'episodio XVI, dove riprendo una melodia dai miei *Cries of London*), piuttosto, vi vengono esposti e talvolta combinati assieme tecniche e modi popolari diversissimi fra loro, senza riferimento alcuno a canti specifici. In *Coro* è la funzione musicale di quelle tecniche e di quei modi che viene continuamente trasformata.

Non si tratta dunque solo di un *coro* di voci e di strumenti, ma anche di un *coro* di tecniche diverse che vanno dal Lied alla canzone, dalle eterofonie africane (come le ha analizzate Simha Arom) alla polifonia. Nel ventaglio piuttosto ampio di tecniche adottate in *Coro* l'elemento popolare non è certamente il solo; vi insisto perché esso è fondamentale nella struttura generale del lavoro: una struttura sostanzialmente epica e narrativa, fatta soprattutto di episodi chiusi, spesso in contrasto fra loro. Non si tratta però di un contrasto elementare, infatti lo stesso testo ricorre più volte con musiche diverse, oppure lo stesso modello musicale appare più volte con testi diversi; talvolta le voci si identificano totalmente con l'articolazione strumentale, mentre il testo genera le sue trasformazioni fonetiche che si propagano da un episodio all'altro, talvolta infine la velocità di enunciazione del testo varia indipendentemente dall'articolazione generale.

*Coro* è dunque anche una antologia di modi diversi di «mettere in musica», da ascoltarsi quindi come progetto aperto nel senso che potrebbe continuare a generare situazioni e rapporti sempre diversi. Come il progetto di una città della mente che si realizza a diversi livelli, che produce, raccoglie e unifica cose e persone diverse, presentandone i caratteri collettivi e individuali, le lontananze, le parentele e i conflitti, entro confini reali e virtuali ad un tempo.

Dei diversi livelli di *Coro* quello armonico è il

più importante: ne è la base, ma allo stesso tempo ne è anche il suo ambiente e il suo paesaggio lentamente cangiante. Un paesaggio, una *base* sonora che genera eventi sempre diversi (canzoni, eterofonie, polifonie ecc.), figure musicali, cioè, che si scrivono come graffiti sul muro armonico della città. I testi di *Coro* si pongono su due livelli diversi e complementari: un livello popolare su testi di canti d'amore e di lavoro e un livello epico su un poema di Pablo Neruda (*Residencia en la Tierra*), che pone quell'amore e quel lavoro in prospettiva.

**Luciano Berio**

(I testi di Degrada e Berio sono tratti da L'ora di là dal Tempo, momenti di spiritualità nella musica contemporanea, La Biennale di Venezia, Ricordi, 1995)

**I. Indiano (Sioux)**

Today is mine  
I claimed to a man  
a voice I sent  
you grant me  
this day is mine  
a voice I sent  
now - here he is  
today is mine  
I claimed to a man  
today is mine.

**Canzone per ballo peruviana**

Wake up woman, rise up woman  
you must dance  
comes the death  
you can't help it  
ah what a chill  
ah what a wind  
comes the death.

**II. Pablo Neruda**

Venid a ver...

**III. Polinesiano**

Your eyes are red  
with hard crying  
I'm carried up  
to the skies  
I put my feet  
around your neck.

**IV. Pablo Neruda**

Venid a ver.

**V. Polinesiano**

Your eyes are red  
with hard crying  
I'm carried up

*L'oggi mi appartiene  
a un uomo affermai  
ho inviato una voce  
tu a me concedi  
l'oggi mi appartiene  
ho inviato una voce  
ora - eccolo qui  
l'oggi mi appartiene  
a un uomo affermai  
l'oggi mi appartiene.*

*Svegliati donna, alzati donna  
devi danzare  
viene la morte  
evitarla non puoi  
ah che brivido freddo  
ah che vento  
viene la morte.*

*Venite a vedere...*

*Son così rossi i tuoi occhi  
dal pianto  
io son sollevato  
fin sino ai cieli  
poso i miei piedi  
attorno al tuo collo.*

*Venite a vedere.*

*Son così rossi i tuoi occhi  
dal pianto  
io son sollevato*

\* *testo intonato*: Il testo della composizione – che si suddivide in trentun brevi sezioni – si compone di alcuni versi, cantati in spagnolo, tratti da tre poesie di Pablo Neruda, *Débil del alba*, *Collección nocturna* e *Explico algunas cosas*, pubblicate nella raccolta *Redención en la Tierra* (1933-47), da un passo del *Cantico dei cantici* (1, 15-17) cantato in ebraico, e da testi di canti etnici di tradizione orale di diversi luoghi del mondo, cantati in lingua inglese, francese, tedesca e in alcuni dialetti italiani.

to the skies  
I put my feet  
around your neck.

**Polinesiano**

Stand up  
the rain  
is coming.

**VI. Pablo Neruda**

Venid a ver la sangre por las calles.

**VII. Canzone per ballo peruviana**

Wake up woman, rise up woman  
you must dance  
you can't help it  
ah what a chill  
ah what a wind  
comes the death.

**VIII. Pablo Neruda**

Venid a ver la sangre por las calles  
El día pálido se asoma.

**IX. Africano (Gabon)**

I have made a song  
I often do it badly  
avaya - tandinanan.

**X. Pablo Neruda**

Venid a ver la sangre por las calles.

**XI. Africano (Gabon)**

I have made a song  
avaya  
Oh moon lying there  
when will you arise?  
tandinanan  
Oh mother moon hear my voice  
I have made a song  
I often do it badly  
avavaya  
It is so difficult  
to make a song  
to have wishes fulfilled  
I often return to this song

*fin sino ai cieli  
poso i miei piedi  
attorno al tuo collo.*

*Alzati  
la pioggia  
sta arrivando.*

*Venite a vedere il sangue nelle strade.*

*Svegliati donna, alzati donna  
devi danzare  
evitarlo non puoi  
ah che brivido freddo  
ah che vento  
viene la morte.*

*Venite a vedere il sangue nelle strade.  
Spunta il pallido giorno.*

*Ho composto un canto  
spesso è un fallimento  
avaya - tandinanan.*

*Venite a vedere il sangue nelle strade.*

*Ho composto un canto  
avaya  
oh luna appesa lassù  
quand'è che sorgerai?  
tandinanan  
oh madre luna ascolta la mia voce  
ho composto un canto  
spesso è un fallimento  
avavaya  
È tanto difficile  
comporre un canto  
far che si avverino i sogni  
spesso torno a quel canto*



I often try to repeat it  
I who am not good at returning  
to the stream  
oh mother moon hear my voice  
tandinanan.

**XII. Pablo Neruda**

Venid a ver la sangre.

**XIII. Canzone per ballo peruviana**

Wake up woman, rise up woman  
you must dance  
comes the death.

**XIV. Pablo Neruda**

Venid a ver la sangre.

**XV. Persiano**

Komm in meine Nähe  
auch wenn du ein Messer hast  
um mich zu verwunden.  
Die Nacht ist lang,  
Zu lang.

**XVI. Indiano (Sioux)**

Today is mine  
I claimed to a man  
a voice I sent  
you grant me  
this day  
now - here...

**XVII. Croato**

Pousse l'herbe et fleurit la fleur  
et la santé, la bonne vie.  
Dans l'herbe verte  
je cueillerai la rouge fleur.

**XVIII. Indiano**

Go my strong charm  
Go my leaping charm  
awake love in this boy.

**Pablo Neruda**

Venid a ver.

*cerco di ripeterlo spesso  
Io che tornare non so  
al fiume  
oh madre luna ascolta la mia voce  
tandinanan.*

*Venite a vedere il sangue.*

*Svegliati donna, alzati donna  
devi danzare  
viene la morte.*

*Venite a vedere il sangue.*

*Vieni, avvicinarti,  
anche se hai un coltello  
per ferirmi.  
La notte è lunga,  
troppo lunga.*

*L'oggi mi appartiene  
a un uomo affermai  
ho inviato una voce  
tu a me concedi  
l'oggi  
ora - qui...*

*Cresce l'erba e sbocciano i fiori  
e la salute e la vita buona.  
Nell'erba verde  
coglierò il fiore rosso.*

*Va incantesimo mio saldo  
Va mio incantesimo palpitante  
desta l'amore in quel ragazzo.*

*Venite a vedere.*

**XIX. Indiano (Navaho)**

It is so nice  
a nice one gave a sound  
it is nice  
one gave a sound  
it is the nice child of long happiness  
a nice one just gave its sound  
it's the nice child of...

**XX. Polinesiano**

Your eyes are red  
with hard crying  
I'm carried up  
to the skies  
I put my feet around your neck  
lie on your bed.

**Pablo Neruda**

El día pálido se asoma.  
Mirad mi casa muerta.

**XXI. Pablo Neruda**

Mirad mi casa muerta.

**XXII. Croato**

Je m'en vais où ma pensée s'en va  
Hélas contre l'amour je ne vois rien venir.

**XXIII. Croato**

Pousse l'herbe et fleurit la fleur  
et la santé, la bonne vie.  
Dans l'herbe verte  
je cueillerai la rouge fleur.  
Ce monde est une fleur  
la vie n'est pas longue.  
Ah le jour et la nuit  
laisse moi réjouir.

**XXIV. Veneziano**

Oh issa  
oh issa lo in alto  
oh in alto bene  
oh perché conviene  
oh per 'sto lavoro  
oh  
oh spiegheremo

*È così bellino  
quel bellino mandò un suono  
è bellino  
quello mandò un suono  
è il bel bimbo di felicità durevole  
un bellino ha mandato il suo suono  
è il bel bambino di...*

*Son così rossi i tuoi occhi  
dal pianto  
io vengo sollevato  
fin sino ai cieli  
poso i piedi attorno al tuo collo  
sul tuo letto.*

*Spunta il giorno pallido.  
Guardate la mia casa morta.*

*Guardate la mia casa morta.*

*Vado dove vanno i miei pensieri  
ahimè non posso niente contro l'amore.*

*Cresce l'erba e sbocciano i fiori  
e la salute e la vita buona.  
Nell'erba verde  
coglierò il fiore rosso.  
Il mondo è un fiore  
la vita non è lunga.  
Il giorno e la notte  
fa' che io goda ancora.*

oh bandiera rossa  
oh spiegheremo  
bandiera bianca  
segno di pase  
oh spiegheremo  
bandiera nera  
segno di morte.

**Persiano**

Ich sehe Tautropfen  
Hängen  
An deinen Brüsten  
Es sind Perlen  
Mit dem Geruch  
Des Schweißes.

Komm in meine Nähe  
Auch wenn du ein Messer hast  
Um mich zu verwunden.  
Oh die Nacht ist lang.  
Zu lang.

**Polinesiano**

Your eyes are red  
with hard crying  
I'm carried up  
to the skies.

**XXV. Siciliano**

Oh issa lo in alto  
oh ringo cu nu é  
sciaviravi.

**Polinesiano**

Oh issa oh.

**Piemontese**

A mezzanotte in punto

**Comasco**

Oh mamma mia tegnim a ca'

**Persiano**

Komm in meine Nähe  
die Nacht ist lang.

*Gocce di rugiada  
tutt'attorno  
al tuo petto:  
sono perle  
che odorano  
di sudore.*

*Vieni, avvicinati,  
anche se hai un coltello  
per ferirmi.  
La notte è lunga,  
troppo lunga.*

*Son così rossi i tuoi occhi  
dal pianto  
io vengo sollevato  
fin sino ai cieli.*

*Vieni, avvicinati,  
la notte è lunga.*

**XXVI. Indiano (Zuni)**

Come ascend the ladder  
all come in  
all sit down  
we were poor.

*Salite per la scaletta  
venite su tutti  
sedetevi tutti  
eravamo poveri.*

**XXVII. Indiano (Zuni)**

When we came to this world  
through the poor place  
where the body of water  
dried for our passing.  
Bring showers  
and great rains  
all come  
all ascend  
all come in  
all sit down.

*Quando venimmo qui al mondo  
traversando il povero posto  
dove il corpo dell'acqua  
seccò al nostro passare.  
Porta acquazzoni  
e grandi piogge  
venite tutti  
salite tutti  
entrate tutti  
sedetevi tutti.*

**XXVIII. Pablo Neruda**

El día oscila rodeado  
de seres y extensión  
de cada ser viviente  
hay algo en la atmosfera.

*Il giorno oscilla circondato  
da esseri e da estensioni  
di ogni vivente creatura;  
c'è qualcosa nell'atmosfera.*

**XXIX. Ebraico**

Hinach yafà raayati  
hinach yafà einaich yonim.  
Hincha yafé dodi,  
af naim,  
af arsenu raananà.  
Korot bateinu arazim  
rahitenu beroshim.

*[Sposo]: come sei bella, o mia amata,  
come sei bella, hai gli occhi di colomba  
[Sposa]: come sei bello anche  
tu, o mio diletto, come sei grazioso,  
[Sposo]: verde, verde è il nostro letto  
di cedro saranno le travi della nostra casa  
di cipressi il pavimento.*

(Cantico dei cantici, 1, 15-17)

**XXX. Pablo Neruda**

El día pálido se asoma  
con un desgarrador olor frío  
con su fuerza en gris  
sin cascabeles  
goteando en alba  
por todas partes  
con un alrededor  
de llanto  
preguntaréis por qué esta poesía  
non nos habla del sueño, de las hojas;  
de los grandes volcanes del país natal?

*Spunta il pallido giorno  
con un lacerante odore freddo  
con le sue forze in grigio  
senza sonagli  
gocciolando l'alba  
da tutte le parti  
circondato  
dal pianto  
chiederete perché questa poesia  
non ci parla del sogno, delle foglie;  
dei grandi vulcani del paese natale?*

**XXXI. Cileno**

Spin colours spin  
Colours of the smock  
the light becomes dark  
what is the song?

**Pablo Neruda**

El día pálido se asoma  
con un desgarrador olor frío  
con su fuerza en gris  
sin cascabeles  
goteando en alba  
por todas partes  
con un alrededor  
de llanto  
preguntaréis por qué esta poesía  
non nos habla del sueño, de las hojas;  
de los grandes volcanes del país natal?  
Venid a ver la sangre por los calles.

*Ruotate colori ruotate  
colori del manto  
il giorno si fa notte  
cos'è mai il canto?*

*Spunta il pallido giorno  
con un lacerante odore freddo  
con le sue forze in grigio  
senza sonagli  
gocciolando l'alba  
da tutte le parti  
circondato  
dal pianto  
chiederete perché questa poesia  
non ci parla del sogno, delle foglie;  
dei grandi vulcani del paese natale?  
Venite a vedere il sangue nelle strade.*

(traduzione di Armando Payalich  
e Milena Romero)

Fondato una settantina d'anni fa, il complesso musicale dei BBC-Singers ha collaborato con i più importanti compositori, direttori d'orchestra e gruppi strumentali del mondo, partecipando alle prime esecuzioni assolute di opere corali entrate poi nel repertorio contemporaneo: *A boy was born e Hymn to St. Cecilia di Benjamin Britten*, *Figure humaine di Francis Poulenc*, *Orpheus behind the wire di Hans Werner Henze*, oltre a lavori di *Luciano Berio*, *Pierre Boulez*, *John Tavener*, *Iannis Xenakis*.

Il loro vasto repertorio spazia dalla musica antica fino al genere "leggero" e alle più avveniristiche composizioni della musica contemporanea.

Molto attivi nei programmi della BBC Radio 3 e, regolarmente, con le orchestre della BBC in quelli della Radio 2, della Radio 4 e della BBC World, si sono esibiti in patria e all'estero: a Londra, Bruxelles, Friburgo, Strasburgo, Oxford, Winchester, Manchester.

Recenti sono le loro apparizioni al festival "Music Live '95" della BBC a Birmingham e alla "1996 Proms season" con opere di *Manuel de Falla*, *James MacMillan*, *Andrew Simpson*, *Roberto Gerhard*, *Tomás Luis de Victoria*. Particolarmente ricca è la loro produzione discografica: fra l'altro, musiche di *Peter Maxwell Davies*, *Charles Ives*, *Arvo Pärt*, *Veljo Tormis*, sotto la direzione di *Simon Joly* e di *Stephen Cleobury*.

#### Soprani

*Jennifer Adams-Barbaro*  
*Joanne Andrews*  
*Margaret Feaviour*  
*Carolyn Foulkes*  
*Ruth Gomme*  
*Micaela Haslam*  
*Valerie Nunns*  
*Alison Smart*  
*Pamela Priestley-Smith*  
*Amanda Morrison*

#### Tenori

*Simon Biazeck*  
*John Bowley*  
*Christopher Hogan*  
*Ian Kennedy*  
*Douglas Leigh*  
*Neil MacKenzie*  
*Andrew Murgatroyd*  
*Garth Roberts*  
*David Roy*  
*Julian Stocker*

#### Contralti

*Lynette Alcantara*  
*Jacqueline Connell*  
*Jacqueline Fox*  
*Natanya Hadda*  
*Judith Harris*  
*Joyce Jarvis*  
*Michelle Lokey*  
*Kay Smith*  
*Kim Porter*  
*Penny Vickers*

#### Bassi

*Richard Bourne*  
*Michael Bundy*  
*Stephen Charlesworth*  
*Geoffrey Davidson*  
*Roger Heath*  
*Stuart MacIntyre*  
*Simon Preece*  
*Geoffrey Shaw*  
*Brindley Sherratt*  
*Graham Titus*

*Stephen Ashley-King*, manager

Negli ultimi anni *Simon Joly* ha dedicato la sua principale attività ai BBC Singers e alla musica del XX secolo, partecipando alla esecuzione di numerose composizioni: *Les noces di Stravinsky*, *The Desert Music di Steve Reich*, *Cry di Giles Swayne*. Ha diretto in prima assoluta musiche di importanti compositori, quali *Berio*, *Xenakis*, *Maxwell Davies*, *Tavener*, *Bedford*, *Williamson*, *Bryars*, *Dillon*, *Mason*, *Gérard Grisey*.

Ha diretto numerose composizioni corali di *Birtwistle*, *Ligeti*, *Henze* (in particolare, *The Raft of the Medusa* con l'Orchestra della BBC).

È stato più volte assistente di *Pierre Boulez*.

Ha guidato importanti orchestre, quali BBC, Orchestra Nazionale del Galles, London Sinfonietta, Bournemouth Sinfonietta, City of London Sinfonia.

Si è esibito in numerosi teatri e festival: *English National Opera*, *Welsh National Opera*, *Opera Reale Danese*, *Festival di Wexford*. Ha diretto i cori delle Radio francese, olandese e finlandese.



*BBC Singers.*

## Pascal Gallois



Pascal Gallois.

*Allievo di Maurice Allard al Conservatoire di Parigi, nel 1978 si è diplomato in fagotto.*

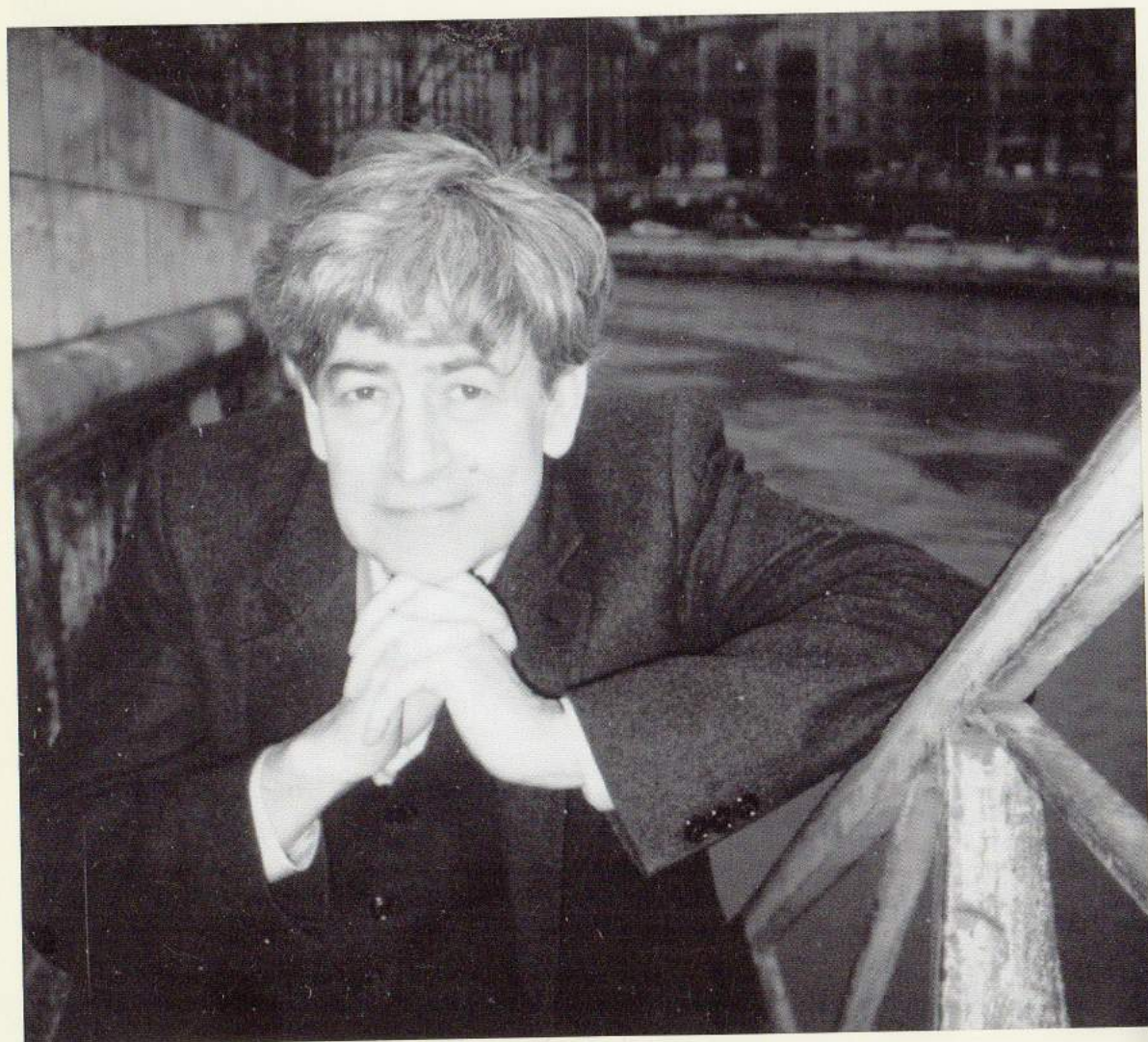
*Membro dell'Ensemble InterContemporain dal 1981, ha eseguito in prima assoluta la composizione per fagotto solo In Freundschaft di Karlheinz Stockhausen.*

*È professore di fagotto (sistema Heckel) al Conservatoire parigino, nonché a quello di Gennevilliers.*

*Ha tenuto numerose masterclasses: CDMC di Tokyo, IDRS di Minneapolis, Tanglewood, Guildhall School, Royal Academy of Music di Londra.*

*Altre sue "prime esecuzioni": la Sequenza XII per fagotto solo di Luciano Berio (dedicata a Gallois) il 15 giugno 1995 al Théâtre du Châtelet di Parigi, e la versione per fagotto di Dialogue de l'ombre double di Pierre Boulez il 3 novembre 1995 all'IRCAM.*





*Paul Méfano.*

**Piccolo Teatro**

lunedì, 7 ottobre 1996, ore 21

**Orchestra dei Pomeriggi Musicali****Paul Méfano**, direttore**Gianfranco Bortolato**, oboe**Marco Zoni**, flauto**Susanna Rigacci**, soprano**Bruno Maderna (1920-1973)***Serenata n. 2* (1957) 11'  
per 11 strumenti**Luciano Berio (1925)***Sequenza VII* (1969) 10'  
per oboe*Serenata* (1957)

per flauto e 14 strumenti 11'

**Filippo Del Corno (1970)***Ecco il segno* (1992) 10'Mottetto per soprano e piccola orchestra  
su testo di Eugenio Montale**Aldo Clementi (1925)***Cantabile* (1988) 10'  
per dodici esecutori**Luciano Berio***Chemins IV* 10'su *Sequenza VII* (1975)  
per oboe e archi

Maderna scrive la prima versione della *Serenata n. 2* nel 1954, dunque nel mezzo degli incandescenti anni del cosiddetto strutturalismo compositivo. È infatti il periodo della diffusa circolazione, almeno in Europa, non solo o non tanto della tecnica dodecafonica schönberghiana, quanto in particolare di una sua derivazione "integrale", portata cioè alle estreme conseguenze, da quel serialismo compositivo prefigurato dall'allievo di Schönberg, Anton Webern. Non a caso il post-webernismo è valso e vale tutt'oggi quasi come categoria onnicomprensiva – ma naturalmente fin troppo generica e insufficientemente attenta alle non sottili sfumature – per delimitare l'estetica e il linguaggio di quel decennio musicale. Centro di raccolta di idee e istanze della nuova musica è Darmstadt, in Germania, con i suoi corsi estivi di composizione che sono, dal 1964, il vero punto di raccordo, di diffusione, di dibattito intorno alle nuove e più avanzate tendenze musicali.

Maderna partecipa, da protagonista, a questa storia. Sia sul piano del diretto contributo creativo, sia su quello, altrettanto decisivo, della direzione orchestrale. E indubbiamente la sua è un'adesione al principio strutturalista, dove però contano, quanto mai nel suo caso, proprio le sfumature, le differenze, le precisazioni rispetto a quella che sembrerebbe apparire, a prima vista, perfino una sorta di "Scuola darmstadtiana" stilisticamente omologata e compatta. La *Serenata n. 2* sta, come detto, proprio nel mezzo di queste vicende complesse, testimoniando con i propri suoni sia la partecipazione diretta di Maderna a quella intensa stagione artistica, sia però anche quegli elementi di importante personalizzazione. La composizione nasce, come detto, nel 1954, con il titolo di *Serenata - Komposition Nr. 3*. Pubblicata quello stesso anno, con dedica a Hermann Scherchen, da Ars Viva Verlag, l'opera viene ripresa e rimaneggiata da Maderna nel 1956. Ne nasce una nuova versione, quella che generalmente viene eseguita, con tagli che portano le originarie 327 battute alle definitive 269. Il titolo, a sua volta, è mutato in *Serenata n. 2* per undici strumenti. In questa versione viene infine

pubblicata nel 1957 dalla Suvini Zerboni con l'omissione della dedica a Scherchen. Questo dunque il percorso della *Serenata*, indicata come seconda in riferimento, con ogni probabilità, ad una prima composizione scritta con uguale titolo, ma purtroppo andata perduta, nel 1946. E ancora il titolo ci informa su alcuni particolari non secondari della composizione. Se infatti l'indicazione agli undici strumenti sembra rendere conto all'ascoltatore dell'organico utilizzato da Maderna, il riscontro uditivo precisa invece che 11 sono gli esecutori e 14 gli strumenti utilizzati: flauto (ottavino), clarinetto, clarinetto basso, tromba, corno, arpa, xilofono (vibrafono), pianoforte (Glockenspiel), violino, viola, contrabbasso a cinque corde.

Ma allora qui entra in gioco proprio la componente strutturale, vale a dire quei principi costruttivi che regolano il funzionamento dei diversi parametri della composizione. L'indicazione del numero 11, infatti, collega l'ascoltatore non solo con l'entità degli interpreti coinvolti: undici sono le note che formano la serie su cui si basa la composizione da battuta 1 a battuta 158, organizzata secondo una sequenza di permutazioni derivate dalla stessa serie iniziale. Una seconda parte, da battuta 159 fino alla fine del brano, è invece regolata dal numero 9: cambia la partecipazione strumentale che non supera mai i 9 strumenti, e dunque suoni e timbri, simultaneamente, ma muta anche l'organizzazione stessa del materiale sonoro, ora più disteso.

Una ricca documentazione maderniana di appunti e tracce programmatiche indirizza lo studioso sulla decifrazione delle strutture e delle conseguenti elaborazioni. Quel che qui interessa, tuttavia, è appunto la registrazione del dato strutturalista, l'adesione di Maderna al principio organizzatore, a una griglia di riferimento procedurale. Undici o nove sono il numero degli strumenti, naturalmente, ma in più o soprattutto sono entità di riferimento da cui deriverebbe non solo l'impianto della serie e delle sue varie trasformazioni, ma la stessa partecipazione timbrica, la suddivisione e organizzazione delle singole personalità strumentali. I numeri, così come

l'impronta strutturalista, non sono tuttavia accolti da Maderna con passivo automatismo, ma passano attraverso quell'impegnativa elaborazione che è infine alto artigianato artistico. E qui vengono fuori allora le sfumature, le differenze, le distinzioni: il calcolo statistico viene utilizzato e piegato dal compositore veneziano, davvero in linea con quel rinascimento musicale da lui tanto amato, come strumento funzionale alla fantasia, all'immaginazione, alla realizzazione di una *Serenata* attraversata da un lirismo e una leggerezza appunto inusuale in quel decennio. Questa è innanzitutto musica per l'ascolto, un ascolto al quale numeri e strutture, fornendo il loro ricco e imprevedibile percorso, vengono infine indirizzati dalla ricerca, dalla sperimentazione, infine dalla poetica piena di sentimenti di Bruno Maderna.

*Serenata* è così non a caso un titolo con implicazioni precise, con riferimenti di contesto e di ricezione che aprono le porte a nuove considerazioni e portano, proprio con Maderna, a collegarci con ambiti antichi, con forme di semplice e gradevole intrattenimento, con la musica notturna, con il divertimento. Ma allora conducono anche a collegarci, per esempio, con un altro brano, con uguale titolo, presente in questo concerto, la *Serenata* composta da Luciano Berio in quello stesso 1957. Il lavoro è per flauto e 14 strumenti e viene scritto per il flautista Severino Gazzelloni con dedica a Pierre Boulez che ne dirigerà la prima a Parigi in quello stesso anno. Dal punto di vista della costruzione, la *Serenata* è basata su una serie di 12 suoni i cui frammenti melodici vengono sottoposti a libere trasformazioni che percorrono l'intera opera e generano una trama leggera e trasparente di intrecci strumentali, di attributi ornamentali che non cedono mai, nella loro formazione puntillistica, a dense stratificazioni sonore. Qualcosa, un'immagine stilistica in controluce forse, sembra pervenire da lontano, da un mondo musicale pre-classico.

Ma allora quello che colpisce in questa musica è, come nel caso di Maderna, la temperatura poetica che riesce a scaturire dall'impianto organizzativo seriale. I procedimenti seriali vengono infat-

ti allargati, subiscono l'elusione da parte del compositore dei meccanismi automatici, incontrano una continua volontà variativa sul piano degli stessi elementi strutturali. Anche qui uno spessore lirico si appropria dell'asettico riferimento numerico dimostrando non solo la capacità della musica sperimentale, di questa musica in particolare, di superare il rigido orizzonte dello strutturalismo più intransigente, ma anche la tendenza evidente sia in Berio sia in Maderna, a ricollegarsi con un passato musicale prettamente italiano e di saperne trarre nuovi elementi di ispirazione. Una volta Berio ha non a caso indicato che la sua e quella di Maderna sono state le prime "serenate" dalla fine della seconda guerra mondiale. Così anche, parlando una volta del lavoro di Maderna, Berio ha detto una cosa molto bella e vera – che però viene da adattare alla sua stessa composizione del 1957 – e cioè che con la *Serenata n. 2*, per la prima volta è comparso un sorriso sul viso severo della Nuova musica, esprimendo sentimenti antichi e semplici, come nella vecchia serenata notturna.

Le altre due opere di Luciano Berio incluse in questo programma sono la *Sequenza VII* e *Chemins IV*, due lavori legati da una stretta parentela. La trascrizione è infatti un principio compositivo al quale Berio ha rivolto e rivolge una costante attenzione, intendendolo come concreta pratica compositiva che attraversa tutta la storia della musica manifestandosi in forme e modalità differenti, come la variazione, la parafrasi, la parodia. Non solo, ma la trascrizione è intesa da Berio come percorso di sviluppo già implicito in un atto compositivo precedente. Quest'ultimo, intende Berio, è il commentario di qualcosa che arriverà più tardi. E non a caso la sua opera è segnata da numerose esperienze di trascrizione, nel senso di veri e propri attraversamenti, itinerari che conducono da un'opera all'altra, dalla *Sequenza II* a *Chemins I*, per esempio, o dalla *Sequenza VI* a *Chemins II*, da *Chemins II* a *Chemins III*, dalla *Sequenza VII* a *Chemins IV*, appunto. Certo vale la pena di aggiungere che per Berio la trascrizione non è da considerarsi come

una variazione, ma vera e propria riscrittura. Così vengono in mente, e lo stesso Berio è costante stimolo in questo senso, tematiche e spunti che hanno a che fare non solo con la tecnica compositiva, ma più in generale con questioni semiotiche, con quelle, per esempio, che Jurij Lotman chiama le esplosioni della cultura o la reciproca permeabilità dei campi semantici, la penetrazione e l'azione di un testo nell'altro, dunque l'inesauribile creazione di nuovo senso. Così nel procedimento compositivo il testo per così dire originario viene trasformato dall'azione del nuovo territorio di approdo, è cioè la stessa conformazione del nuovo brano originato a derivare dal precedente, ma al tempo stesso a precisarne le indeterminazioni, a esplicitarne le virtuali potenzialità di significato.

La *Sequenza VII* per oboe solo è del 1969 e porta la dedica all'oboista Heinz Holliger. È un lavoro che stimola l'attenzione dell'ascoltatore e lo indirizza a seguire diversi itinerari trasformativi, a percepire molteplici stadi elaborativi. Innanzitutto uno sfondo sonoro ininterrotto accompagna l'intera composizione. Un si naturale, una sorta di "tonica" che può essere suonata anche da un altro strumento, ma comunque "fuori campo", cioè dietro le quinte o tra il pubblico, e che dunque sostiene costantemente la ricerca polifonica e il processo formativo del brano. Questa sorta di fondale, un punto gravitazionale su cui si configurano le altezze e le traiettorie melodiche della parte solistica, viene regolato su un'intensità di pianissimo e modificato in base a minime modulazioni dinamiche determinando dunque una base di riferimento permanente per i percorsi sonori dell'oboe: un'oscillazione melodica, appunto, che si articola attorno al si, collocandosi su due o tre zone di tessitura. Sono percorsi che scavano nelle possibilità tecniche dello strumento, secondo una ricerca esplorativa che riguarda i modi di articolazione, di emissione, di intensità, di timbrica, tutto giocato sul riferimento permanente di quel suono fondamentale. Sul piano formale, l'opera poggia su due principi per così dire opposti di organizzazione spazio-temporale. Da un lato, infatti, questa inesauribile

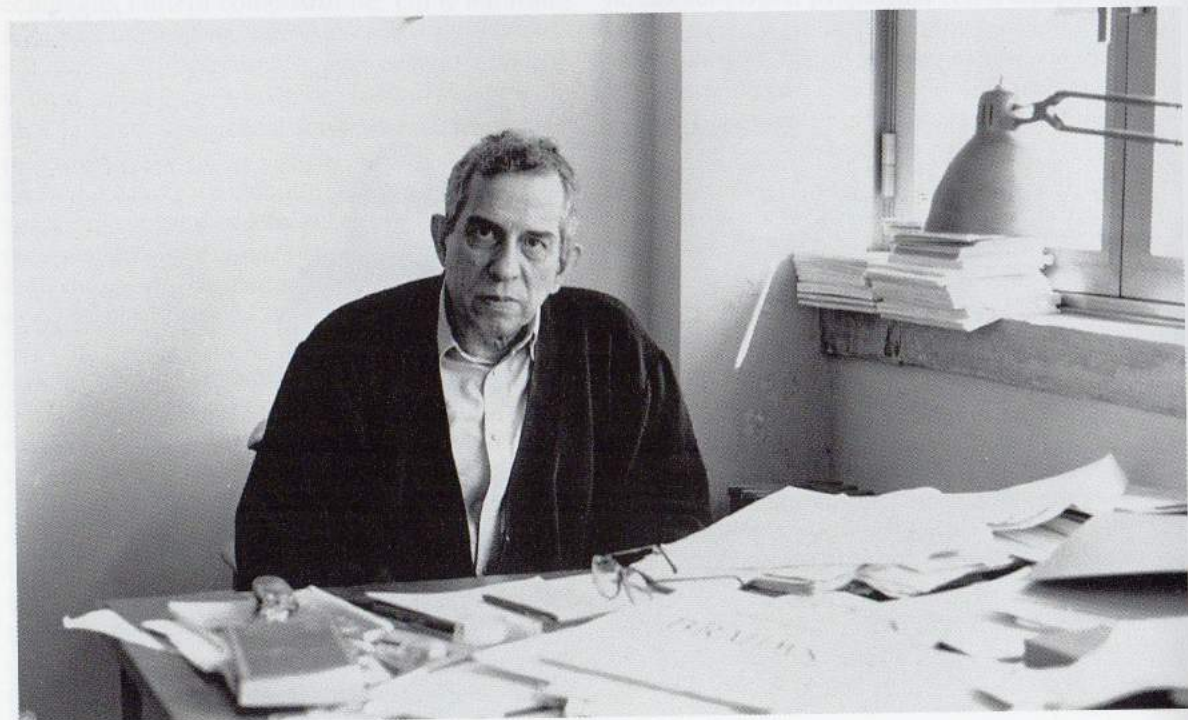
proliferazione di eventi sonori delinea una sorta di microstruttura formata da enunciati aperti e liberamente trattati, dall'altra, una successione di 12 suoni introdotti poco a poco esaurisce il totale cromatico formando lo spazio, il luogo per così dire, su cui vengono ambientate le proliferazioni melodiche. La lenta comparsa dei 12 suoni – quando si giunge all'ultimo, il sol acuto che è anche il limite della tessitura dell'oboe, il brano è quasi terminato – imprime dunque alla composizione una logica direzionale e di organizzazione spaziale e temporale insieme. Resta una coda, prima della conclusione. Un frammento di memoria, un latente richiamo del solo del corno inglese nell'Atto terzo del *Tristano e Isotta* di Wagner. Per Berio è il ricordo dell'emozione suscitata dall'ascolto e dalla scoperta dell'opera, ma anche il ricongiungimento, di nuovo emozionante, con l'esecuzione che per lui bambino ne faceva il padre al piano.

Si tratta dunque di un'opera impegnativa, che affronta questioni compositive di struttura, di tecnica esecutiva, di modelli percettivi e di relazione del suono con lo spazio e con il tempo. Eppure caratteristica di questa come anche delle altre sequenze è quella di orientare sempre l'esecutore e l'ascoltatore esponendo con estrema chiarezza i materiali, le derivazioni, le trasformazioni, le idee fondamentali di ogni brano. Idee che si organizzano intorno a dei nodi compositivi permanenti, come il trattamento approfondito della tecnica strumentale, l'inedita forma di virtuosismo, la ricerca di una «polifonia latente», come la chiama Berio, da una base fondamentalmente monodica, l'applicazione dei diversi principi a una scrittura adeguata. L'ascolto, perciò, oltre a muoversi sui tradizionali binari del riconoscimento lineare degli eventi sonori, è sottoposto a una pratica intensa di analisi dei diversi parametri compositivi, delle relazioni tra micro- e macrostruttura, delle potenzialità polifoniche, delle implicazioni spaziali, prospettiche, direzionali di questa composizione.

Dalla *Sequenza VII* nasce nel 1975, come trascrizione che è però, come detto, riscrittura, *Chemins IV*, per oboe e 11 strumenti ad arco (3 violi-



*In alto, Bruno Maderna; in basso, Luciano Berio.*



*In alto, Filippo Del Corno; in basso, Aldo Clementi.*

ni, 3 viole, 3 violoncelli e 2 contrabbassi). Si tratta di una riattualizzazione di tutto il materiale sonoro del brano d'origine, la *Sequenza VII*, appunto. La questione è dunque quella, in un senso esteso, della riutilizzazione di materiali musicali preesistenti, della citazione di opere, anche proprie, precedenti, e che, nell'immissione in un nuovo contesto artistico, assumono, di nuovo come direbbe Lotman, senso e significato inediti. Anche *Chemins IV* sottrae la *Sequenza VII* al proprio contesto d'origine e la immette nel proprio terreno semantico, assumendone però, e trasformandone al tempo stesso, l'originaria natura strutturale e sonora. Certo gli effetti linguistici sono interessanti, in prima istanza prodotti dal brano d'origine su quello di nuova invenzione e derivazione. Ma poi anche il primo, riascoltato dopo la pratica trascrittiva, sembra dare spazio a ipotesi di reciproco effetto derivato dalla collisione di senso e significato generato nella nostra esperienza di ascolto e riascolto. Come ha scritto Ivanka Stoianova, "la funzione di *Chemins IV* in rapporto alla *Sequenza VII* è comparabile a quella della *Sequenza VII* in rapporto al suono si". Dunque gli archi assumono in un certo senso la responsabilità di ripercorrere e sviluppare i frammenti della parte solistica in una ennesima, sperimentale proliferazione ed espansione dei materiali e della struttura, di nuovo secondo principi di variazione timbrica, di mobilitazione spazio-temporale, di modificazione della relazione tra il solista e lo sfondo creato dal suono si, qui ancora presente, ma di certo anch'esso trasformato dalla nuova relazione stabilita con l'ambiente musicale di *Chemins IV*.

Filippo Del Corno scrive *Ecco il segno* nel 1992. La versione originaria della composizione prevedeva l'utilizzo di soprano e sei strumenti, mentre la versione che qui viene eseguita, e scritta grazie all'invito di Luciano Berio, è per soprano e piccola orchestra. Il testo che Del Corno utilizza è di Montale, ed è tratto dalla parte centrale della raccolta *Occasioni*, intitolata *Mottetti*. Al percorso linguistico della musica si intreccia dunque quello della parola. Del Corno ricorre qui al te-

sto montaliano, e non a caso a uno di quelli più intensamente attraversati da vibrazioni sonore, da tensioni acustiche, da voci che invadono la lettura e l'ascolto. Le *Occasioni* sono del 1939, maturano in ambiente fiorentino, e rappresentano una delle raccolte più significative di Montale, per via di un lirismo narrativo elevato, per una presenza attenta alle avventure dell'uomo prese nella loro quotidianità, ancora per una dominante relazione con la natura. Ma in più, o forse soprattutto, nelle *Occasioni* e nella sua parte di *Mottetti*, sono proprio le riverberazioni di suoni e musiche e voci a dominare la scrittura, attraversando costantemente con riferimenti fonici la descrizione e il livello visivo della narrazione. Nei versi scelti da Del Corno, o almeno nella prima parte delle due quartine, il suono non è però presenza attiva o prevalente, non interviene in modo diretto, ma forse solo mediato, secondo processi sinestetici, da altri livelli che agiscono sulla percezione, il colore, le temperature, la luce, il segno che "s'innerva sul muro", "un frastaglio di palma", poi i "barbagli dell'aurora". Ma poi nella seconda quartina è davvero il suono a pervadere la scena: un suono non invadente ma "lieve", un passo di donna "che proviene dalla serra" che agisce sulla facoltà uditiva, sull'ascolto di chi scrive e di chi legge, infine di chi entra in relazione con i suoni di Del Corno. Il passo si tramuta nel "sangue tuo nelle mie vene", portando la lettura a considerare quei margini estremi di ascolto che ci spingono non solo a cercare nuovi territori sonori, ma perfino a "sondare", come direbbe Roland Barthes, e a mettersi in relazione con l'altro, con la fonte stessa del suono, con l'inconscio, con il corpo. Un ascolto che, per dirla ancora con Barthes, "ha luogo in uno spazio intersoggettivo, dove 'io ascolto' vuol dire anche 'ascoltami'". Su *Ecco il segno*, ha scritto lo stesso Del Corno che "musicare un testo può essere una maniera di leggere le parole della poesia; ho voluto assecondare la differenza delle situazioni delineate nelle due quartine e designare un cammino musicale all'intensità lirica che sprigiona dall'analogia del passo della donna ed il suono del sangue nelle vene".



## Eugenio Montale

*Ecco il segno*

Ecco il segno; s'innerva  
sul muro che s'indora:  
un frastaglio di palma  
bruciato dai barbagli dell'aurora.

Il passo che proviene  
dalla serra sì lieve,  
non è felpato dalla neve, è ancora  
tua vita, sangue tuo nelle mie vene.

Aldo Clementi scrive *Cantabile* per dodici esecutori nel 1988. E in un certo senso questa composizione rappresenta un punto di riferimento nuovo nel lungo e interessante percorso creativo del compositore siciliano. Un percorso che inizia e si forma negli anni di Darmstadt, gli anni dei corsi estivi annuali di composizione frequentati da Clementi dal 1955 al 1962. Ma in mezzo ci stanno la frequentazione con Bruno Maderna a partire dal '56, e prima ancora l'apprendistato compositivo con Goffredo Petrassi e Alfredo Sangiorgi, suoi maestri. Anche per Clementi si tratta, in questi anni Cinquanta e primi Sessanta, di una adesione allo strutturalismo dei processi compositivi: ne sono documento e testimonianza, già di alto livello artistico, *Episodi*, del 1958, o *Ideogrammi n. 1 e 2*, del 1959, o ancora *Triplum*, del 1960. Abbiamo detto che il percorso è lungo, e infatti l'approdo alla poetica di *Cantabile*, che qui viene eseguito, passa attraverso trasformazioni, maturazioni, ricerche linguistiche ed estetiche di significativo interesse. È infatti dei primi anni Sessanta la svolta praticata da Clementi in direzione di una tecnica e di una concezione musicale cosiddetta "informale", secondo un'adozione terminologica presa in prestito da quelle tendenze delle arti pittoriche e plastiche verso cui Clementi dimostra vivo interesse.

E conta, proprio per ascoltare l'opera del 1988, *Cantabile* per dodici esecutori, riandare a questo itinerario: ne viene fuori una coerenza compositiva

che si espande e diffonde lungo gli anni, attraverso i decenni, segnando un principio perlustrativo della tecnica e delle diverse opzioni musicali. Il carattere non figurativo della produzione degli anni Sessanta e Settanta, la perdita dei contorni e della individuazione dei singoli suoni nel complessivo magma sonoro, l'assenza di discorsività, la concentrazione sull'elemento colore, l'insistenza sulla materia sonora perennemente in trasformazione, la perdita di riferimento temporale e la dilatazione sospesa nello spazio, collegano direttamente con gli oggetti sospesi di Calder, o con i quadri di Pollock. "Le costellazioni sottoposte a rotazione cambiavano continuamente fisionomia", ha detto una volta Clementi. "Questa era in realtà l'idea dei *mobiles* di Calder: un oggetto sempre uguale, ma che cambia muovendosi o girandoci attorno." Di nuovo attenzione per l'arte visiva, certo, ma da qui e per espansione anche una riconcezione e rivalutazione dell'aspetto grafico, appunto visivo, presente nella stessa pagina musicale, riconducibile anch'essa a potenzialità sonore derivate dalla scrittura.

Ma le formulazioni di Clementi sono andate seguendo negli anni un costante processo di elaborazione che ne hanno arricchito e ne arricchiscono il quadro d'insieme. Così, a partire da *Es*, lavoro di teatro musicale del 1979-80 – e su una base di elementi costanti in tutto il suo tragitto compositivo tra cui il canone come privilegiato terreno contrappuntistico, l'indagine sulle intensità, sulle velocità – Clementi approda per così dire a una nuova stagione, in cui emerge una attenzione particolare e inedita per la melodia e per l'organizzazione armonica. Frammenti melodici, conviene aggiungere, materiali di intensa brevità, che nel gioco di rallentamenti produce una singolare cantabilità interrelata alla struttura polifonica e armonica. *Cantabile*, eseguito per la prima volta alla Chigiana di Siena nel 1988, entra in questo contesto, viene in altre parole da lontano e coerentemente si innesta nel processo di maturazione stilistica di Clementi. La nuova attenzione per la melodia coincide qui proprio con la ricerca del compositore siciliano, avviata negli anni Ottanta sul terreno di un diatonismo ap-

profondito già da Bach del 1970, e sulla creazione di un nuovo rapporto tra melodia, armonia, polifonia. Non a caso è lo stesso Clementi a segnalare, in un'intervista di qualche anno fa, la centralità di quest'opera: "*Cantabile* è l'espressione più recente delle mie ricerche sul diatonismo. Il recupero dei tronconi armonici lo avevo già realizzato nelle danze di *Es*; questi tronconi armonici sono sempre relazionati al contrappunto generale, per cui il fenomeno armonico che, di per sé, è più legato al ritmo e alla melodia, ne vien come snaturato. Trovo che tutto ciò ch'è snaturato è interessante; inoltre si tratta di un metodo nuovo, della ricerca di un nuovo tipo di vitalità". Ma l'opzione compositiva inaugurata con *Es* e proseguita, se non addirittura ap-

profondita, con *Cantabile* prolunga in avanti la propria riverberazione stilistica, giungendo fino ai primi anni Novanta. "Anche nell'opera che sto scrivendo, *Carillon*", continua Clementi, "si riscontrano le nuove tematiche di *Cantabile*; quest'opera [...] è un approfondimento di *Es*, è un gioco filiforme di frasi, ognuna delle quali ha il suo accompagnamento (il suo *alter ego*) all'interno di un gioco di linee che si intersecano: il risultato è aereo perché, come appunto in *Cantabile*, mi sono servito di minuscoli frammenti tratti da frasi di Chopin e di Schumann, sfruttando però il semplice principio dell'alternanza fra toni e semitoni".

**Roberto Favaro**



*Orchestra "I Pomeriggi Musicali".*

La musica è sempre stata un punto di riferimento importante nella vita del professor Geronzi. Ha cominciato a occuparsi di musica sin da ragazzo, frequentando il conservatorio di Parma dal 1914 al 1920, dove ha studiato pianoforte e composizione. Nel 1920, dopo aver lavorato per alcuni anni in varie città, è tornato a Parma, dove ha fondato l'Orchestra "I Pomeriggi Musicali" nel 1925. Ha diretto questa orchestra fino al 1950, quando ha lasciato la direzione a suo fratello, il professor Geronzi, che ha continuato a dirigere l'orchestra fino al 1980. Nel 1980, il professor Geronzi ha lasciato la direzione dell'orchestra a suo figlio, il professor Geronzi, che ha continuato a dirigere l'orchestra fino al 1980. Nel 1980, il professor Geronzi ha lasciato la direzione dell'orchestra a suo figlio, il professor Geronzi, che ha continuato a dirigere l'orchestra fino al 1980.

La musica è sempre stata un punto di riferimento importante nella vita del professor Geronzi. Ha cominciato a occuparsi di musica sin da ragazzo, frequentando il conservatorio di Parma dal 1914 al 1920, dove ha studiato pianoforte e composizione. Nel 1920, dopo aver lavorato per alcuni anni in varie città, è tornato a Parma, dove ha fondato l'Orchestra "I Pomeriggi Musicali" nel 1925. Ha diretto questa orchestra fino al 1950, quando ha lasciato la direzione a suo fratello, il professor Geronzi, che ha continuato a dirigere l'orchestra fino al 1980. Nel 1980, il professor Geronzi ha lasciato la direzione dell'orchestra a suo figlio, il professor Geronzi, che ha continuato a dirigere l'orchestra fino al 1980.

**Orchestra**  
**"I Pomeriggi Musicali"**

L'Orchestra dei Pomeriggi Musicali è il complesso sinfonico di medie dimensioni dell'omonima istituzione concertistico-orchestrale di Milano riconosciuta dallo Stato. La Fondazione "I Pomeriggi Musicali" è ente primario di produzione musicale della Regione Lombardia. Fondata nel 1945 da Ferdinando Ballo e Remigio Paone, ha festeggiato il suo cinquantesimo anno di attività concertistica. Sin dall'inizio, l'orchestra ha assecondato il particolare ruolo culturale dei Pomeriggi, che ricercano e promuovono nuovi interpreti: l'hanno diretta così, ai loro esordi, Claudio Abbado e Riccardo Chailly, Aldo Ceccato e Leonard Bernstein, Riccardo Muti, Sergiu Celbidache e Gianandrea Gavazzeni. Ma con l'orchestra hanno anche suonato, spesso debuttando, molti grandi nomi del concertismo mondiale, come Arturo Benedetti Michelangeli, Edwin Fisher, Maurizio Pollini, Uto Ughi, Salvatore Accardo. Direttori stabili sono stati, tra gli altri, Ferdinando Previtali, Gianluigi Gelmetti,

Othmar Maga e Daniele Gatti. L'orchestra vanta un repertorio che spazia dal Barocco al Novecento e, sulla falsariga di una consolidata tradizione, non trascurava la proposta di pagine poco note e in prima esecuzione assoluta. È impegnata in una stagione sinfonica invernale a Milano, di regola il sabato pomeriggio al Conservatorio "Giuseppe Verdi", e nelle maggiori città lombarde. Partecipa inoltre alle stagioni d'opera del Teatro alla Scala, dei teatri di Bergamo, Brescia, Como e Cremona e collabora con l'As.Li.Co., scuola di perfezionamento per cantanti lirici di Milano. Nel periodo estivo è protagonista della rassegna "Musica in Villa", organizzata dai Pomeriggi e dalla Provincia di Milano. Invitata nelle principali stagioni sinfoniche italiane, l'orchestra ha conquistato platee internazionali grazie alle tournées all'estero. Recentemente si è esibita in Spagna, Portogallo e Tunisia. Dal settembre 1994 direttore artistico dei Pomeriggi Musicali è Marcello Panni.

**Paul Méfano**

Allievo di Andrée Vauraboug, Honegger, Darius Milhaud e Georges Dandelot al Conservatoire di Parigi, ha poi seguito i corsi di Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur a Basilea, nonché i seminari di Darmstadt e la "classe" di Olivier Messiaen al Conservatoire parigino. La sua prima composizione (eseguita) è stata diretta nel 1965 da Bruno Maderna al Domain Musical. Ha soggiornato negli Stati Uniti (1966-68) e a Berlino (1969), facendo ritorno in Francia nel 1970 dove nel 1972 ha fondato l'Ensemble "2e2m". Dal 1989 insegna composizione e orchestrazione al Conservatoire parigino; dal settembre 1996 è direttore del Conservatoire di Versailles. Nel 1989 ha vinto il premio della Sacem per la musica sinfonica. Fra le sue composizioni: Captive, Interférences, Involutive, Lignes, Madrigal, Micromégas, Paraboles, Traits suspendus, Mémoire de la porte blanche.

## Gianfranco Bortolato

Nato a Venezia nel 1964, si è diplomato presso il Conservatorio "B. Marcello" della sua città nel 1985 con il massimo dei voti e la lode, sotto la guida di Bruno Baldan. Ha proseguito i suoi studi presso la Scuola di musica di Fiesole sotto la guida di P. Borgonovo. Nel 1986-87 è stato primo oboe dell'Orchestra Giovanile Italiana con la quale ha svolto tournées insieme ad Accardo, Inbal, Soudant, Penderecki, effettuando numerose registrazioni Rai. Ha suonato ai festival di Versailles, Buenos Aires, "Italy in Houston" (USA), Rossini Opera Festival di Pesaro, Alpen Gala di Gstaad. Ha collaborato con i Solisti Veneti. Nel 1982 ha conseguito il Konzertdiplom in oboe presso la Musik Akademie der Stadt Basel in Svizzera. Negli anni 1994-95 ha proseguito i suoi studi presso la Hochschule für Musik di Freiburg (Germania) nella classe del maestro Elhorst. Dal 1990 al 1995 è stato primo oboe dell'Orchestra Sinfonica di Sanremo con la quale si è esibito in qualità di solista. Nel 1995 ha ottenuto il secondo premio (primo non assegnato) al Concorso nazionale per oboe di Venezia. Attualmente è primo oboe dell'Orchestra "I Pomeriggi Musicali".



In alto: Gianfranco Bortolato.  
In basso: Susanna Rigacci.



Marco Zoni.

*Nata a Stoccolma, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze, e successivamente si è perfezionata con Iris Adami Corradetti, sotto la cui guida si è affermata ai Concorsi Internazionali "Maria Callas" (Concorso R.A.I 1983), e "Sängerförderungspreis" al Mozarteum di Salisburgo 1985, dove ha conseguito il 1° premio assoluto.*

*Susanna Rigacci svolge la sua attività nei maggiori teatri italiani: La Scala di Milano, Maggio Musicale Fiorentino, La Fenice di Venezia, Opera di Roma, Filarmonico di Verona, Massimo di Palermo, Regio di Parma, Bellini di Catania, Comunale di Bologna. Inoltre ha cantato alla Carnegie Hall a New York, all'Opéra Comique e Théâtre Châtelet a Paris, alla Filarmonica a Praga, alla Queen Elizabeth Hall a Londra, Opéra de Wallonie a Liegi, Accademia Sibelius a Helsinki, Fundação Gulbenkian a Lisbona.*

*Le sue scelte di repertorio si orientano prevalentemente verso gli autori del Barocco italiano (Vivaldi, Scarlatti, Cimarosa, Galuppi, Pergolesi, Boccherini, Stradella, Gasparini, Sacchini di cui ha fatto diverse incisioni discografiche con i Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone) e i capolavori dell'Ottocento italiano e francese.*

*È anche interprete di musica contemporanea, invitata da prestigiosi Enti quali La Biennale di Venezia, la London Sinfonietta, la R.A.I di Roma, Torino e Milano, l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, il Festival di Gibellina. Ha eseguito, anche in prima assoluta, composizioni di Berio, Nono, Sciarrino, Castiglioni, Pennisi, Henze.*

*Nato a Brescia nel 1969, si è diplomato nel 1987 presso il Conservatorio di Musica di Brescia: suoi maestri sono stati Bruno Cavallo e Mauro Scappini. Si è perfezionato in seguito con Cambursano, Blau e Graf. Nel 1987 ha ottenuto l'ammissione al Conservatorio Superiore di Musica di Ginevra nella classe di Maxence Larrieu, vincendo nel 1990 il 1° premio con menzione speciale di "virtuosité". Ha vinto numerosi concorsi nazionali e ha collaborato con l'Orchestra del Festival di Brescia, l'Orchestra della Rai di Milano, l'Orchestra Stabile di Bergamo e altri gruppi da camera.*

*Svolge attività concertistica come solista, in duo con il pianoforte e con altre formazioni. Attualmente è Primo flauto dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali.*



*Amy Luckenbach.*

**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)

32'

Documentario musicale per cinque attori  
su una poesia di Edoardo SanguinetiSpettacolo per burattini  
sul nastro registrato  
dalla Radio Olandese di Hilversum  
per la prima esecuzione(Restauro digitale del nastro a cura  
del Centro Tempo Reale di Firenze)



Il soggetto di *A-Ronne* è la vocalizzazione elementare di un testo e la sua trasformazione in qualcosa di altrettanto elementare, forse, ma di difficile descrizione. Non si tratta infatti di una composizione musicale nel senso che di solito viene dato a tale termine - anche se "musicali" sono i procedimenti che spesso ne organizzano il percorso (uso delle inflessioni e delle intonazioni, sviluppo delle allitterazioni e delle transizioni fra suono e rumore, uso saltuario di melodie, di polifonie e di eterofonie elementari). Il senso musicale di *A-Ronne* è primordiale: è cioè comune a ogni esperienza, dal parlato di tutti i giorni al teatro, dove cambiamenti di espressione implicano e documentano cambiamenti di significato. È per questo che preferisco definire questo lavoro un *documentario* su una poesia di Edoardo Sanguineti, così come si dice documentario su un quadro o su un paese esotico. La poesia di Sanguineti, sottoposta a diverse letture, non è trattata come un testo da mettere in musica ma, piuttosto, come un testo da analizzare e come un generatore di situazioni locali e di espressioni diverse. Infine, *A-Ronne* è anche un po' un *madrigale rappresentativo*, cioè il «teatro per gli orecchi» del tardo Cinquecento italiano e una *pittura* (vocale) *naïve* perché il ventaglio delle situazioni proposte, per quanto ampio esso sia, è sempre riconducibile a situazioni elementari, a sentimenti e stati d'animo riconoscibili, familiari e spesso ovvi: incontro fra amici, discorso in piazza, clinica foniatria, confessionale, caserma, camera da letto, ecc.

La poesia di Sanguineti - che in *A-Ronne* viene ripetuta circa venti volte e ripercorsa quasi sempre in maniera circolare - espone tre temi: nella prima parte il tema del Principio, nella seconda parte il tema del Mezzo e nella terza quello della Fine. È rigorosamente costruita su citazioni in

diverse lingue che vanno dall'inizio del Vangelo di Giovanni (in latino, in greco e in tedesco: traduzione di Lutero e modificazioni apportate da Goethe, nel *Faust*) a un verso di Eliot, da un verso di Dante alle prime parole del *Manifesto* comunista; da alcune parole di un saggio di Barthes su Bataille alle tre ultime parole, i tre segni (*ette, conne, ronne*) con cui in antico si chiudeva l'alfabeto dopo la *zeta*: onde il detto, non più in uso, "dall'A al Ronne" il luogo di "dall'A alla Zeta". Questa poesia di Sanguineti è dunque, anche, una sequenza molto articolata e discontinua di modi di dire. È per questo che in *A-Ronne* si incontrano spesso dei modi di dire musicali. Gli occasionali episodi cantati non vogliono infatti avere un senso musicale autonomo: sono momenti fra i tanti - e forse i più semplici - nella liturgia dei gesti vocali. Solo il breve episodio conclusivo, basato su una serie di "allitterazioni" armoniche molto elementari, ha una sua autonomia musicale.

Il senso musicale di *A-Ronne* non risiede dunque negli episodi cantati ma nel rapporto che viene istituito fra un testo scritto e una "grammatica" di comportamento vocale, fra una poesia che resta sempre fedele ai suoi vocaboli e una articolazione vocale che ne modifica continuamente il senso e gli aspetti referenziali. Avviene infatti che le due dimensioni (quella del testo scritto e quella del comportamento vocale) interagiscano in maniera sempre diversa producendo significati sempre nuovi. Ciò è del tutto analogo a quanto avviene nella musica vocale in genere e nella lingua di tutti i giorni, dove il rapporto fra le due dimensioni (quella grammaticale e quella acustica) è sostanzialmente responsabile delle infinite possibilità del discorso e del cantare umani.

Luciano Berio



Edoardo Sanguineti.

Spettabile Ditta,

qualche parola di commento al testo:

1) esso è più breve del richiesto (esattamente la metà del massimo postulato); spero che la cosa non ti turbi: è un testo (secondo Vs. richiesta) replicabile in tutte le maniere; l'ordine 1, 2, 3, dovrebbe essere anzi sistematicamente violato e violentato salvo in certe circostanze (per esempio nella lettura iniziale e finale), in cui invece dovrebbe sgranarsi ordinatamente;

2) il testo che Le propongo è il "materiale" di partenza: il mio testo lo dedurrò dalla partitura alla fine, dove troverò l'ordine reale della composizione, con tutte le combinazioni che Ella saprà escogitare;

3) l'idea di base, come Ella può osservare, è molto semplice: PRINCIPIO-MEZZO-FINE; ritengo utile segnalare le fonti essenziali, benché per lo più agevolmente riconoscibili: inizio del Vangelo di Giovanni (in latino, in greco, in tedesco: traduzione di Lutero e modificazioni apportate da Goethe, nel Faust); un verso di Eliot; un verso di Dante; le prime parole del Manifesto; alcune parole di un saggio di Barthes su Bataille; alcune parole mie, poche (segnatamente le tre ultime: ette, conne, ronne: i tre segni con cui, in antico, si chiudeva l'alfabeto, dopo la zeta: onde il detto, non più noto, dall'a al ronne, in luogo di: dall'a alla zeta;

4) il testo parmi che corrisponda alle Sue esigenze di ogni possibile pluralità di intonazione, non avendo che due fini: scandire la pura transizione temporale (principio-mezzo-fine) implicando con scivolamenti i tre momenti l'uno nell'altro: renderla capace di metamorfosarsi "psicologicamente" in forza del trattamento e della intonazione; mettere in causa, con il massimo di astrazione, anche il massimo di corporeità (così a livello fonico, come a livello concettuale) soddisfa, spero, le sedici condizioni da Lei poste a suo tempo: più una, che è probabilmente anche musicabile cantabile parlabile; ci professiamo sempre a Sua completa disposizione, e speriamo in una Sua prossima visita ai Ns. Stabilimenti.

Se posso permettermi di suggerirLe un titolo, mi pare che sarebbe assai grazioso (onde mi sono già permesso di iscriverlo al testo) quello di A-Ronne.

E.S. (1974)

---

I.

a: ah: ha: hamm: anfang:  
in: in principio: nel mio  
principio:  
am anfang: in my beginning:  
ach: in principio erat  
das wort: en arké en:  
verbum: am anfang war: in principio  
erat: der sinn: caro: nel mio principio: o logos: è la mia  
carne:  
am anfang war: in principio: die kraft:  
die tat:  
nel mio principio:

---



II.

nel mezzo: in medio:  
nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:  
où commence le corps humain?  
nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo  
della mia carne:  
car la bouche est le commencement:  
nel mio principio  
è la mia bocca: parce qu'il a opposition: paradigme:  
la bouche:  
l'anus:  
in my beginning: aleph: is my end:  
ein gespenst geht um:

---



III.

l'uomo ha un centro: qui est le sexe:  
en meso en: le phallus:  
nel mio centro è il mio corpo:  
nel mio principio è la mia parola: nel mio  
centro è la mia bocca: nella mia fine: am ende:  
in my end: run: in my  
beginning:  
l'âme du mort sort par le pied:  
par l'anus: nella mia fine  
war das wort:  
in my end is my music:  
ette, conne, ronne:

## Amy Luckenbach



Statunitense, nel 1964, dopo aver portato a termine gli studi di teatro e scultura presso l'Università del Southern Illinois, si trasferisce a Firenze dove ha frequentato un master di specializzazione con i maestri del Teatro Drak di Praga. Persegue da tempo una personale e attenta ricerca sulle molteplici tecnologie di costruzione di burattini e sulle relative tipologie di animazione con musica dal vivo e non. Sempre in quest'ottica artistica, nel 1975 ha costituito il gruppo teatrale Burattini a spasso con cui ha realizzato numerosi spettacoli rappresentati in teatri e rassegne nazionali ed internazionali. Nel 1978 ha vinto, con lo spettacolo *Il fannullone e il pesce magico*, il Premio Internazionale Unima (Bulgaria). Ha collaborato con artisti di fama internazionale quali Lele Luzzati, Franco Passatore, Lorenzo Ferrero, Maurice Sendak. Su commissione del Children's Bookstore of the Metropolitan Museum di New York ha creato una serie di pupazzi (*Jumpingjacks*) presenti nel catalogo dello stesso Museo e del

Children's Bookstore of the Smithsonian Institute di Washington. Nel 1991, la città di Tokyo ha dedicato una mostra specifica sulle tecniche di costruzione e sulle varie tipologie di burattini e bambole proprie del suo repertorio. In Italia hanno ospitato suoi spettacoli e creazioni il Ravenna Festival, il Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, Opera Barga, il Centro Studi Musicali Ferruccio Busoni di Empoli, l'Accademia Scarlatti di Napoli, l'Accademia Bartolomeo Cristofori di Firenze, l'Accademia Chigiana di Siena, il Festival Pontino di Sermoneta e il Festival Internazionale della Poesia di Venezia. Nel 1995, da una profonda collaborazione con Luciano Berio e Edoardo Sanguineti, nasce lo spettacolo *A-Ronne* (di cui cura la regia e la particolare realizzazione dei pupazzi), documentario musicale per cinque attori, musica di Luciano Berio su una poesia di Edoardo Sanguineti. Nel 1996 fonda l'associazione culturale Teatro Minimo.



*I burattini di Amy Luckenbach.*

Handwritten musical score by Luciano Berio. The score consists of several systems of staves. The first system includes a sequence of notes numbered 1 through 10. The second system includes notes numbered 1 through 10. The third system includes notes numbered 1 through 10. There are also some handwritten annotations and a signature in the top right corner.

Riproduzione del manoscritto autografo della proposta di Luciano Berio.

**Piccolo Teatro**

mercoledì, 9 ottobre 1996, ore 21

**Ensemble Edgard Varèse****Renato Rivolta**, direttore**Federica Valenta**, pianoforte**Omaggio a Luciano Berio**Nove composizioni  
su una proposta di Luciano Berio,  
commissionate da Milano Musica**Ludovico Einaudi** (1955)*Ballata* 4'  
per pianoforte**Betty Olivero** (1954)*Kavei-Avir (A volo d'uccello)* 7'  
per ensemble**Marcello Panni** (1940)*Di Eco e Narciso* 5'  
Poemetto per complesso da camera,  
da una pagina di L. B.**Paolo Castaldi** (1930)*Hammersmith* 10'  
per quintetto di fiati con un coadiutore**Ivan Fedele** (1953)*Corrente* 5'  
per pianoforte e strumenti a fiato**Franco Donatoni** (1927)*Luci II* 8'  
per fagotto e corno  
Solisti: Rino Vernizzi e Alessio Allegrini**Christoph Neidhöfer** (1967)*Caché* 10'  
per ensemble**Giuseppe Soccio** (1950)*Spring: Pulsar Song VI* 8'  
per ensemble**Luca Francesconi** (1956)*Inquieta limina* 7'  
per ensembleTutte le composizioni, del 1996,  
sono in prima esecuzione assoluta

In collaborazione con RAI-Radio Tre

## Omaggio a Berio



Luciano Berio.

Un grande compositore compie gli anni. Una traccia, un frammento, Montale direbbe "un lacerto". Nove compositori contemporanei, appartenenti a generazioni, nazioni, epoche diverse, che – a partire da quel lacerto autografo – elaborano nove pezzi con nove caratteri straordinariamente distinti. Dal minimo al massimo; dal pianoforte solo di Ludovico Einaudi (*Ballata*) all'intero *ensemble* utilizzato da Luca Francesconi per *Inquieta limina*. Opera aperta? Una allusione alle teorie dell'amico Umberto Eco? O più semplicemente un gioco ben riuscito? Insomma, è lecito chiedersi come e perché da una traccia unica siano usciti pezzi così diversi tra loro. È vero, le variabili erano molte: Milano Musica, committente, ha dato ai compositori l'agio di scegliere un ventaglio di possibilità strumentali molto ampio. Quel che è certo, però, è che sul frammento dato, uguale per tutti, sono state elaborate analisi attente, serie, rigorose, immaginifiche o puntuali le quali, in barba a una supposta e spesso apertamente dichiarata sterilità della creatività contemporanea, forniscono invece – come risultato all'ascolto – un panorama quantomai variegato e vitalissimo della musica d'oggi.

Chiariamo subito gli elementi di questo piccolo e innocente "giallo". Il concerto di questa sera reca come sottotitolo "Nove composizioni per ensemble da una proposta di Luciano Berio (il lacerto, *n.d.r.*), commissionate da Milano Musica"; il maestro ligure ha scritto appunto una proposta e da questa sono partiti i compositori per sviluppare un pezzo che non eccedesse gli otto minuti, avendo la facoltà di scegliere – grazie alla strumentazione variabile a piacere – impasti diversi e variegati. Questi sono i fatti.

Ma si presti attenzione, prima di tutto, all'autografo della proposta e se ne scopra la maestria con la quale Berio l'ha tracciato. Inizialmente, una selva di serie numerate – ovviamente permutate e permutabili –; poi, più in basso, tre gruppi sovrabbondanti (due terzine e una quintina) a formare una frase arabescata, dai contorni sfuggenti. A lato dell'ultimo foglio, poi, ecco comparire – insospettabile e inaspettato – un accordo perfetto di fa diesis maggiore. Si provi a

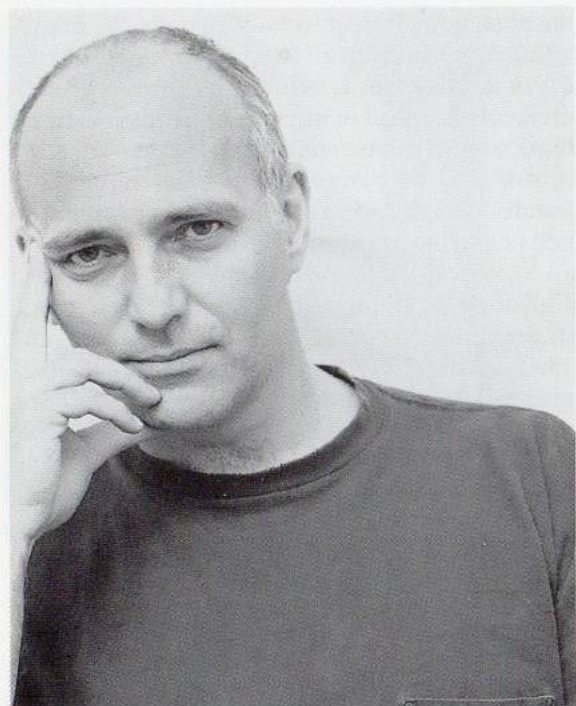
immaginare lo sconcerto provato da alcuni compositori... Un accordo perfetto scritto da Berio, dopo anni di musica atonale, libera, aleatoria, elettronica e quant'altro? Scandalo! Eppure, a parte gli scherzi, ciò dimostra come Berio, da uomo supremamente intelligente quale è, abbia voluto lasciare ai nove amici compositori la facoltà di scrivere in ogni stile, anche tonale. Perché Berio – e chi ama la musica contemporanea deve essere d'accordo con lui – sa benissimo che scrivere oggi non significa necessariamente aderire a uno stile predeterminato, a un manifesto d'intenti, bensì proporre (con le modalità più differenti) nuove strade, tracciare – col materiale più "avanzato" o con i resti ben ponderati di quello tradizionale – nuovi percorsi. Quindi, inizia il viaggio.

Luca Francesconi, nato a Milano nel 1956, ha studiato al Conservatorio Verdi con Azio Corghi, poi a Roma e Boston con Stockhausen, infine a Tanglewood con Luciano Berio; attualmente, si occupa con intensità di musica elettronica, in particolare del rapporto fra informatica e musica. A proposito della proposta beriana e naturalmente del suo *Inquieta limina* (per ensemble, più fisarmonica), Francesconi ha dichiarato: «Quello che mi ha suggerito la proposta musicale, il "tema" di Luciano Berio, è stato soprattutto questo: una trasparenza che emerge dalla articolazione di un linguaggio complesso. E che gioca con la seduzione che ne deriva. Ma l'aspetto più importante, e che condivido appieno, è questo gioco fra fascinazione sensuale e profondità del senso: quanto di più complesso e umano si possa immaginare. Impossibile, fortunatamente, codificare un confine fra le due inquiete soglie che noi stessi faticiamo a stabilire, fragile involucro che ci separa dal vasto oceano del mondo». Francesconi, quindi insiste sul concetto di "gioco", concetto che lui identifica con una «gioia inquieta, una energia vitale. Altrimenti tutto si dissecca, diventa deserto». Non solo: il compositore sente, a dispetto di moltissime diffidenze (soprattutto da parte del "pubblico", concetto vago ma di indispensabile enunciazione per ogni confronto serio), una insopprimibile urgenza comu-

nicativa, una improcrastinabile voglia di espansività: «Vi deve essere la fiducia in una esprimibilità del mondo. L'evidenza, la forza di certi elementi musicali, e soprattutto il rapporto fra loro, sembra riferirsi direttamente a radici profonde della percezione, sembra sfondare le pareti della cultura e affondare il proprio senso nella natura».

Christoph Neidhöfer è il più giovane del gruppo di questi nove compositori; svizzero, nato nel 1967, attualmente vive a Cambridge, dove lavora presso il Music Department della Harvard University. L'analisi svolta da Neidhöfer sul materiale di Berio è invece rigorosamente strutturalista. Vale la pena, per cercare di entrare all'interno delle strutture mentali del compositore, riportare un lungo passo nel quale Neidhöfer analizza con logica stringente il materiale di partenza; così scrive dunque il compositore: «Il materiale fornito dal maestro Berio consiste in una serie di dieci altezze, una serie di dieci valori, più quattro piccole cellule ritmiche. La serie di altezze (*pitch series*) contiene nove differenti classi di altezze (*pitch classes*: Neidhöfer usa dei termini analitici estrapolati dall'analisi insiemistica, che ha come principale teorico Allen Forte). Le tre classi di altezza assenti dalla serie iniziale costituiscono la triade di fa diesis maggiore. Le serie sono permutabili. In ogni rotazione le altezze che corrispondono ai numeri ordinali 1, 3, 5, 6 e 8 sono estratte e riordinate per comporre un accordo maggiore, minore o un (incompleto) accordo di settima di dominante. Le durate delle classi di altezze e delle loro permutazioni sono assegnate secondo la serie di valori e vengono anch'esse permutate basandosi sulla seguente formula: 6 rimpiazza 1, 1 rimpiazza 2, 3 rimane invariata, 4 rimane invariata, 2 rimpiazza 5, 5 rimpiazza 6, 10 rimpiazza 7, 7 rimpiazza 8, 8 rimpiazza 9, 9 rimpiazza 10. Gli insiemi riordinati che prendono il ritmo dalle quattro cellule ritmiche, formano un "tema"». La stessa, puntuale logica che ha permesso a Neidhöfer di redigere una simile analisi del materiale beriano lo guida nella composizione di *Caché*, per ensemble (violino, viola, violon-





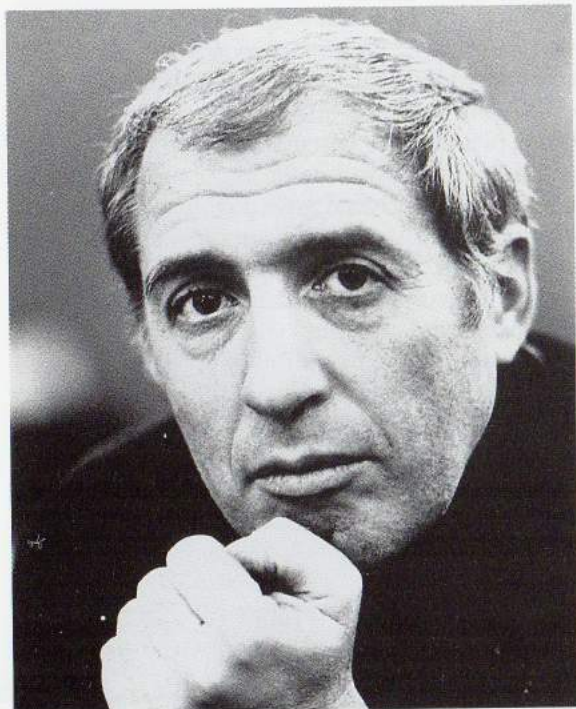
*In alto, Luigi Einaudi e Betty Olivero; in basso, Marcello Panni.*

cello, contrabbasso, flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, tromba, trombone, pianoforte e percussioni). «In questa composizione – prosegue Neidhöfer – sviluppo il materiale dato nel seguente modo: le triadi maggiori e minori sono estratte dal ciclo completo di permutazioni; in seguito, applico la formula di permutazione tre volte a tutte le classi (la quarta permutazione riporta la classe alla sua posizione originaria). Per definizione, la classe contenente tutte queste permutazioni rimane inalterata; per esempio, essa consiste nel totale cromatico meno la classe formata dalla triade di fa diesis maggiore. Questa triade “occultata” dà il titolo al pezzo (*Caché* in francese significa proprio questo, *n.d.r.*). Naturalmente – aggiunge il compositore – larghe sezioni del mio pezzo sono esclusivamente basate su materiali eterogenei rispetto a quello di partenza. Escludendo la triade “occultata” *ad hoc*, il pezzo contiene anche successivamente l’idea di materiali occultati a diversi livelli: parecchie tessiture che sono presenti solo in secondo piano, vengono improvvisamente alla superficie. Al centro del mio pezzo, troviamo citazioni da Zarlino e da Lippius; occasionalmente, triadi maggiori e minori vengono alla superficie, in modo da ricordarci continuamente la triade che ho definito prima “occultata”».

Di tutt’altro genere è invece l’approccio con il quale Ivan Fedele e Giuseppe Soccio hanno affrontato il lavoro; procediamo con ordine. Giuseppe Soccio è nato a San Marco di Lamis, in provincia di Foggia. Dopo aver compiuto i primi studi nella città natale, li ha proseguiti a Roma (Santa Cecilia) e all’Accademia Chigiana di Siena con Franco Donatoni; attualmente risiede a Milano, dove insegna al Conservatorio Giuseppe Verdi. Soccio prosegue, con il suo *Spring: Pulsar Songs VI*, la serie appunto degli *Spring Pulsar*, pezzi che si propongono, secondo quanto è stato scritto dallo stesso compositore, «di sintetizzare con un pragmatismo percettivo la complessità del pensiero musicale ad essi sotteso. La costruzione del suono è considerata come elemento strutturale con funzione di definire aspetti del respiro formale. Cerco di costruire diversi piani

narrativi con un unico scopo estetico». A proposito di *Spring: Pulsar Songs VI*, per ensemble (violino, viola, violoncello, contrabbasso, flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, tromba e trombone, pianoforte e percussioni) il compositore ha scritto: «Ho ritrovato nella proposta musicale di Luciano Berio diversi aspetti che coincidono con l’ordinamento strutturale della mia progettualità compositiva. La parola “spring” va considerata sia per il suo valore fonico-musicale che per il suo significato: “spring” come grande energia e variazione nel tempo di elementi molteplici. I “pulsar” sono quanto rimane di una stella dopo l’esplosione come supernova. I *Pulsar Songs* sono un approfondimento di “zone” del ciclo *Spirali*, che lasciano decantare alcuni aspetti latenti, in una ipotesi di evoluzione verso un nuovo tipo di forma». Soccio, dunque, considera la voluta eterogeneità semantica contenuta *in nuce* nella proposta beriana alla stregua di minuscoli (ma vitali) frammenti di una esplosione stellare, frammenti che gli danno comunque agio di organizzare diversi piani narrativi e strutturali con un unico e coerente scopo estetico.

Ivan Fedele, nato a Lecce nel 1953, ha studiato al Conservatorio di Milano, dove si è diplomato in pianoforte (con Bruno Canino) e composizione (con Azio Corghi), perfezionandosi in seguito con Franco Donatoni presso l’Accademia di Santa Cecilia a Roma. Per questa occasione, Fedele ha composto *Corrente*, per pianoforte, flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, tromba e trombone, organico strumentale piuttosto insolito nell’ambito della letteratura, anche contemporanea. Il concetto generale del pezzo, secondo le parole dello stesso Fedele, è «quello di creare una sorta di movimento continuo. Il pianoforte è inteso come strumento cardine, alternando il ruolo di sostegno a quello voce principale. L’immagine che si può richiamare alla mente è quella di un fiume carsico, che scorre all’aperto per poi improvvisamente scomparire nelle viscere della terra. Della traccia autografa di Berio utilizzo soprattutto le varie interpolazioni della serie proposta, interpolazioni che servono per interrompere la corrente principale, facendo passare



In alto, Paolo Castaldi; in basso, Ivan Fedele.

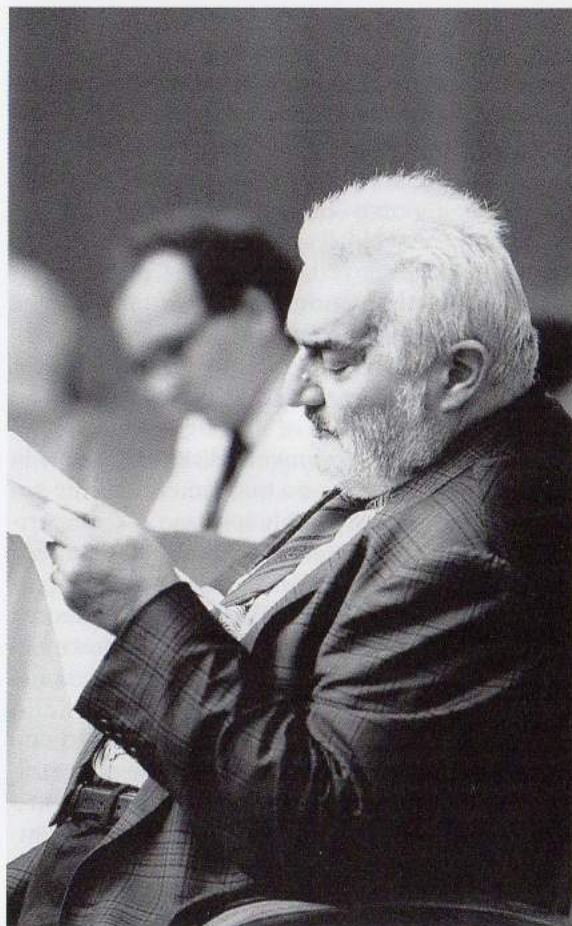
una sorta di melodia attraverso tutti gli strumenti; sono proprio questi passaggi che articolano la corrente grazie alle loro diverse durate. Ogni nota – passando da uno strumento all'altro – contribuisce a creare un contrasto di linea». Veramente singolare l'idea di Fedele di collegare le tracce – volutamente così indeterminate, quasi amorfe – di Berio tramite una vera e propria moderna *Klangfarbenmelodie*; ma il compositore aggiunge un'altra notazione importante: «ho utilizzato lo spunto della triade di fa diesis maggiore in senso puramente coloristico, al di fuori della specifica valenza armonica. In sostanza, ne faccio un uso molto discreto, prima come sorta di pedale di fondo, poi come elemento d'addio – in chiusura del pezzo – affidato ai legni».

Legato alla traccia di Berio da suggestioni umorali e sensitive e immaginifiche pare essere *Ballata* per pianoforte solo di Ludovico Einaudi. Nato a Torino nel 1955, dopo gli studi in composizione con Azio Corghi e con lo stesso Berio, Einaudi – a partire dagli anni Ottanta – inizia la sua ricerca di un linguaggio musicale più «libero e diretto, nel quale confluiscono culture e influenze diverse, cercando di ristabilire quel dialogo tra musica colta e popolare che si è andato perdendo». A proposito del suo pezzo, Einaudi scrive: «Le melodie di Berio mi sono arrivate a casa via fax. Due fogli con alcune serie di note scritte a mano che, passate nell'etere e ricomposte dalla mia imperfetta macchina, avevano l'aspetto di un vecchio manoscritto scolorito dal mare. Dopo avergli dato una rapida occhiata non ho più voluto tornarci sopra, per non rovinare quell'impressione iniziale. Ho poi scritto questa breve ballata in cui è rimasto il ricordo di quelle note intraviste e il loro profumo di mare».

Paolo Castaldi è nato a Milano nel 1930; dopo aver ottenuto i diplomi in direzione d'orchestra, composizione e polifonia vocale, si iscrive e frequenta i *Ferienkurse* di Darmstadt; successivamente, insegnerà nei Conservatori di Parma e di Milano. Castaldi si definisce un compositore "polistilista"; considera i linguaggi da lui impiegati come riconducibili a un insieme, o, come scrive lui stesso, «a un sistema coerente via via

allargato di convenzioni formalizzate: ossia come una "composizione" in senso stretto, più propriamente che come espressione soggettiva mediata». Il pezzo presentato questa sera si intitola *Hammersmith*, traendo il proprio nome da un quartiere londinese, dove Castaldi ha abitato. «Il mio pezzo deve essere inteso come una sorta di passeggiata *en plein air* per il quartiere; il carattere di questa composizione è gaio, gioioso persino.» L'organico comprende, oltre al flauto in sol, oboe (anche corno inglese), clarinetto in si bemolle (anche clarinetto piccolo in mi bemolle), corno in fa e fagotto, un coadiutore (fischiettatore), al quale Castaldi richiede solo l'esecuzione di 5 note: do, re, mi, fa, sol, da intendersi sempre diesate. Ma non è tutto; all'organico vanno aggiunti altri strumenti e oggetti: per il coadiutore, per esempio, sono previsti un metronomo, un fischietto acutissimo, un timer (suoneria squillante), un'incudine con martello (così come per il flauto e il fagotto), un bicchiere di cristallo con monetine, più quelli che Castaldi definisce *Birds*, cioè sughero umido da soffregare "con fantasia" su vetro. Al clarinetto vanno aggiunti dei sonagli, o piccole chiavi in scatola di metallo; per il corno una armonica a bocca in do; per i cinque strumentisti tutti è previsto il *jabber*, ossia un parlato rapido, fitto, non significativo ma naturale. Per finire, vanno aggiunte 3 radio a transistor sintonizzate su stazioni diverse, utilizzate al fine di evocare diversi, inconsueti paesaggi sonori. *Hammersmith* è strutturato come una sorta di rondò: l'elemento che si ripete è costituito – come afferma il compositore – non da una semplice frase musicale, quanto piuttosto dal "clima di Hammersmith" (inteso come quartiere), evocato alternativamente da una "fanfara", nonché dalle sezioni composte dal parlato (*jabber*) e da suoni di uccelli. Lo spunto tratto da Berio si limita alla trasposizione in do diesis maggiore della triade maggiore perfetta indicata dal compositore nella sua traccia, trasposizione che si può ascoltare affidata al fischio in apertura del pezzo.

Betty Olivero è una compositrice israeliana (nata a Tel-Aviv nel 1954) che ha studiato con Luciano Berio a Tanglewood, negli Stati Uniti.



Franco Donatoni.

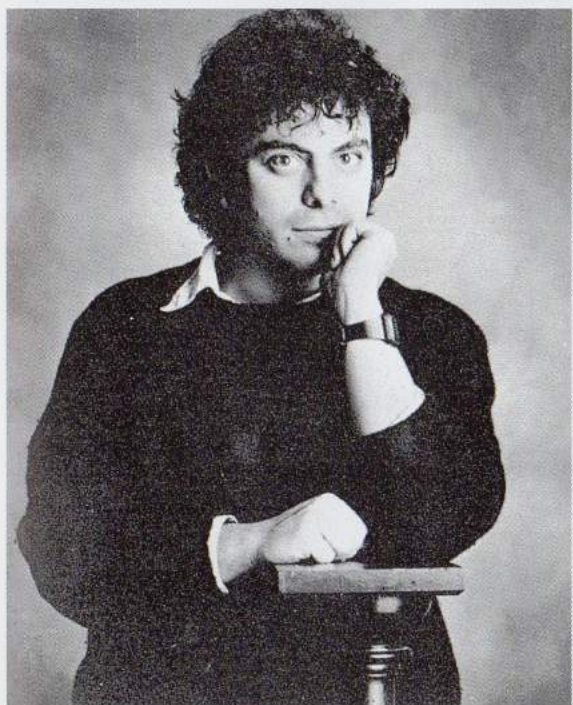
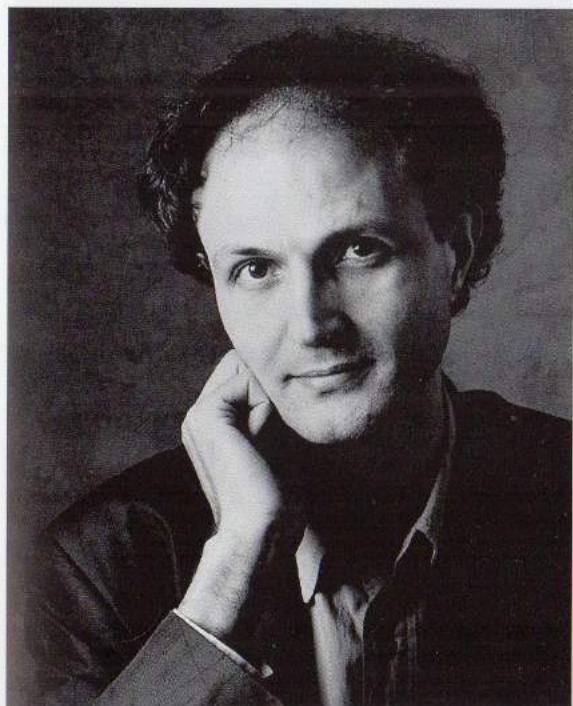
Grazie a una borsa di studio concessale dal governo italiano, ha potuto proseguire gli studi con il maestro ligure collaborando con lui alla realizzazione dell'*Orfeo* di Monteverdi andata in scena al Maggio Musicale Fiorentino del 1984. *Kavei Avir* (per flauto, clarinetto, fagotto, 5 archi, pianoforte e percussioni) in ebraico significa letteralmente "A volo d'uccello", in senso traslato "Linee d'aria"; scrive la Olivero: «Come l'apparire di un ospite sconosciuto, la sua presenza enigmatica e il suo allontanarsi, in *Kavei Avir* le *Triadi* di Luciano Berio si fondono inizialmente con le voci del pezzo. Breve apparizione che sembrerebbe richiedere una decodificazione, uno sviluppo che verrà invece disatteso. Verso la fine del pezzo riappaiono nuovamente forme sonore sospese che si dissolvono fino a scomparire.» Da questo scarno resoconto, par di capire che – per la Olivero – non sia stata possibile (come invece è avvenuto per Fedele, meglio ancora per Soccio) una integrazione fra la proposta beriana e il suo pezzo; tantomeno la sua ricerca ci ricorda quella di Neidhöfer, così abile nello scomporre, parcellizzare – notomizzandolo con una analisi sopraffina – il materiale di partenza. Lontana comunque tanto dall'afasia quanto dall'integrazione, la Olivero – preso atto dell'impossibilità programmatica di una conciliazione – descrive una sorta di cronaca di un incontro mai avvenuto, senza essere per questo meno stimolante e vitale.

Franco Donatoni (Verona 1927) è uno dei più importanti compositori della seconda metà del Novecento. Troppo noto è il suo percorso artistico (e umano) perché se ne traccino qui anche sommariamente i tratti. Si dirà invece che, avendo il maestro lavorato a *Luci II* nei mesi di agosto e settembre, risulta impossibile affidare a queste note poco più che una fugace dichiarazione del compositore, che rimane comunque significativa; dice Donatoni infatti: «*Luci II* (contrazione del nome "Luciano", *n.d.r.*) prende le mosse dagli appunti di Berio, che vengono sottoposti a molteplici trasformazioni secondo le mie consuete tecniche».

Marcello Panni (Roma 1940) è stato capace di



Christoph Neidhöfer.



In alto, Giuseppe Soccio; in basso, Luca Francesconi.

condurre parallelamente una carriera di direttore d'orchestra e di compositore; in tale veste, lo si ricorderà autore di una recentissima opera lirica – *Il giudizio di Paride* –, rappresentata all'Opera di Bonn con ottimi esiti (e della quale peraltro Panni ha assicurato anche la direzione d'orchestra). Anche Panni pare cogliere – della proposta beriana – l'aspetto (si perdoni l'ossimoro) più seriamente ludico. Infatti scrive lo stesso compositore a proposito del suo *Di Eco e Narciso* per due violini, viola, violoncello, contrabbasso, pianoforte e clarinetto, più fisarmonica: «Narciso amava la bella ninfa Triade, irraggiungibile e perfetta. La inseguiva invano, ovunque, tra i boschi di contrappunti fioriti, tra i deserti irti di dissonanze. Solo la pallida e smunta Eco, pietosa, lo consolava. Un giorno che si era smarrito nel labirinto dei suoni perduti, tra canoni arcigni e falsi bordoni, gli parve di poterla cingere in una stretta, al fine della sua lunga fuga. Ma era solo un gioco di specchi, e infinite e inafferrabili Triadi gli sorridevano perversamente. Anche Narciso si vide, e vide la sua canizie prodotta dal Tempo inesorabile. Ruppe lo specchio e si lasciò morire. Felice?». In sostanza, Panni coglie – con l'ecletticità che gli è tipica – l'aspetto in fondo più veritiero della proposta di Berio, la sua voluta "inafferrabilità", e giocando con la musica costruisce il suo pezzo proprio attorno alla ricercata astoricità (niente affatto superficiale, come si è visto) del materiale beriano, proposta magistrale di uno dei grandi maestri della contemporaneità.

**Carmelo Di Gennaro**

*Nell'ottobre del 1989 si costituisce a Parma, sotto la direzione di Martino Traversa, l'Ensemble Edgard Varèse. Il progetto dell'Ensemble si fonda sulla necessità di promuovere e diffondere i nuovi linguaggi e le nuove estetiche musicali, con particolare attenzione a quella "terra di nessuno" che ancora oggi è il punto d'incontro tra arte e tecnologia. In omaggio alla figura di Edgard Varèse, emblema della ricerca in questo settore, fanno parte dell'Ensemble musicisti, fisici e informatici, i quali concorrono al raggiungimento di due obiettivi: analisi, ricerca e approfondimento di opere di autori moderni e contemporanei, costituzione di un "Laboratorio Permanente di Elettroacustica". Quest'ultimo obiettivo, al cui progetto Luigi Nono dimostrò per primo grande interesse, giunge ora a compimento con l'apertura di "Prometeo", laboratorio permanente presieduto da Claudio Abbado e attivato in collaborazione col Dipartimento di fisica dell'Università di Parma. L'Ensemble ha promosso diverse rassegne musicali dedicate a Paul Hindemith, Edgard Varèse, Luigi Nono, Anton Webern, Sofia Gubaidulina, Pierre Boulez, Gérard Grisey, Oliver Messiaen; cicli di seminari scientifici al Dipartimento di fisica dell'Università di Parma; ha inoltre realizzato al Teatro Farnese e al Teatro Regio di Parma il Meeting internazionale di musica moderna e contemporanea Traiettorie che giunge quest'anno alla sesta edizione. L'attività di ricerca scientifica dell'Ensemble riguarda tuttora la realizzazione dell'InterActionMachine, un sistema complesso per l'elaborazione e la spazializzazione in real-time di segnali audio su matrice parametrica di 32 canali realizzata su sistemi Silicon Graphics.*

*Nato a Milano, ha compiuto studi classici e filosofici, oltre a quelli musicali, studiando flauto, violino, composizione e direzione d'orchestra. Tra i suoi insegnanti G. Cambursano, Sandro Gorli, Peter Eötvös. Ha inoltre studiato musica da camera con Sandór Végh al Mozarteum di Salisburgo. Ha iniziato l'attività di musicista in orchestra come flauto solista (dapprima alla Fenice di Venezia, poi a lungo come freelance presso la Scala di Milano e la sua Orchestra Filarmonica. In seguito è stato per anni flauto solista presso l'orchestra sinfonica della RAI di Torino. Contemporaneamente ha svolto una intensissima attività di musica da camera (principalmente con il Quintetto di fiati Arnold) e come solista, debuttando giovanissimo sotto la bacchetta di Nino Sanzogno, e avendo al proprio attivo molti dischi, concerti in tutta Europa e in America e innumerevoli prime esecuzioni (tra i più importanti autori, Berio, Donatoni, Castiglioni, Farnelyhough e molti altri). È principalmente alla musica del nostro secolo che egli da sempre rivolge l'attenzione, ma il suo repertorio comprende anche le opere sinfoniche e vocali dei grandi maestri del passato. Dal 1990 è stato scelto da Peter Eötvös per partecipare come assistente e collaboratore ai suoi seminari internazionali (a Vienna, Budapest, Bruxelles, Francoforte ecc.), nell'ambito del prestigioso Eötvös International Institut e da quel momento lavora come direttore in tutta Europa, alla testa delle più prestigiose formazioni europee del repertorio moderno. Nel 1992 è stato chiamato a dirigere stabilmente l'ensemble Nuove Sincronie di Milano. Collabora con Arturo Tamayo per grandi progetti, quali Gruppen al Festival di Salisburgo 1994, Sinfonia di Berio a Bruxelles (Théâtre de la Monnaie).*

*Ha inoltre fondato e dirige il Tactus Ensemble all'interno della Sezione musica contemporanea della Scuola Civica di Musica di Milano. Ha inciso per molte case discografiche e per le maggiori emittenti radiofoniche europee. L'ultimo lavoro discografico è un CD interamente dedicato alla musica di Luis De Pablo. Nel corso del 1995 ha tra l'altro partecipato con due concerti al Festival Wien Modern presso il Musikverein di Vienna, al Cantiere d'arte di Montepulciano, alla Biennale di Venezia, e ha diretto per la prima volta l'Orchestra Cantelli. Pubblica inoltre numerosi interventi e articoli sulla musica moderna per riviste del settore. Recentemente è stato nominato chef assistent dell'Ensemble InterContemporain.*

**Ensemble Edgard Varèse**

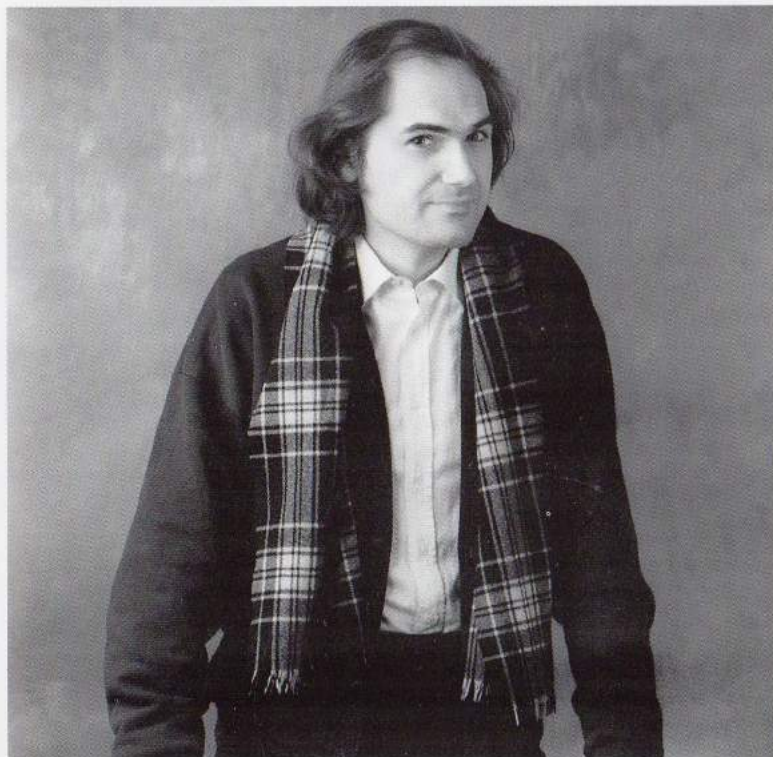
**Emiliano Bernagozzi**, flauto  
**Alberto Negroni**, oboe  
**Giovanni Picciati**, clarinetto  
**Massimo Ferraguti**, clarinetto basso  
**Rino Vernizzi**, fagotto (solista)  
**Luigi Sabanelli**, fagotto  
**Alessio Allegrini**, corno (solista)  
**Francesco Tamiati**, tromba  
**Gianluca Camilli**, trombone

**Enzo Porta**, violino  
**Grazia Serradimigni**, violino  
**Luciano Cavalli**, viola  
**Francesco Dillon**, violoncello  
**Leonardo Colonna**, contrabbasso  
**Sergio Scappini**, fisarmonica  
**Danilo Grassi**, percussioni  
**Ciro Longobardi**, pianoforte

*Nata a Verona, si è diplomata al Conservatorio di Bologna con G. Fricelli. Nel 1989 ha conseguito il primo premio con medaglia d'oro e felicitazioni della giuria presso l'École Nationale di Gennevilliers (Parigi).*

*Si è perfezionata con F. Scala, V. Pavarana, P. L. Aimard e F. Zadra. Vive a Parigi dal 1987 dove ha studiato composizione con M. Laborie, musica da camera contemporanea con I. Kataeva. Insegna attualmente pianoforte presso il Conservatorio di Houilles (Parigi).*

*Premiata o segnalata in molteplici concorsi, Federica Valenta svolge un'intensa attività concertistica come solista e musicista da camera con repertorio da Scarlatti ai contemporanei. Ha effettuato tournées in Italia, Francia, Svizzera, Germania, Grecia; ha registrato per la Radio Nazionale Francese e Greca, musiche di Lutosławski, Roslavec, Mossolov, Akimenko, Medtner, Lourié e Skrjabin.*



Renato Rivolta.



Federica Valenta.





*Gabriele Ferro.*

**Conservatorio, Sala Verdi**  
sabato, 12 ottobre 1996, ore 17

**Orchestra Sinfonica Siciliana**

**Gabriele Ferro**, direttore

**Dietrich Henschel**, baritono

**Claude Delangle**, saxofono

**Gustav Mahler** (1860-1911)

*Cinque Lieder*

15'

- *Im Lenz*

(su testo proprio)

(trascrizione di Alexandros Kalogeras)

- *Starke Einbildungskraft*

(testo da *Des Knaben Wunderhorn*)

(trascrizione di Christoph Neidhöfer)

- *Aus! Aus!*

(testo da *Des Knaben Wunderhorn*)

(trascrizione di Christoph Neidhöfer)

- *Winterlied*

(su testo proprio)

(trascrizione di Kurt Stallmann)

- *Serenade*

(da *Don Juan* di Tirso de Molina)

(trascrizione di David Taddie)

**Luciano Berio** (1925)

*Récit (Chemins VII)* (1996)

10'

per saxofono contralto e orchestra

Commissione dell'Orchestra

Sinfonica Siciliana

(Prima esecuzione assoluta)

**Bruno Maderna** (1920-1973)

*Aura* (1972)

15'

per orchestra

**Maurice Ravel** (1875-1937)

*Boléro* (1928)

16'

**Si ringrazia il  
Banco di Sicilia**

In collaborazione con RAI-Radio Tre