

A - Colloquio con Berio, a proposito di *Chemins VII*, di riscritture e trascrizioni.

Il settimo degli Chemins, come pure Kol Od (Chemins VI) che lo precede di poco, reca un titolo: Récit, "racconto". Il che suggerisce qualche differenza rispetto alla sobria riservatezza che contraddistingue la titolazione degli Chemins e delle Sequenze, gli uni posti a corollario, commento, esplicitazione rispetto alle altre.

Il titolo deriva sostanzialmente dalle caratteristiche della Sequenza su cui questo *Chemins* è costruito. Si tratta della Sequenza IX per sassofono contralto che presenta un carattere discorsivo, narrativo se vogliamo. Forse è sotto l'influenza di Paul Ricoeur che mi è venuto in mente questo titolo. In effetti a differenza degli altri *Chemins* qui l'orchestra non espande, non prepara, non lascia la parte del solista, ma svolge un discorso diverso, si muove con una sua autonomia, secondo quanto insegnano, appunto, le buone teorie della narrativa. La parte del sassofono rimane immutata rispetto alla Sequenza, solo le pause in pratica vengono dilatate per dar modo all'orchestra di aprire, diciamo così, delle finestre dalle quali risulta un certo ampliamento di dimensioni rispetto alla Sequenza.

Per quanto riguarda la veste orchestrale ci sono particolarità salienti nella strumentazione o nella scrittura?

Direi di no, anzi in quest'occasione mi sono attenuto a un organico orchestrale che rientra nella norma, se si eccettua l'introduzione di una certa varietà della percussione con strumenti come campane, celesta, glockenspiel, vibrafono. Anche la scrittura è volutamente caratterizzata da una stesura molto semplice.

Sequenza IX offre una gamma molto ricca di episodi strumentali, la sua "narrativa" si snoda attraverso gesti ricorrenti, con momenti rarefatti ai quali si intercalano fasi più concitate, dall'intervalistica estremamente divaricata e altre decisamente brillanti. C'è forse un'idea di contrasto fra solista e orchestra?

La Sequenza ha un tono che definirei prevalen-

temente meditativo; presenta modi strumentali che possono rievocare certe esperienze del jazz, aspetti che tuttavia è facoltà dell'interprete sottolineare o meno. Quanto al rapporto fra solista e orchestra non c'è contrasto, c'è semmai una convivenza, due percorsi collocati uno accanto all'altro: i campi armonici, ad esempio, spesso vanno per conto loro.

Gli ultimi due Chemins – il sesto per tromba e orchestra, e questo per sassofono e orchestra – sono quelli più distanziati nel tempo dalle Sequenze cui si riferiscono: dalla Sequenza X per tromba a Chemins VI passano undici anni, dalla Sequenza IX, composta nel 1980, a questo nuovo Récit, sedici anni. In precedenza la distanza cronologica era sensibilmente minore. È solo una constatazione numerica e tuttavia fa pensare. Vi si può leggere qualcosa o è frutto del caso?

Direi di no, sono tempi che non dipendono da me, ma riguardano sostanzialmente l'esecutore. La Sequenza X per tromba ad esempio l'avevo scritta anni fa per Stevens di Los Angeles che poi ho perso di vista, anche a causa della lontananza. Finché ho incontrato Gabriele Cassone che reputo uno dei più grandi esecutori di tromba sul pianeta Terra; questo mi ha stimolato a fare una cosa con lui, anche perché nella Sequenza per tromba c'erano molte cose nascoste, che ho potuto sviluppare e portare in superficie.

Sembrerebbe quasi che le Sequenze siano opere che nascono in attesa di una loro futura reincarnazione.

No, non tutte, soltanto quando ci sono aspetti impliciti che voglio rendere espliciti. Ad esempio la Sequenza XIII per fisarmonica rimarrà sempre tale e quale.

*Questo significa forse che la presenza della fisarmonica in *Outis* non ha nulla a che fare con Sequenza XIII?*

Assolutamente. Ho già usato spesso la fisarmonica e il suo impiego in *Outis* non ha nulla a che fare con la Sequenza.

Questo discorso ci porta a un aspetto che mi pare particolarmente presente oggi nel pensiero e nella pratica sua e anche di altri compositori: il riscrivere, il tornare a dire...

Questo è vero, ma in fondo lo si è sempre fatto anche in passato. Stravinsky con *Les Noces* per esempio: prima di arrivare all'organico dei quattro pianoforti e percussione l'ha riscritta completamente tre volte.

D'accordo. Tuttavia in passato il riscrivere era più legato a un bisogno di messa a fuoco, a un'insoddisfazione di fondo – penso, che so, a Bruckner che ha trascorso la vita a riscrivere le sue Sinfonie. Oggi l'atteggiamento è diverso.

Penso che sia una questione complessa, da un lato abbiamo un atteggiamento analitico, dall'altro c'è un impulso più istintivo. Di certo però ogni compositore serio racchiude in sé la figura dell'ermeneuta che guarda dentro se stesso.

E così, con l'ermeneutica, fa nuovamente capolino Paul Ricoeur. Mi viene in mente a riguardo una chiave di lettura, forse un po' paradossale, di una composizione che verrà eseguita in questa stessa serata, il Boléro di Ravel: un lavoro che nella sua ossessiva riorchestratura del medesimo tema, sembra quasi concentrare in una sola opera un atteggiamento squisitamente ermeneutico, il percorso di un'intera vita dedicata a rileggere, a trascrivere.

In un certo senso potrebbe essere; anche la lunga storia della passacaglia potrebbe essere vista nella stessa chiave.

Non le pare che in questi ultimi anni l'atteggiamento di rivisitazione, specie delle musiche altrui, appartenenti al passato – atteggiamento che decenni fa era visto con molto sospetto – si sia comunque spogliato di molte remore?

Forse sì, c'è una visione meno feticistica, un approccio più oggettivo, più analitico.

Ma non potrebbe esserci di mezzo anche una liberazione di una componente affettiva, di quell'impulso istintivo al quale anche lei accenna-

va poco fa? Penso al Berio che orchestra i Lieder di Mahler...

Beh, nel caso di Mahler ci sono in effetti delle radici molto profonde, tuttavia anche in questo caso c'è un atteggiamento analitico di fondo.

Lei ha trasmesso la sua passione mahleriana ai suoi allievi, affidando loro delle trascrizioni. Questo contrasta in modo abbastanza netto con una certa odierna sottovalutazione, se non disprezzo, di questa pratica che un tempo costituiva la base dell'apprendistato compositivo.

Certo, una pratica che purtroppo oggi non esiste più nei Conservatori italiani.

Non potrebbe dipendere dal modo con cui si sono delineate la fisionomia e anche l'ideologia del compositore di oggi, per il quale magari la trascrizione appare un'attività limitante, se non equivoca?

Non saprei dire, ma bisogna tenere presente che il nostro secolo è costellato di pessimi ricordi in materia di trascrizione: da Stokowski a Respighi, per esempio, almeno in parte. Comunque sia, è un delitto che nei Conservatori non si curi questo aspetto della composizione.

Tornando ai lavori dei suoi allievi, sulle trascrizioni di Mahler fatte su iniziativa dell'Università di Harvard: cosa può dire della loro orchestrazione, rispetta lo stile di Mahler?

Abbiamo discusso parecchio in proposito; alla fine ne sono usciti lavori che sono un po' disuguali fra loro. In tutti la strumentazione è assolutamente rispettosa, ma i più intelligenti hanno, come dire, spostato la prospettiva, hanno trasformato l'orchestrazione in un commento, a volte anche molto esplicito, allontanandosi quindi da una trascrizione pedissequa di tipo scolastico.

E com'è avvenuto questo loro coinvolgimento mahleriano, è stata una scelta sua?

Sì, direi che è stata una scelta istintiva. Oltretutto questi cinque erano gli unici Lieder di Mahler che non erano stati ancora orchestrati.



Bruno Maderna.

B - Elogio dell'incoerenza?

Le pagine incluse nel programma di questa sera allineano quattro maestri di eterodossia: Berio, Maderna, Mahler, Ravel, in ordine alfabetico. L'affermazione dovrebbe suscitare immediatamente una domanda: eterodossi rispetto a cosa? È ammissibile individuare un'ortodossia in un secolo di musica così multiforme, contraddittorio, polverizzato in galassia musicale? Probabilmente no, per lo meno non in positivo. Ma forse è possibile in negativo: se, per esempio, si considerano certe idiosincrasie tipiche di molto Novecento musicale nei confronti della contaminazione con certi materiali appartenenti al passato o alla sfera della musica "inferiore"; oppure se si tiene presente quella radicata diffidenza (da tempo ormai al crepuscolo) nei confronti di certo pensiero troppo incline a un disinvolto pragmatismo compositivo, indipendentemente dal fatto che esso magari sia solo di facciata e che, al di là dell'apparenza, sia possibile individuare atteggiamenti a loro modo rigorosissimi. È in questo senso, nel loro provocare certa natura idiosincrasica e paludata della musica novecentesca, che i quattro compositori qui rappresentati si presentano come geniali e raffinati sovversivi.

Possiamo partire da Gustav Mahler, per il quale quella sempiterna vocazione liederistica (di cui abbiamo qui un sintetico florilegio di preziose rarità giovanili) si manifesta da subito come pericolosa, ingombrante attrazione per il popolare, come desiderio di regressione al "primordiale", a una *naïveté* che incrina persino la *nobile semplicità* di Goethe, mettendo un po' troppo fra parentesi il "nobile" e riaprendo così quella scissura che attraversa tutto il Romanticismo e della quale non si era mai riusciti – salvo eccezioni – a venire a capo. È una passione quella di Mahler che non arretra dinanzi a nulla, né alla boccatura sonora del suo giovanile *Klagende Lied* al Beethovenpreis, né alla spudorata "banalità" del motivetto, né ai rischi che essa comporta di far crollare le sue mature e grandiose incastellature compositive, sottoponendole a certi bruschi stratonni avvertiti come autentici sfregi dall'opinione comune del suo tempo.

Passando a Ravel, nell'ormai lontano 1928 il *Boléro* suonava nei confronti della scienza compositiva coeva quasi come un pronunciamento luterano (o se si preferisce calvinista, vista la no-mea di *horloger suisse* conquistatasi dal suo autore). «Nessuna forma propriamente detta, scrisse il compositore a Joaquin Nin, nessuno sviluppo, nessuna – o quasi nessuna – modulazione. Un tema alla Padilla» (José Padilla, fortunato autore di *zarzuelas* e canzonette celeberrime fra cui *La violetera*, *Valencia* ecc.).

Tuttavia, l'aver costruito questo brano di quindici minuti incatenandosi alla reiterazione per nove volte di un tema di sedici misure in do maggiore, alternandolo con la reiterazione per nove volte di un altro tema in do minore, inframezzando ogni apparizione con due battute puramente ritmiche e, infine, concludendo con una breve ma sconvolgente catastrofe dissonante, appena preceduta da una improvvisa e temporanea modulazione in mi maggiore; tuttavia – dicevamo – questa inossidabile sfericità, in apparenza maniacale e autopunitiva, era stata intesa da un Ravel per una volta improvvido, come una sfida globale: non solo alla dottrina del comporre, ma anche alla sopportazione del pubblico («un pezzo del quale, almeno, non si impadroniranno di certo per farci i concerti della domenica»). Dal punto di vista concettuale Ravel tocca un culmine di quella che, a suo modo, è una innegabile provocazione di stampo avanguardistico, naufragata subito nella melassa di una popolarità storicamente inconciliabile con qualunque avanguardia. (Se ne potrebbe dedurre che il tante volte denunciato carattere corrivo del *Boléro*, ha lo stesso fondamento del carattere nazista della musica di Wagner.)

Due o tre generazioni separano Mahler e Ravel da Bruno Maderna e Luciano Berio. Di quest'ultimo si sono lette le sue stesse parole, di Maderna – non di rado anch'egli felicemente ebbro della sua passione per la *Trivialmusik* – si ascolta questa sera *Aura*, un brano del 1972 scritto su commissione della Chicago Symphony Orchestra per l'ottantesimo anniversario della sua fondazione.



Maurice Ravel.

Aura rappresenta una delle pagine più scopertamente "berg-mahler...iane" di Maderna. Una pagina che supera di gran lunga il già vasto organico di *Boléro* e che, in pratica, ne inverte per più aspetti il segno. Il crescendo unidirezionale di *Boléro*, culminante nel "tutti" più fragoroso, coatto e liberatorio al tempo stesso, si rovescia in *Aura* in un «diminuendo "a niente"» che fa evaporare uno dopo l'altro gli strumenti, approdando infine a un *pp* del solo flauto (lo stesso strumento e la stessa dinamica che apriva *Boléro*: ma questi sono soltanto gli scherzi del caso – pure a volte così affascinanti – nei quali non vale la pena crogiolarsi). Sempre rispetto a *Boléro*, a quarantaquattro anni dalla distanza, quando pratiche similari a questa di Ravel erano ormai diffuse di qua e di là dall'Oceano, quando il rigore più rigidamente claustrofobico faceva ormai parte di un costume accademico sempre più violato, ecco Maderna, puntuale, che si disfa apparentemente di ogni coerenza: esordisce con una scrittura accuratissima e lancinante degli archi (cinquantaquattro strumenti divisi in sei gruppi), quindi lascia deflagrare il suo istinto *urmahleriano* nel colorismo delle percussioni, nei fiati acutissimi, nelle miniature sapientemente incastonate e poi negli squarci violenti aperti dalle fanfare di ottoni. Eppure, a un certo punto, eccolo abbandonare le redini, lasciare la pagina a liquefarsi nel raffinato nichilismo della sezione aleatoria conclusiva. È un'incoerenza, questa di Maderna, che poche volte si è presentata così meticolosa nel suo delinquere; e ancor più rare volte così musicalmente trionfante.

Giordano Montecchi

Gustav Mahler
Cinque Lieder

Im Lenz (testo di G. Mahler)

Sag' an, du Träumer am lichten Tag,
was willst du heut' mit dem Bangen?
Du wandelst so stumm durch Lenz und Hag,
als wärest du von Blindheit befangen.

«Ich bin nicht blind und sehe doch nicht,
mir ist nicht dunkel und ist nicht licht,
könnt' lachen und könnte weinen,
doch sagen könnt' ich es Keinem.»

O sieht dich die Sonne so freundlich an,
was sollen dir Schmerz und Reue!
Wirf ab deine Last, du trauriger Mann,
und freu' dich an Sonne und Bläue.

«Mich freut keine Sonne, mich freut kein Blau,
und hab' doch den Frühling so gerne.
Ach, die ich allein nur am liebsten erschau,
die weilt schon lang in der Ferne.»

Starke Einbildungskraft

(testo da *Des Knaben Wunderhorn*)

Hast gesagt, du willst mich nehmen,
so bald der Sommer kommt!
Der Sommer ist gekommen, ja kommen,
du hast mich nicht genommen, ja nommen!
Geh', Büble, geh'! Geh', nehm' mich!
Gelt, ja? Gelt, ja? Gelt, ja, du nimmst mich noch!
Wie soll ich dich denn nehmen,
dieweil ich doch schon hab'?
Und wenn ich halt an dich gedenk',
so mein' ich alle Weile:
ich wär schon bei dir!

Aus! Aus!

(testo da *Des Knaben Wunderhorn*)

«Heute marschieren wir!
Juch-he, juch-he, im grünen Mai!
Morgen marschieren wir
zu dem hohen Tor hinaus,

In primavera

*Di', tu che sogni alla luce del giorno,
che cosa, oggi, ti fa tanta paura?
È primavera: al bosco giri intorno
come il cieco a cui vista si fa oscura.*

«Cieco non sono, ma non vedo; accanto
a me non so se ombra o luce intuire.
Rider potrei, potrei scoppiare in pianto;
però a nessuno lo potrei mai dire.»

*Eppure il sole ti sorride, amabile:
ansia e rimpianto perché ti fan velo?
Getta il tuo peso, uomo inconsolabile,
e ti sia di conforto il sole, il cielo.*

«Né il sole né l'azzurro mi rischiara.
Amo la primavera che ritorna,
ma a lei soltanto penso, alla più cara,
che già da tempo lontana soggiorna.»

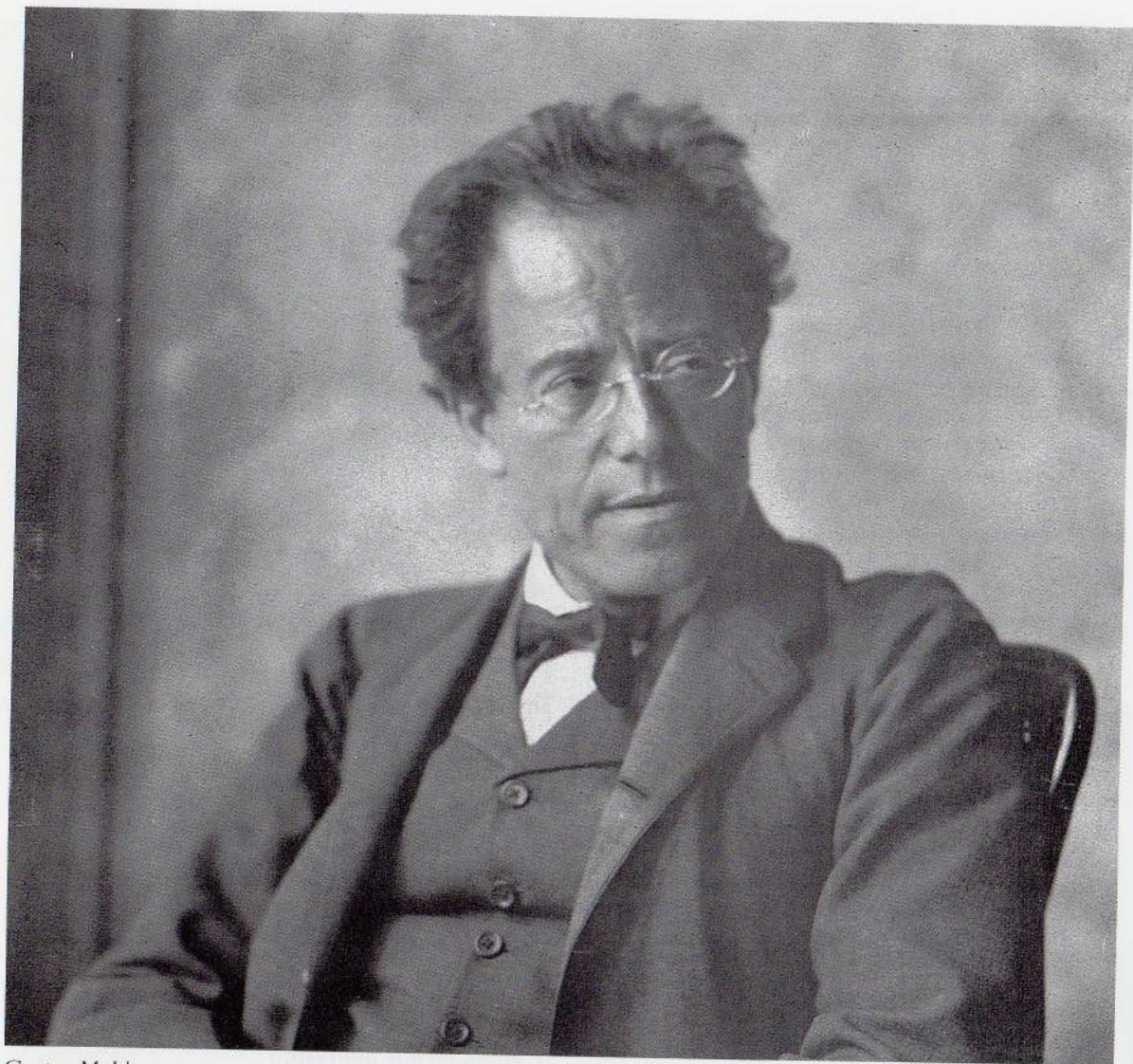
Immaginazione sfrenata

*Mi hai detto che mi prendevi
appena arrivava l'estate!
L'estate è venuta, è venuta,
e tu non mi hai, non mi hai presa!
Dài, ragazzo, dài! Prendimi!
Va bene? Ti va? D'accordo, allora, prendimi!
Ma come posso prenderti,
scusa, se sei già mia?
E se poi penso a te,
continuamente immagino
d'essere già con te!*

Via! Via!

«Oggi partiamo marciando!
Urrah, nel verde maggio!
Domani marciamo, e quando
saremo alla grande porta

Gustav Mahler
L'opéra L'opéra



Gustav Mahler.

zum hohen Tor hinaus! Aus!»
 «Reis'st du denn schon fort?
 Je! Je! Mein Liebster!
 Kommst niemals wieder heim?
 Je! Je! Mein Liebster!»
 «Heute marschieren wir,
 juch-he, juch-he, im grünen Mai!
 Ei, du schwarzbraun's Mädgelein,
 uns're Lieb ist noch nicht aus,
 die Lieb' ist noch nicht aus, aus!
 Trink' du ein Gläschen Wein
 zur Gesundheit dein und mein!
 Siehst du diesen Strauss am Hut?
 Jetzo heisst's marschieren gut!
 Nimm das Tüchlein aus der Tasch',
 deine Tränlein mit abwasch'!
 Heute marschieren wir,
 juch-he, juch-he, im grünen Mai;
 morgen marschieren wir,
 juch-he, im grünen Mai!»
 «Ich will in's Kloster geh'n,
 weil mein Schatz davon geht!
 Wo geht's denn hin, mein Schatz?
 Gehst du fort, heut schon fort?
 Und kommst nimmer wieder?
 Ach! Wie wird's traurig sein
 hier in dem Städtchen!
 Wie bald vergisst du mein!
 Ich! Armes Mädchen!»
 «Morgen marschieren wir,
 juch-he, juch-he, im grünen Mai!
 Tröst dich, mein lieber Schatz,
 im Mai blüh'n gar viel Blümelein!
 Die Lieb' ist noch nicht aus!
 Aus! Aus! Aus! Aus!»

Winterlied (testo di G. Mahler)

Über Berg und Tal
 mit lautem Schall
 tönet ein Liedchen.
 Durch Schnee und Eis
 dringt es so heiss
 bis zu dem Hüttchen.
 Wo das Feuer brummt,

usciremo dalla città! Via!»
«E allora parti, già te ne vai?
Oh, Dio! Oh, Dio! Mio caro!
E poi? Ritornerai?
Oh, Dio! Oh, Dio! Mio caro!»
«Oggi partiamo marciando,
urrah, nel verde maggio!
Ehi, brunettina, non crederai
che il nostro amore sia già finito!
Perché l'amore non finisce mai!
Beviti un sorso, bevi un po' di vino
alla salute tua e alla mia!
Vedi sul mio cappello il mazzolino?
È il segno: ora si marcia, andiamo via!
Prendi il tuo fazzoletto dalla tasca,
le lacrimucce asciuga sulla guancia!
Oggi partiamo marciando,
urrah, nel verde maggio;
domani partiamo marciando,
urrah, nel verde maggio!»
«Io voglio chiudermi in convento,
perché il mio tesoro sta partendo!
Dove andate, tesoro mio?
Vai via davvero, oggi vai via?
Non tornerai mai più?
Ah, quanta tristezza ci sarà
qui nella nostra cittadina!
Troppo presto ti dimenticherai
di me, di me poverina!»
«Domani partiamo marciando,
urrah, nel verde maggio!
Consolati, dolce amore,
il maggio è pieno di fiori!
Perché l'amore non finisce mai!
Via! Via! Via! Via!»

Canto d'inverno

Sopra la valle e il monte,
con eco risonante,
passa una melodia.
Neve e ghiaccio attraversa,
e ad una casa spersa
termina la sua via.
Brontola il focolaio

wo das Rädchen summt
im traulichen Stübchen.
Um den Tisch herum
sitzen sie stumm.
Hörst du mich, Liebchen?
Im kalten Schnee,
sieh' wie ich steh',
sing' zu dir, Mädchen!
Hat denn mein Lied
so dich erglüht,
oder das Rädchen?
O liebliche Zeit,
wie bist du so weit,
o selige Stunden...
Ach, nur ein Blick,
war unser Glück
ewig verschwunden.

Serenade aus "Don Juan"

(testo di Tirso de Molina)
(trad. di Ludwig Braunfels)

Ist's dein Wille, süsse Maid,
meinem heissen Liebesstreben
erst im Tode Raum zu geben,
o, da wart' ich lange Zeit,
o, da wart' ich lange Zeit!
Soll ich deine Gunst geniessen
erst nach meinem Erdengange,
währt mein Leben allzulange!
Mag es gleich im Nu zerfliessen!
Mag es gleich im Nu zerfliessen!
Ist's dein Wille, süsse Maid,
meinem heissen Liebesstreben
erst im Tode Raum zu geben,
o, das ist gar lange Zeit,
gar zu lange Zeit!

*e ronza l'arcolaio,
là, nell'intimità.
Al tavolo seduti
son tutti intorno, muti.
Mi ascolti, cara, mia felicità?
Nella neve d'inverno,
tu vedi, resto fermo,
e canto a te, mia bella!
Ti scalda la mia voce
o ti scalda il veloce
moto della girella?
O bel tempo incantato,
lontano, ormai passato,
ore dolci e beate...
Ecco: uno sguardo, e poi
tutte le nostre gioie
furono, ahimè, per sempre cancellate.*

Serenata da "Don Giovanni"

*Dolce fanciulla, se è tua volontà
appagare la mia brama amorosa
soltanto il dì che mia morte verrà,
lunga sarà l'attesa, e ansiosa,
lunga sarà l'attesa, e ansiosa!
Se dovrò guadagnarmi le tue grazie
solo alla fine del mio errar terreno,
sarà la vita troppo lungo strazio!
Potesse in un istante venir meno!
Potesse in un istante venir meno!
Dolce fanciulla, se è tua volontà
appagare la mia brama amorosa
soltanto il dì che mia morte verrà,
lunga sarà l'attesa, lunga e ansiosa,
lunga e ansiosa!*

(Traduzioni di Quirino Principe)

Gabriele Ferro, palermitano, figlio del maestro Pietro Ferro, compositore e direttore d'orchestra, ha iniziato la sua carriera artistica appena ventenne vincendo il primo premio al Concorso Rai per giovani direttori d'orchestra. Da allora ha diretto le più importanti orchestre italiane ed estere: la Cleveland Symphony Orchestra, la Chicago Symphony, l'Orchestre National de France, l'Orchestra della Scala, ed è ospite abituale dei più importanti teatri europei: il Covent Garden di Londra – che ha portato anche in tournée in Giappone con Così fan tutte di Mozart – il Théâtre du Châtelet e l'Opéra Bastille di Parigi, la Staatsoper di Monaco, dove ha diretto la Semiramide di Rossini che ha ottenuto nel 1990 il premio della critica tedesca, l'Opera di Stoccarda, la Lyric Opera di Chicago, il Teatro Comunale di Firenze per il Maggio Musicale. È stato ospite dei Festival di Atene, Berlino, Monaco e della Biennale di Venezia. Per molti anni ha privilegiato il repertorio sinfonico, con particolare attenzione per la musica contemporanea, alla quale ha dedicato molte prime esecuzioni. Si è rivolto anche alla riscoperta e alla loro incisione con strumenti antichi, di numerose opere liriche, talvolta delle vere e proprie rarità quali Der ferne Klang di Schreker, ripresentato alla Biennale di Venezia nell'84, Ermione e Armida di Rossini, Anacréon, Lodoiska e Le porteur d'eau di Cherubini, tutte riproposte negli anni Settanta in forma di concerto, Judas Macchabeus di Händel, rappresentata al Festival di Monaco nel 1980, il Giulio Cesare di Händel e la versione "napoletana" dei Puritani di Bellini, in prima esecuzione assoluta a Bari nel 1986. Gabriele Ferro ha anche un ampio repertorio discografico. La sua Italiana in Algeri di Rossini, registrata con la Cappella

Coloniensis, ha ottenuto il Grand Prix du Disque e il Premio Bougée. Gabriele Ferro è direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica Siciliana dal 1° gennaio 1979. Dal 1987 al 1990 è stato direttore principale dell'Orchestra della Rai di Roma. Dal 1964 dirige abitualmente l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia. Dal 1991 Generalmusikdirektor della Città di Stoccarda, con l'orchestra dell'Opera di Stato ha partecipato recentemente alla Biennale di Venezia con la prima esecuzione di In-Schrift di Wolfgang Rihm.

L'Orchestra Sinfonica Siciliana opera da oltre trent'anni in Sicilia ed è divenuta una significativa presenza nel panorama della musica italiana. Istituita con legge regionale del 1951, solo nel 1958, completata l'assunzione dei professori d'orchestra, diviene orchestra stabile e inizia un'intensa attività destinata a incidere notevolmente nella realtà musicale della Sicilia. Dopo i primi concerti diretti da Georges Sebastian e Jean Martinon, partecipa alle celebrazioni del centenario pucciniano a Torre del Lago. Nel 1959, il primo direttore artistico, Ottavio Ziino, dà vita alle "Giornate di Musica Contemporanea" dedicate ai classici del Novecento. Giornate che preludono a quelle "Settimane Internazionali di Nuova Musica" che negli anni Sessanta faranno di Palermo un punto di incontro e di riferimento per le avanguardie musicali e culturali di quegli anni, e che vedranno la Sinfonica Siciliana impegnata in un ruolo di primo piano. L'Orchestra Siciliana ha realizzato tournée in Italia e in Europa e ha partecipato alle Settimane di Musica Sacra di Monreale, l'Estate musicale di Taormina, i Festival di Wiesbaden, Dublino, Oxford, quello romano di Nuova Consonanza, il Festival dei due Mondi di Spoleto, la Biennale di Venezia, Musica del Nostro Tempo di Milano, le Orestidi di Gibellina, raccogliendo ampi consensi e lusinghieri giudizi da parte della stampa specializzata internazionale. Recente il successo di una tournée che nel novembre 1994 ha presentato l'Orchestra diretta da Gabriele Ferro alle Sere Musicali di Milano, all'Unione Musicale di Torino e a "Ferrara Musica". Nel 1996 l'Orchestra è stata invitata a Tokyo e in altre cinque città giapponesi, al festival di Montpellier e al festival della città di Milano in onore di Luciano Berio.



L'Orchestra Sinfonica Siciliana.

Dietrich Henschel

Claude Delangle

La Sinfonica ha avuto l'opportunità di essere diretta da Igor Stravinsky, Darius Milhaud e Krzysztof Penderecki. Ed ancora in 36 anni di attività si sono alternati sul podio grandi direttori fra cui: Juri Ahronovic, Herbert Albert, Sir John Bartirolli, Ernst Bour, Aldo Ceccato, Sergiu Celibidache, Riccardo Chailly, Antal Dorati, Vittorio Gui, Efrem Kurz, Ferdinand Leitner, Peter Maag, Pierre Monteux, Riccardo Muti, Georges Prêtre, Hermann Scherchen, Franz Welser Möst. L'Orchestra Sinfonica Siciliana è composta da 92 elementi. Suo direttore stabile è dal 1° gennaio 1979 Gabriele Ferro. Annualmente l'Orchestra esegue mediamente 130 concerti in vari centri della Sicilia.

Nato a Berlino nel 1967, ha studiato alla Musikhochschule di Monaco di Baviera con Hanno Blaschke e alla masterclass di Dietrich Fischer-Dieskau a Berlino. Vincitore del Concorso "Hugo-Wolf", ha debuttato nel 1990 alla Biennale di Monaco; è stato poi ospite di numerosi teatri tedeschi e stranieri, partecipando alla Schubertiade di Vienna e allo Europäisches Musikfest di Stoccarda. Dal 1993 al 1995 è stato membro del Teatro dello Schleswig-Holstein a Kiel, con un repertorio che comprende opere di Mozart, Gounod, Debussy, J. Strauss jr, Monteverdi. Ha cantato sotto la direzione di Peter Eötvös, Wolfgang Sawallisch, Helmuth Rilling, Roberto Abbado. Fra le sue registrazioni: il Messia di Händel (versione di Mozart), Carmina burana di Orff, oltre ad alcuni Lieder di Othmar Schoeck.

Ottenuti dei primi premi di sassofono (1977) e di musica da camera (1979) al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi, si è imposto come uno dei maggiori sassofonisti contemporanei, versato sia nella musica classica che in quella moderna e contemporanea. Invitato, dal 1986, da Pierre Boulez a collaborare con l'Ensemble InterContemporain, ha collaborato anche con Peter Eötvös, Kent Nogano, Armin Jordan, Myung-Whun Chung, esibendosi con l'Orchestre National de France, le Filarmoniche di Radio France, Montecarlo, Florida, Zagabria, Mosca, Colorado, nonché con Les Percussions de Strasbourg, e, dal 1992, anche con i Berliner Philharmoniker. Ha registrato composizioni di Luciano Berio, Edison Denisov, Gérard Grisey, Betsy Jolas, Toru Takemitsu, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen, Debussy, Milhaud, Jolivet. Nel 1996 ha eseguito in prima assoluta lavori di Berio, Jarrell, Dalbavie, Levinas, Jolas. Dal 1988 è professore al Conservatoire parigino.



Claude Delangle.

Dietrich Henschel.



Manfred Honeck.

Teatro alla Scala

domenica, 13 ottobre 1996, ore 21

Orchestra Filarmonica della Scala**Manfred Honeck**, direttore**Bo Skovhus**, baritono**Katia e Marielle Labèque**, duo pianistico**Gustav Mahler** (1860-1911)/**Luciano Berio** (1925)*Fünf frühe Lieder* (1986)

13'

1. *Ablösung im Sommer*
(testo da *Des Knaben Wunderhorn*)
2. *Zu Strassburg auf der Schanz*
(testo da *Des Knaben Wunderhorn*)
3. *Nicht wiedersehen!*
(testo da *Des Knaben Wunderhorn*)
4. *Um schlimme Kinder artig zu machen*
(testo da *Des Knaben Wunderhorn*)
5. *Erinnerung* (R. Leander)

Luciano Berio*Concerto per due pianoforti
e orchestra* (1972-73)

25'

Gustav Mahler/Luciano Berio*Sechs frühe Lieder* (1987)

22'

1. *Hans und Grethe* (su testo proprio)
2. *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald*
(testo da *Des Knaben Wunderhorn*)
3. *Frühlingsmorgen* (R. Leander)
4. *Phantasie*
(da *Don Juan* di Tirso de Molina)
5. *Scheiden und Meiden*
(testo da *Des Knaben Wunderhorn*)
6. *Erinnerung* (R. Leander)

Johannes Brahms (1833-1897)*Seconda Sinfonia in re maggiore*, op. 73

45'

1. *Allegro non troppo*
2. *Adagio non troppo - L'istesso tempo,
ma grazioso*
3. *Allegretto grazioso (Quasi andantino)*
Presto ma non assai - Tempo I
4. *Allegro con spirito*



Luciano Berio.

Gustav Mahler/Luciano Berio

Funf frühe Lieder

Ablösung im Sommer

Zu Strassburg auf der Schanz

Nicht wiedersehen!

Um schlimme Kinder artig zu machen

Erinnerung

Quando Gustav Mahler, quindicenne, nel 1875, entrò nel Conservatorio di Vienna, ebbe come professore d'armonia il compositore e organista istriano Robert Fuchs (1847-1927). Anche Hugo Wolf, Sibelius, Schrecker e Zemlinsky furono allievi di Fuchs in quello stesso conservatorio.

Nel 1891 Fuchs ricevette dal Musikverein di Vienna il Premio Beethoven. Brahms faceva parte della giuria e un giovane concorrente era stato respinto per le sua audacie musicali e, sembra, per la sua personalità poco tranquilla: era Gustav Mahler, autore di una certa cantata intitolata *Das klagende Lied*.

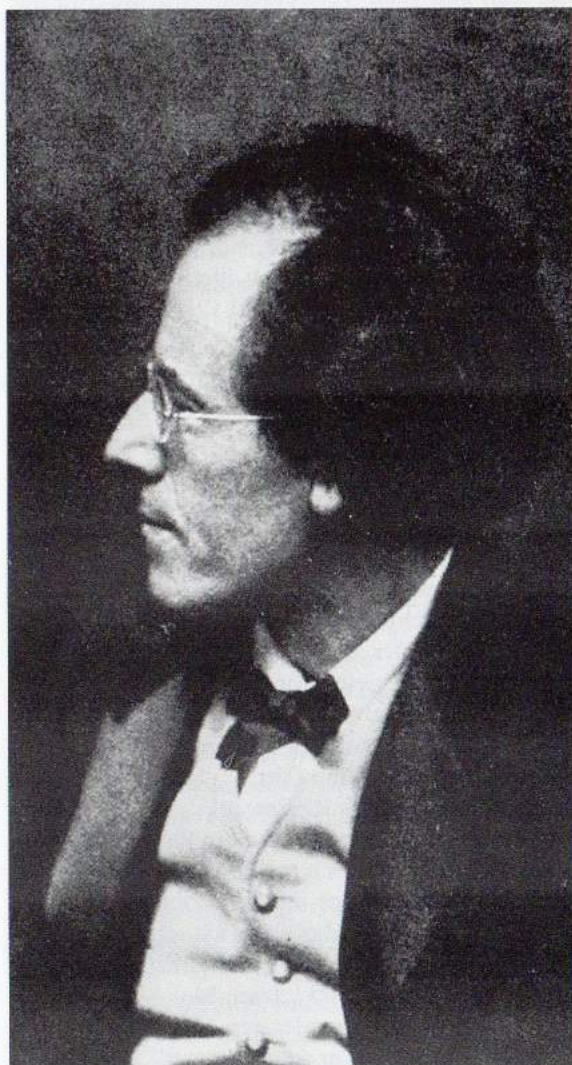
Fin dagli inizi Mahler ha uno stile completamente diverso da quello del suo maestro Fuchs. Infatti i cinque Lieder giovanili che Luciano Berio ha scelto di orchestrare racchiudono già tutta l'essenza dei suoi percorsi successivi. Due di essi, ispirati a *Des Knaben Wunderhorn*, esprimono una profonda desolazione. In *Zu Strassburg*, rulli di tamburo evocano una scena di vita militare alla quale il richiamo della cennamella aggiunge un tocco pastorale (l'accostamento fra ambiente militare e pastorale è uno dei tratti caratteristici del paesaggio mahleriano). L'accompagnamento pianistico è così ricco di suggerimenti orchestrali che non sorprende affatto che Mahler stesso avesse cominciato a strumentarlo. Infatti l'orchestrazione di Berio prende spunto da due pagine originali di Mahler. Particolarmente interessante è l'interpretazione che Berio dà del pedale pianistico. In *Nicht wiedersehen!* l'alternanza maggiore-minore e il carattere di ballata malinconica sono anch'essi due tipici aspetti dell'espressività mahleriana.

Ablösung im Sommer e *Um schlimme Kinder...* hanno un carattere umoristico e popolare. Il primo lo ritroviamo sviluppato nello Scherzo della Terza Sinfonia che Berio riprende e trasforma in un gioco di specchi fra il Lied e lo Scherzo. Nel secondo, dal carattere tanto innocente quanto sapiente, si dispiega tutta la gaiezza infantile del compositore.

Il testo poetico di *Erinnerung* è tratto da una raccolta di poesie pubblicata nel 1878, sotto lo pseudonimo di Richard Leander, un medico il

cui vero nome era Richard von Volksmann. È uno dei rari esempi dove l'espressività mahleriana sembra continuare quella dei grandi maestri del Lied romantico. Berio, con l'aggiunta discreta di qualche linea strumentale e un particolarissimo uso dell'orchestra, evoca ogni tanto le presenza di Wagner e di Brahms, implicite in questo mirabile Lied.

Henry-Louis de La Grange



Gustav Mahler.

Fünf frühe Lieder

Ablösung im Sommer

Kukkuck hat sich zu Tode gefallen,
Tode gefallen an einer grünen Weiden!
Weiden! Weiden!
Kukkuck ist todt! Kukkuck ist todt!
Hat sich zu Tod' gefallen!
Wer soll uns denn den Sommer lang
die Zeit und Weil' vertreiben?
Kukkuck! Kukkuck!
Wer soll uns denn den Sommer lang
die Zeit und Weil' vertreiben?
Ei! Das soll tun Frau Nachtigall!
Die sitzt auf grünem Zweige!
Die kleine, feine Nachtigall,
die liebe, süsse Nachtigall!
Sie singt und springt, ist all'zeit froh,
wenn andre Vögel schweigen!
Wir warten auf Frau Nachtigall;
die wohnt im grünen Hage,
und wenn der Kukkuck zu Ende ist,
dann fängt sie an zu schlagen!

Zu Strassburg auf der Schanz'

Zu Strassburg auf der Schanz',
da ging mein Trauern an!
Das Alphorn hört' ich drüben wohl anstimmen,
in's Vaterland musst' ich hinüber schwimmen;
das ging ja nicht an, das ging ja nicht an!
Ein' Stund' in der Nacht sie haben mich gebracht;
sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus!
Ach Gott! Sie fischten mich im Strome aus!
Mit mir ist es aus, mit mir ist es aus!
Früh morgens um zehn Uhr
stellt man mich vor's Regiment!
Ich soll da bitten um Pardon, um Pardon!
Und ich bekomme doch meinen Lohn,
und ich bekomme doch meinen Lohn!
Das weiss ich schon, das weiss ich schon!
Ihr Brüder all'zumal, ihr Brüder all'zumal,
heut' seht ihr mich zum letzten Mal;
heut' seht ihr mich zum letzten Mal!
Der Hirtenbub' ist nur schuld daran!

Cambio della guardia, d'estate

*Il cuculo è morto, ed è caduto
ai piedi di un verde salice!
Là, vicino al salice,
c'è il cuculo morto, c'è il cuculo morto,
è morto, ed è caduto!
E allora? Per tutta l'estate,
chi mai potrà farci passare il tempo?
Cucù! Cucù!
E allora? Per tutta l'estate,
chi mai potrà farci passare il tempo?
Ci penserà il signor usignolo,
appollaiato su un verde ramo!
Il piccolo, gentile usignolo,
il caro, dolce usignolo!
Canta e saltella, sempre di buon umore,
quando gli altri uccelli tacciono!
Aspettiamo il signor usignolo;
lui sta di casa in una verde fratta,
e quando il cuculo è allo stremo,
ecco, comincia a cantare!*

A Strasburgo, nella trincea

*Nella trincea, a Strasburgo,
ebbe inizio ogni mia sventura!
Del corno alpino udii oltre il fiume il suono,
e per forza dovevo tornare in patria a nuoto;
non ci sono riuscito, non ci sono riuscito!
Per un'ora, in piena notte, mi hanno trascinato;
mi han portato di peso alla casa del capitano.
Dio, Dio! Nel mezzo del fiume mi han pescato!
Ora per me è finita! Ora per me è finita!
Domani mattina alle dieci mi presento
al giudizio del mio reggimento!
Perdono dovrò chiedere, perdono!
Ma lo so, mi daranno quel che merito!
Ma lo so, mi daranno quel che merito!
Lo so già, lo so già!
Fratelli, tutti voi, fratelli, tutti voi,
voi che mi vedete oggi per l'ultima volta,
voi che mi vedete oggi per l'ultima volta,
sentite: il colpevole è un ragazzo, un pastore!*

Das Alphorn hat mir's angetan,
das hat mir's angetan!
Das klag' ich an, das klag' ich an!

Nicht wiedersehen!

Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz!
Jetzt muss ich wohl scheiden von dir, von dir,
bis auf den andern Sommer,
dann komm ich wieder zu dir!
Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz!
Mein herzallerliebster Schatz!
Und als der junge Knab' heimkam,
von seiner Liebsten fing er an:
«Wo ist meine Herzallerliebste,
die ich verlassen hab'?»
«Auf dem Kirchhof liegt sie begraben,
heut' ist's der dritte Tag!
Das Trauern und das Weinen hat sie zum Tod
[gebracht!]
Ade, ade, mein herzallerliebster Schatz,
mein herzallerliebster Schatz!

Um schlimme Kinder artig zu machen

Es kam ein Herr zum Schösseli
auf einem schönen Röss'li,
ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!
Da lugt die Frau zum Fenster aus
und sagt: «Der Mann ist nicht zu Haus,
und niemand, und niemand,
und niemand heim als meine Kind',
und's Mädchen ist auf der Wäschewind!».
Der Herr auf seinem Rösseli
sagt zu der Frau im Schösseli:
ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!
«Sind's gute Kind', sind's böse Kind'?
Ach, liebe Frau, ach sagt geschwind!»,
ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!
«In meiner Tasch' für folgsam Kind',
da hab' ich manche Angebind»,
ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!

*È stato il corno alpino: mi ha stregato!
Sì, quello mi ha stregato!
Lo accuso! Lo accuso!*

Non vedersi mai più!

*Ed ora addio, mio tesoro adorato,
devo lasciarti, ormai, devo lasciarti
fino alla prossima estate:
poi sarò ancora con te!
Addio, addio, mio tesoro adorato,
mio tesoro adorato!
E quando il giovane tornò,
della sua bella domandò:
«Dov'è la mia adorata
che avevo lasciata?».
«Al camposanto è sepolta, defunta,
oggi sono tre giorni:
l'ambascia e il pianto e il duolo l'han consunta!»
Addio, addio, mio tesoro adorato,
mio tesoro adorato!*

Per trasformare in buoni i bambini cattivi

*Venne un signore al castelluccio
su un bel cavalluccio,
cucù! cucù!
La signora si affaccia alla finestra,
e dice: «Non è in casa mio marito,
e nessuno, e nessuno,
e nessun altro che i miei bimbi è qui,
e la ragazza a far bucato è uscita!».
Il signore sul suo cavalluccio
dice alla dama nel castelluccio:
cucù! cucù!
«Son qui bimbi angioletti o bimbi peste?
Dillo, cara signora, dillo presto!»,
cucù! cucù!
«Nelle mie tasche, per bimbi ubbidienti,
ho regalucci e piccoli presenti»,
cucù! cucù!*

Die Frau die sagt: «Sehr böse Kind!
Sie folgen Muttern nicht geschwind,
sind böse, sind böse!».
Die Frau die sagt: «Sind böse Kind!
Sie folgen der Mutter nicht geschwind!».
Da sagt der Herr: «So reit' ich heim,
dergleichen Kinder brauch' ich kein'!».
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!
Und reit' auf seinem Rösseli
weit, weit entweg vom Schlösseli!
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!

Erinnerung

Es wecket meine Liebe
die Lieder immer wieder!
Es wecken meine Lieder
die Liebe immer wieder!
Die Lippen, die da träumen
von deinen heissen Küssen,
in Sang und Liedesweisen
von dir sie tönen müssen!
Und wollen die Gedanken
der Liebe sich ent schlagen,
so kommen meine Lieder
zu mir mit Liebesklagen!
So halten mich in Banden
die Beiden immer wieder!
Es weckt das Lied die Liebe!
Die Liebe weckt die Lieder!

*Dice la donna: «Davvero cattivi,
e con la mamma assai disubbidienti,
cattivi, cattivi!».*
*Dice la donna: «Davvero cattivi,
e con la mamma assai disubbidienti!».*
*Dice il signore: «A casa voglio andarmene,
di bimbi simili non so che farmene!».*
Cucù! Cucù!
*E sul suo cavalluccio
parte dal castelluccio.*
Cucù! Cucù!

Ricordo

*Il mio amore ridesta
ancora e sempre i canti:
i miei canti ridestano
l'amore, ancora e sempre!*
*Le labbra, ora sognanti
i tuoi ardenti baci,
in melodie ed in canti
di te empion lor voci!*
*E se i pensieri mirano
a guarir dall'amore,
quel che i miei canti ispira
è lamento d'amore!*
*Canti e amor sempre e ancora
mi tengon prigioniero!*
*Il canto desta amore:
desta i canti l'amore!*

Sechs frühe Lieder

Hans und Grethe

Ringel, ringel Reih'n!
Wer fröhlich ist, der schlinge sich ein!
Wer Sorgen hat, der lass' sie daheim!
Wer ein liebes Liebchen küsst,
wie glücklich der ist!
Ei, Hänschen, du hast ja kein's!
So suche dir ein's!
Ein liebes Liebchen, das ist was Fein's.
Juch-he! Juch-he!
Ringel, ringel Reih'n!
Ei, Gretchen, was stehst denn so allein?
Guckst doch hinüber zum Hänselein!?
Und ist doch der Mai so grün!?
Und die Lüfte, sie zieh'n!
Ei seht doch den dummen Hans!
Wie er rennet zum Tanz!
Er sucht' ein Liebchen, juch-he!
Er fand's! Juch-he!
Juch-he! Juch-he! Juch-he!
Ringel, ringel Reih'n!
Ringel Reih'n! Ringel Reih'n! Reih'n!

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald,
ich hört' die Vöglein singen.
Sie sangen so jung, sie sangen so alt,
die kleinen Waldvögelein im grünen Wald,
im grünen Wald!
Wie gern' hört' ich sie singen, ja singen!
Nun sing', nun sing', nun sing', Frau Nachtigall!
Sing' du's bei meinem Feinsliebchen:
komm schier, komm schier, wenn's finster ist,
wenn niemand auf der Gasse ist,
dann komm' zu mir, dann komm' zu mir!
Herein will ich dich lassen, ja lassen!
Der Tag verging, die Nacht brach an,
er kam zu Feinsliebchen, Feinsliebchen gegangen.
Er klopft so leis' wohl an den Ring,
ei, schläfst du oder wachst, mein Kind?
Ich hab' so lang' gestanden,
ich hab' so lang' gestanden!

Hans e Grethe

*Giro giro tondo,
venga con noi chi è contento del mondo!
Chi ha brutti pensieri, a casa li lasci!
Chi la sua bella copre di baci
come dev'esser felice!
Di', Hans, e tu non ne hai proprio nessuna?
Su, cercatene una,
una cara ragazzina, che sia anche carina!
Dài! Dài!
Giro giro tondo!
Ma Gretchen, te ne stai sola soletta?
Che fai? sbirci quel Hans? fai la civetta!?
Già! maggio verde entra nelle vene!?
Com'è frizzante, quest'aria che viene!
E Hans, che fa? ehi, statelo a guardare!
Eccolo là, che corre a ballare!
Cercava una bella ragazzina, e... dài,
dài, ecco che l'ha trovata!
Dài, dài, dài!
Giro giro tondo!
Giro tondo! Giro tondo tondo!*

Allegro me ne andavo per un verde bosco

*Allegro me ne andavo per un verde bosco,
e udivo gli uccelli cantare.
Un canto così nuovo, così antico,
cantavano gli uccelli silvani nel verde bosco,
nel verde bosco!
Con quanta gioia li udivo cantare, cantare!
O canta, canta, canta, signor usignolo!
Vieni a cantare dov'è il mio tesoro:
vieni, da bravo, vieni, quando è buio,
quando nessuno passa per la strada,
vieni allora da me, vieni da me!
Ti farò entrare, sì, ti farò entrare!
Il giorno tramontò, spuntò la notte,
egli andò dall'amata, il suo tesoro.
Picchiò il battente a colpi soffocati:
dormi, bambina, o hai gli occhi spalancati?
Per quanto tempo mi hai lasciato fuori!
Per quanto tempo mi hai lasciato fuori!*

Es schaut der Mond durch's Fensterlein
zum holden, süßen Lieben,
die Nachtigall sang die ganze Nacht.
Du schlafselig' Mägdelein,
nimm dich in Acht, nimm dich in Acht!
Wo ist dein Herzliebster geblieben?

Frühlingsmorgen

Es klopft an das Fenster der Lindenbaum
mit Zweigen, blüthenbehangen:
steh' auf! steh' auf!
was liegst du im Traum?
Die Sonn' ist aufgegangen!
steh' auf! steh' auf!
Die Lerche ist wach, die Büsche weh'n!
Die Bienen summen und Käfer!
steh' auf! steh' auf!
Und dein munteres Lieb' hab' ich auch schon
[geseh'n.
Steh' auf, Langschläfer!
Langschläfer, steh' auf!
steh' auf! steh' auf!

Phantasie aus «Don Juan»

Das Mägdlein trat aus dem Fischerhaus,
die Netze warf sie in's Meer hinaus,
die Netze warf sie in's Meer hinaus,
in's Meer hinaus!
Und wenn kein Fisch in das Netz ihr ging,
die Fischerin doch die Herzen fing,
die Herzen, die Herzen!
Die Winde streifen so kühl umher,
erzählen leis' eine alte Mär',
erzählen leis' eine alte Mär',
eine alte Mär'!
Die See erglühet im Abendrot,
die Fischerin fühlt nicht Liebesnot
im Herzen, im Herzen!

*E la luna, attraverso la finestra,
guarda la bella e dolce amata.
L'usignolo cantò la notte intera.
Fanciulla dolcemente addormentata,
attenta, attenta,
dimmi, l'innamorato tuo dov'era?*

Mattino di primavera

*Bussa alla finestra il tiglio,
con rami tutti in fiore:
alzati! su! alzati! su!
perché stai lì a sognare?
Il sole è già spuntato all'orizzonte.
Alzati! su! alzati! su!
L'allodola si è destata, i cespugli fremono al vento!
Il ronzio d'api e scarabei, lo senti?
Alzati! su! alzati! su!
Ho visto la tua bella, fresca come una rosa.
Alzati, dormiglione!
Su, dormiglione, alzati!
Alzati! su! alzati! su!*

Fantasia da «Don Giovanni»

*La fanciulla uscì dalla casa di pescatori,
venne a gettar le reti in mezzo al mare,
venne a gettar le reti in mezzo al mare,
in mezzo al mare!
Se i pesci non le entravan nella rete,
la pescatrice allor pescava i cuori,
i cuori, i cuori!
Freschi spirano i venti tutt'intorno,
narrano piano una lor vecchia fiaba,
narrano piano una lor vecchia fiaba,
una lor vecchia fiaba!
Il mare avvampa al tramontar del giorno,
la pescatrice non ha mal d'amore
nel cuore, nel cuore!*

Scheiden und Meiden

Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus!
Ade! Ade!
Fein's Liebchen, das schaute zum Fenster hinaus!
Ade! Ade! Ade!
und wenn es denn soll geschieden sein,
so reich' mir dein goldenes Ringelein!
Ade! Ade!
Ja, Scheiden und Meiden tut weh, tut weh!
Ade! Ade! Ade!
Es scheidet das Kind schon in der Wieg'!
Ade! Ade!
Wann werd' ich mein Schätzkel wohl kriegen?!
Ade! Ade!
Und ist es nicht morgen,
ach, wär' es doch heut'!
Es machte uns Beiden wohl grosse Freud'!
Ade! Ade! Ade!
Je, Scheiden und Meiden tut weh, tut weh!
Ade!

Erinnerung

Es wecket meine Liebe
die Lieder immer wieder!
Es wecken meine Lieder
die Liebe immer wieder!
Die Lippen, die da träumen
von deinen heissen Küssen,
in Sang und Liedesweisen
von dir sie tönen müssen!
Und wollen die Gedanken
der Liebe sich entschlagen,
so kommen meine Lieder
zu mir mit Liebesklagen!
So halten mich in Banden
die Beiden immer wieder!
Es weckt das Lied die Liebe!
Die Liebe weckt die Lieder!

Partire è un po' morire

*Tre cavalieri cavalcano fuori porta!
Addio! Addio!
L'amata a guardar dalla finestra si era sporta!
Addio! Addio! Addio!
E se proprio dobbiamo dirci addio,
dammi il tuo anellino d'oro!
Addio! Addio!
È triste, è triste lasciarsi e partire!
Addio! Addio! Addio!
Ci lascia il bimbo, ancora nella culla!
Addio! Addio!
Quando riavrò il mio tesoro?
Addio! Addio!
E se non è domani,
ah, possa essere oggi!
Che grande gioia per tutti e due!
Addio! Addio! Addio!
È triste, è triste lasciarsi e partire!
Addio!*

Ricordo

*Il mio amore ridesta
ancora e sempre i canti:
i miei canti ridestano
l'amore, ancora e sempre!
Le labbra, ora sognanti
i tuoi ardenti baci,
in melodie ed in canti
di te empion lor voci!
E se i pensieri mirano
a guarir dall'amore,
quel che i miei canti ispira
è lamento d'amore!
Canti e amor sempre e ancora
mi tengon prigioniero!
Il canto desta amore:
desta i canti l'amore!*

(Traduzioni di Quirino Principe)

Berio - Concerto per due pianoforti e orchestra

Penso che oggi non abbia molto senso scrivere un concerto con criteri convenzionali. Non mi sembra più possibile stabilire un'omogeneità di significato fra uno o più solisti da un lato e una massa di strumenti di differente densità e natura dall'altro, così come avveniva nei concerti barocchi, classici e romantici, quando «individuo» e «massa» potevano dire sostanzialmente la stessa cosa nonostante la grande differenza di densità e caratteri acustici. Oggi la relazione tra solista e orchestra deve essere ogni volta reinventata, e il termine *concerto* può essere usato solo in senso metaforico. Il problema concreto di opporre e comporre densità estreme, tuttavia, mi ha sempre interessato, e l'ho affrontato varie volte in maniere diverse: con *Tempi concertati* (1958-59) per flauto, violino, pianoforte e quattro gruppi orchestrali, con *Chemins I* (1965) per arpa e orchestra, con *Chemins III* (1968) per viola e orchestra.

In questo *Concerto* per due pianoforti e orchestra i solisti sviluppano un rapporto molto mobile e diversificato tra di loro e con i solisti dell'orchestra, configurando veri e propri gruppi da camera (pianoforte I e II, flauto e pianoforte I, violino e pianoforte II, clarinetto e pianoforte I, pianoforte II e archi, ecc.); l'orchestra a sua volta interagisce con i solisti, amplificandone le parti in una sorta di trascrizione simultanea. I due solisti si distinguono tra loro per l'uso di diverse tecniche pianistiche e per un diverso rapporto di identificazione con l'orchestra; queste differenze sono regolate da un processo armonico unificatore, rivelato dai due pianoforti soli all'inizio del *Concerto*, quasi come una mappa consultata prima di un viaggio.

Concerto è stato eseguito per la prima volta nel 1973 da Bruno Canino e Antonio Ballista con la New York Philharmonic Orchestra diretta da Pierre Boulez.

Luciano Berio

Sechs frühe Lieder

Hans und Grethe

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald

Frühlingsmorgen

Phantasie

Scheiden und Meiden

Erinnerung

Hans und Grethe fu il primo Lied che Mahler ritenne degno di essere conservato e pubblicato. Scritto nel 1880 su testo dello stesso Mahler, questo Lied era certamente presente allorché qualche anno dopo l'autore lavorava allo Scherzo della Prima Sinfonia. Ma poiché in questo caso, a differenza di *Ablösung im Sommer* della raccolta precedente, i prestiti riguardano frasi e gesti singoli piuttosto che sequenze più estese, Berio evita l'effetto di rottura che potrebbe derivare dal tentativo di sottolineare tali prestiti nella sua strumentazione.

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald e *Scheiden und Meiden* provengono da una successiva serie del *Wunderhorn*. A conferma di ciò Berio riprende *Erinnerung* per chiudere questa serie, mentre colloca al centro del ciclo il complementare *Frühlingsmorgen*.

Phantasie è uno dei due Lieder di Mahler su testi tratti dal *Don Juan* di Tirso de Molina. In una nota a margine sul manoscritto, Mahler suggerisce: «per l'esecuzione di questo Lied si potrebbe forse consigliare l'accompagnamento di un'arpa».

Queste trascrizioni sono dedicate a Henri-Louis de La Grange, studioso di Mahler, su incitamento del quale Berio aveva cominciato a lavorare sui Lieder di Mahler.

David Osmond-Smith

Nell'estate del 1877 Brahms è a Pörtschach sul Wörthersee, in Carinzia, una località molto affascinante nella quale il musicista amerà soggiornare spesso. Qui, nella quiete del paesaggio, concepisce una Seconda sinfonia; molto diversa è Pörtschach rispetto alla rude e selvaggia isola di Rügen, dove il musicista ha ultimato la sua Prima sinfonia, in do minore.

Il lavoro di composizione della Prima si è protratto per oltre quindici anni in tormentosi rifacimenti, quello della seconda si svolge senza particolari ripensamenti. La prima esecuzione, infatti, alla Gesellschaft der Musikfreunde, risale al 30 dicembre 1877. Si tratta quindi di un intenso sforzo creativo che sembra nascere dal sofferto, lungo concepimento della sinfonia precedente. Malgrado questa evidente diversità, la Seconda sinfonia, in re maggiore, non appare né un prodotto meno maturo, né, al contrario, più riuscito della Prima. Siamo di fronte a due possibili e al tempo stesso opposte visioni del mondo, non a caso accostate dalla critica, rispettivamente alla Quinta (complice anche la stessa tonalità d'impianto) e alla Sesta sinfonia di Beethoven.

Il riferimento al musicista di Bonn appare, in questo e in altri casi, non sempre pertinente, ma anche nella Vienna di Brahms il problema del rapporto con la tradizione riveste un ruolo di primo piano e giunge a influenzare spesso in modo fuorviante giudizi e attese nella critica e nella pubblica opinione. Così, entrambe le sinfonie di Brahms sono giudicate soprattutto in ragione della loro maggiore o minore vicinanza al modello beethoveniano e, su questa base, ora in Austria, ora in Germania, conseguono successo o, al contrario, suscitano riserve. La Sinfonia in do minore è stroncata a Vienna da Hugo Wolf perché scritta «come se nulla fosse accaduto da Beethoven in poi» ed elogiata, per la stessa ragione, dai sostenitori della tradizione. Al tempo stesso, a Lipsia, pubblico e critica giudicano la Sinfonia in re maggiore inferiore alla precedente proprio perché poco beethoveniana mentre a Vienna, per le stesse ragioni, il lavoro piace più del precedente.

Indubbiamente, il gigantesco *corpus* delle nove

sinfonie di Beethoven è per i musicisti romantici un problema con cui confrontarsi costantemente. Per un compositore come Wagner, la «Nona» ha sancito, di fatto, e in modo definitivo, il superamento del genere della sinfonia. Liszt, d'altro canto, si è orientato da tempo verso il poema sinfonico. Brahms, invece, che come Hanslick potrebbe affermare che la forma è l'effettivo contenuto di una composizione, si riconosce pur sempre nel solco della tradizione sinfonica tedesca. Ma qui cominciano i problemi: la forma-sonata, che fino a Beethoven era stata un principio compositivo in continua evoluzione, è ora vincolata a uno schema costruttivo modificabile più che altro sul piano del contenuto. Salva la forma, c'è spazio tutt'al più per l'impiego di armonie e modulazioni sempre più complesse, o per portare alle estreme conseguenze i principi della «variazione continua» del tema, già peraltro messi a punto da Beethoven nelle sue ultime creazioni. Questa è sostanzialmente la via seguita da Brahms.

Nella Sinfonia in re maggiore, è messa a frutto un'esperienza già in gran parte maturata nel campo della musica da camera. Il lavoro colpisce per l'insolita sobrietà del materiale tematico che, volendo semplificare, è riconducibile a sole tre note (Re.do#.re). Questa, a ben vedere, dà origine a tutti i temi principali impiegati nei quattro movimenti. Il primo tempo, ovviamente in forma-sonata, possiede un'esposizione e una ripresa di ampie dimensioni e, per contro, uno sviluppo insolitamente breve (un centinaio di battute). Non si nota una spiccata diversità di carattere tra i due temi, come in Beethoven; è però stupefacente la capacità di Brahms di variarli, soprattutto il primo, imperniato sulle tre note di cui si è detto. Il secondo tema è un motivo malinconico e sognante, in uno stile prossimo al valzer o al ländler, non inconsueto in Brahms. Nello sviluppo si coglie tutta la maestria e la profonda cultura contrappuntistica di Brahms che, nell'elaborare il tema, adotta un linguaggio volutamente arcaico. La ripresa segue abbastanza fedelmente l'esposizione. Chiude un'ampia coda giocata sui timbri puri di legni e archi divisi. Qui e in molti



Johannes Brahms.

Il primo concerto per piano di Brahms, scritto nel 1858, è un capolavoro di equilibrio e di bellezza. Il secondo concerto per piano, scritto nel 1861, è un'opera di grande forza e di grandioso stile. Il terzo concerto per piano, scritto nel 1866, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il quarto concerto per piano, scritto nel 1871, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il quinto concerto per piano, scritto nel 1876, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il sesto concerto per piano, scritto nel 1881, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il settimo concerto per piano, scritto nel 1886, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. L'ottavo concerto per piano, scritto nel 1891, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il nono concerto per piano, scritto nel 1896, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il decimo concerto per piano, scritto nel 1901, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile.

Il primo concerto per piano di Brahms, scritto nel 1858, è un capolavoro di equilibrio e di bellezza. Il secondo concerto per piano, scritto nel 1861, è un'opera di grande forza e di grandioso stile. Il terzo concerto per piano, scritto nel 1866, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il quarto concerto per piano, scritto nel 1871, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il quinto concerto per piano, scritto nel 1876, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il sesto concerto per piano, scritto nel 1881, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il settimo concerto per piano, scritto nel 1886, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il ottavo concerto per piano, scritto nel 1891, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il nono concerto per piano, scritto nel 1896, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile. Il decimo concerto per piano, scritto nel 1901, è un'opera di grande bellezza e di grandioso stile.

punti della sinfonia si nota un impiego di ritmi insoliti (piedi giambici e ritmo lombardo) e di frequenti passi sincopati che, di fatto, mutano spesso il metro da ternario a binario. Il secondo movimento, di forma ternaria, si apre con una melodia d'ampiezza schubertiana affidata ai violoncelli. Si tratta di una delle idee più felici di Brahms in tutta la sinfonia. Segue una frase, esposta dal corno e poi fittamente elaborata dall'orchestra, che è il «retrogrado» di un frammento di tema enunciato dal fagotto all'inizio del primo movimento. La seconda parte è ugualmente costruita su due temi, elaborati da Brahms con molta maestria. Tra questi, il secondo deriva anch'esso dal materiale tematico del primo movimento, sottoposto alle consuete tecniche di trasformazione. Un'abilità che Hanslick giustamente celebrò ma che gli fece trascurare la bellezza dei motivi qui utilizzati. La ripresa della parte A è più libera perché concepita in forma di variazione. Segue una coda, anch'essa elaborata sull'attacco del motivo iniziale.

L'*Allegretto grazioso* utilizza la forma del Rondò piuttosto che quella più tradizionale dello Scherzo (Rostand però considera questo movimento una sorta di Scherzo con due Trii). In modo del tutto analogo al primo movimento, è qui evidente un impiego di temi tra loro strettamente connessi, tutti derivati a loro volta dal motivo che apre il movimento (*Quasi andantino*). Questo, ridotto alla sua forma essenziale (si.do.si.mi), è poi a sua volta l'inversione del motivo d'apertura della sinfonia (re.do#.re.la).

Nel primo *Presto ma non assai*, Brahms lo utilizza diminuendone i valori. In genere il movimento fa uso di una scrittura ritmicamente asimmetrica e irregolare, specie nel secondo «Trio», caratterizzato da una «matrice tzigana» peraltro non insolita in Brahms. L'ultimo tempo è anch'esso in forma-sonata e ugualmente contrassegnato da una curiosa povertà di temi. Il primo, con l'immancabile intervallo di semitono discendente dell'attacco, rivela una stretta parentela con i motivi dei tempi precedenti.

Il secondo è invece sorprendentemente simile a quello del *Quasi andantino* nel terzo movimento;

nell'esperto, Brahms lo accompagna a un disegno di viole e violoncelli, derivato dal primo tema. Anche qui lo sviluppo è la sezione meno ampia ma l'elaborazione contrappuntistica è, per contro, di grande interesse. Dopo la ripresa, che ripropone con notevole regolarità l'esposizione, la sinfonia si conclude trionfalmente con una coda dal piglio e dall'energia beethoveniani.

Antonio Polignano

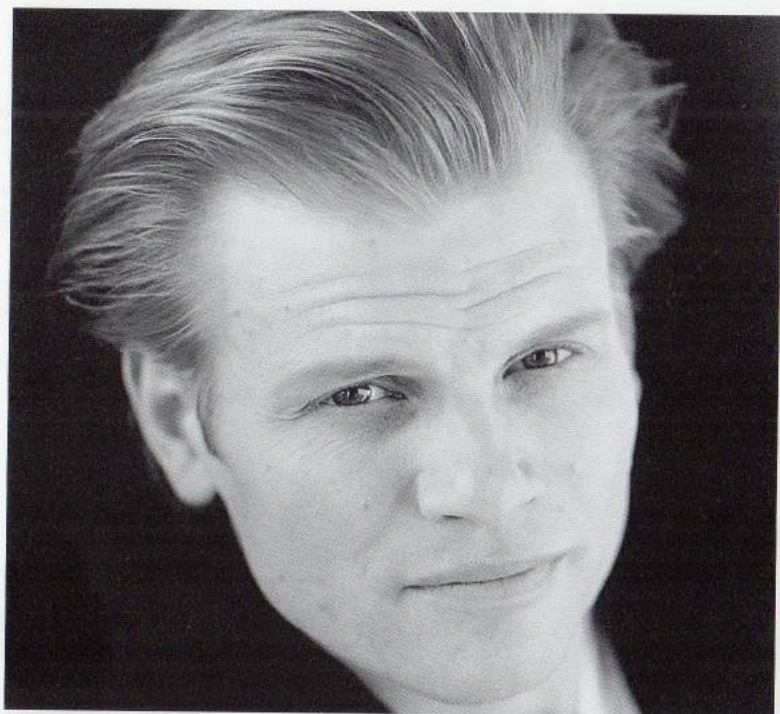


L'Orchestra Filarmonica della Scala.

L'Orchestra Filarmonica della Scala (fondata da Claudio Abbado) nasce nel 1982 dal complesso del teatro milanese con il proposito di ampliare la frequentazione del repertorio sinfonico e con l'obiettivo di arrivare a competere con le più importanti compagini in campo internazionale. L'iniziativa riscuote da subito ampi consensi anche nel mondo culturale ed economico cittadino, che - attraverso alcuni importanti esponenti - entra a far parte del gruppo di soci fondatori e sostenitori. Le scelte artistiche sono effettuate da una delegazione degli stessi professori dell'Orchestra, in assoluta autonomia rispetto al Teatro alla Scala. Dal 1987 Riccardo Muti è direttore principale dell'Orchestra che in questi anni è stata diretta da importanti direttori ospiti, quali Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Wung Chung, Gianandrea Gavazzeni, Valerij

Gergiev, Carlo Maria Giulini, Zubin Mehta, Seiji Osawa, Georges Prêtre, Ghennady Rozdestvensky, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Yuriy Temirkanov. L'Orchestra esegue i concerti della propria stagione (ripresi e telediffusi da Retequattro) al Teatro alla Scala e compie tournées in Italia e all'estero. Nel giugno scorso l'Orchestra Filarmonica ha chiuso le «Wiener Festwochen» nella prestigiosa sala del Musikverein di Vienna sotto la direzione di Riccardo Muti; in settembre sarà in Oriente e in ottobre in Germania sempre diretta da Muti. Grazie alla collaborazione e all'impegno di Riccardo Muti, in questi ultimi anni l'Orchestra è stata interprete di numerose incisioni discografiche dedicate a Busoni, Casella e Martucci; e inoltre ha registrato Ket Kep di Béla Bartók, la Serenata per orchestra n. 1 di Johannes Brahms, In the South di Elgar, Il bacio della

fata di Igor Stravinsky, la Suite da La Strada, Concerto per Archi e danze da Il Gattopardo di Nino Rota, Ouvertures e Preludi di Giuseppe Verdi. Prosegue la pubblicazione dell'intero corpus delle Sinfonie di Beethoven dirette da Carlo Maria Giulini. Con l'Orchestra Filarmonica diretta da Riccardo Muti ha inciso un CD dedicato a Vivaldi, solisti le prime parti dell'Orchestra e lo Stabat Mater e due Arie di Giovan Battista Pergolesi, soliste Barbara Frittoli e Caterina Antonacci. Con la direzione di Riccardo Chailly è stato recentemente pubblicato un CD di Ouvertures di Rossini. L'Orchestra Filarmonica della Scala è da sempre attenta ai giovani musicisti ed ha istituito una borsa di studio annuale, con occasioni di collaborazione, per i diplomati italiani di particolare talento: il concorso di quest'anno è riservato alle viole.



Bo Skovhus.

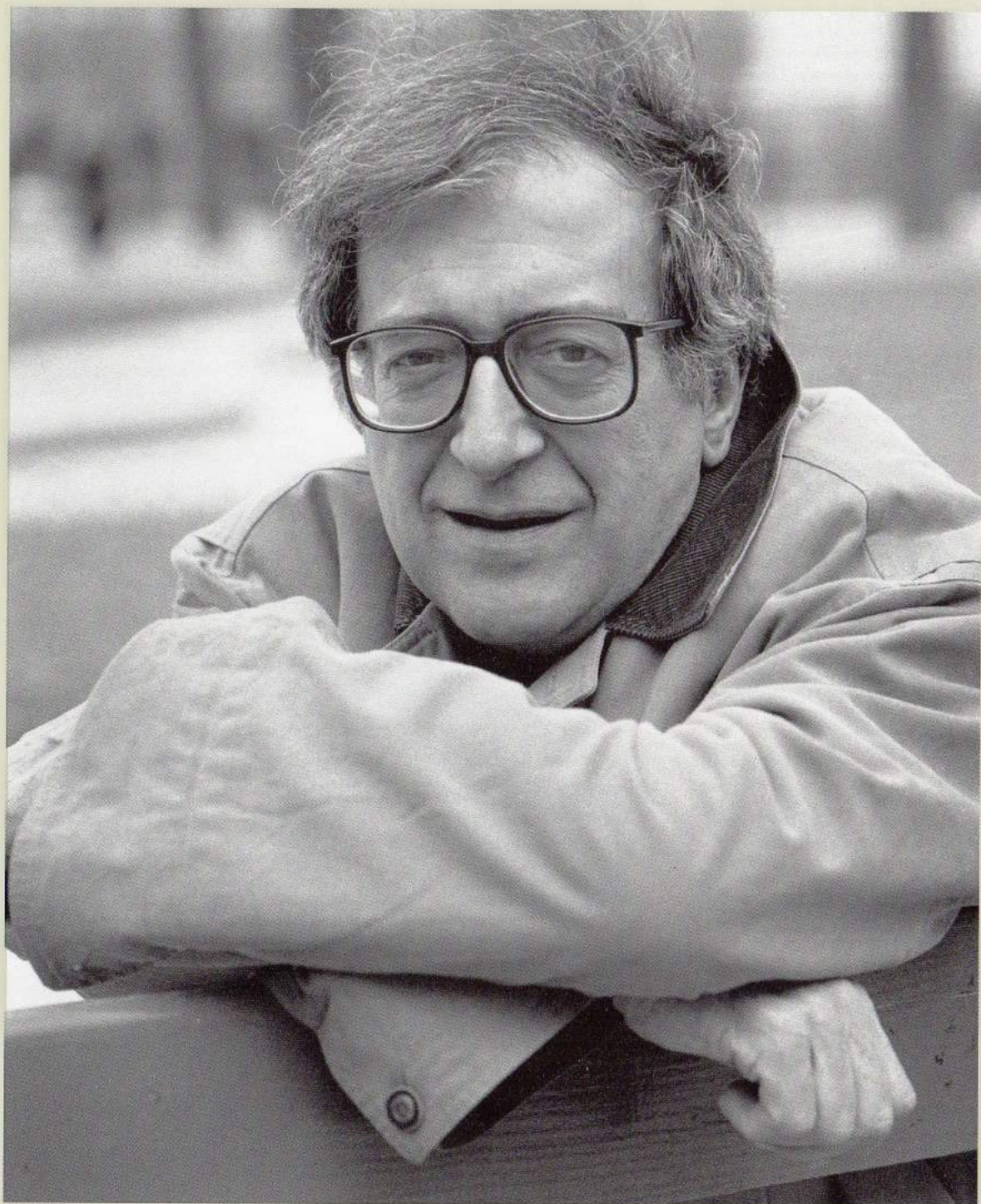


Katia e Marielle Labèque.

Compiuti gli studi musicali alla Hochschule für Musik di Vienna, poi membro dei Wiener Philharmoniker e dell'Orchestra della Staatsoper viennese, nonché direttore dell'orchestra della "Jeunesse Musicale" di Vienna, nel 1987-88 è divenuto assistente di Claudio Abbado per l'Orchestra giovanile "Gustav Mahler". Segue il suo debutto alla Volksoper di Vienna (1989) con Die Fledermaus di J. Strauss jr e le versioni tedesche delle Nozze di Figaro e del Barbiere di Siviglia. Dal 1991 ha collaborato alla attività concertistica dei Bamberger Symphoniker, delle orchestre radiofoniche di Francoforte, Colonia e Saarbrücken, nonché con numerose orchestre europee e internazionali: Jerusalem Symphony Orchestra, Orchestra radiofonica di Monaco, Wiener Symphoniker, ORF-Symphonie. Nel corso della Mozartwoche di Salisburgo 1994 ha debuttato alla guida dei Wiener Philharmoniker. Nel 1995 ha diretto concerti con le orchestre sinfoniche di Chicago e di Houston, con la Filarmonica di Oslo, la Sächsische Staatskapelle di Dresda e la BBC Symphony Orchestra di Londra. Primo Kapellmeister dell'Opernhaus di Zurigo dal 1991-92, vi ha diretto Fedora e Andrea Chénier di Giordano, Hérodiade di Massenet, oltre al War Requiem di Britten. All'inizio del 1996 ha diretto la prima assoluta di Schlafes Bruder di Herbert Willi.

Nato a Ikast in Danimarca, ha studiato alla Scuola musicale di Aarhus, all'Accademia reale operistica di Copenhagen e poi a New York. Dopo il debutto nel 1988 alla Volksoper di Vienna nel Don Giovanni, ha iniziato una carriera internazionale di cui ricordiamo le principali tappe: Carmina burana di Orff a Vienna e poi con la Chicago Symphony Orchestra sotto la direzione di Zubin Mehta e con la Boston Symphony Orchestra con Seiji Ozawa; Wolfram in Tannhäuser alla Staatsoper di Vienna; Guglielmo in Così fan tutte alla Staatsoper di Amburgo; Don Giovanni ancora alla Staatsoper viennese (Festival di Schönbrunn); Billy Budd di Britten e Evgenij Onegin di Čajkovskij a Colonia, Hamlet di Thomas alla Volksoper di Vienna, il Conte nelle Nozze di Figaro all'Opera di Stato bavarese e alle Festwochen di Vienna 1994 con Claudio Abbado; le Faust-Szenen di Schumann al Festival di Edimburgo 1994. Ancora Guglielmo in Così fan tutte a Vienna sotto la direzione di Riccardo Muti; ha interpretato Il prigioniero di Dallapiccola al Festival di Bregenz del 1995. Fra le sue principali registrazioni: War Requiem di Britten, Die lustige Witwe di Lehár, Le nozze di Figaro, Carmina burana, Don Giovanni.

Nate sulla costa basca, in Francia, presso i confini spagnoli, hanno studiato dapprima con la madre italiana, nota insegnante di pianoforte, poi al Conservatoire parigino. In duo si sono esibite con le maggiori orchestre: Berliner Philharmoniker, Boston Symphony, Chicago Symphony, Concertgebouw di Amsterdam, Staatskapelle di Dresda, Gewandhaus di Lipsia, London Symphony, Los Angeles Philharmonic, New York Philharmonic, Wiener Philharmoniker; e con direttori quali Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Colin Davis, Charles Dutoit, Jesus Lopez-Cobos, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Simon Rattle, Giuseppe Sinopoli. Sempre insieme hanno partecipato a festival prestigiosi: Berlino, City of London, Edimburgo, Hollywood Bowl, Mostly Mozart, Ravinnia, Mozart-Woche di Salisburgo, Tanglewood. Nell'ottobre 1992 sono apparse in un documentario della BBC-TV dedicato alla loro attività artistica. Fra le registrazioni: Rhapsody in Blue di Gershwin, Danze ungheresi di Brahms, i Doppie concerti di Poulenc, di Mendelssohn e di Bruch. Si sono distinte anche nella musica jazz esibendosi sia da sole sia col chitarrista John McLaughlin; hanno registrato anche Songs from "West Side Story" di Bernstein. Katia ha registrato una serie di duetti con Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul e altri. Marielle ha effettuato tournees con Gonzalo Rubalcaba e Michel Camilo.



Luciano Berio.

Teatro Studio

lunedì, 14 ottobre 1996, ore 21

Tempo Reale

Centro di ricerca e produzione musicale

Luciano Berio, direzione artistica**Alvise Vidolin****Nicola Bernardini**, regia del suono**Roberto Fabbriciani**, flauto**Michele Lomuto**, trombone**Giancarlo Schiaffini**, basso tuba

Parte dell'elaborazione in studio e dello sviluppo del live electronics è stata realizzata con la Workstation M.A.R.S. (Musical Audio Research Station) prodotta dalla società IRIS gruppo Bontempi Farfisa.

Il Centro Tempo Reale ringrazia Michele Tadini e Agon Acustica informatica musica per la gentile collaborazione in occasione del presente concerto.

Bruno Maderna (1920-1973)*Musica su due dimensioni* (1957) 10'

per flauto e nastro magnetico

(live electronics: Nicola Bernardini)

(Produzione: Studio di Fonologia RAI, Milano)

Karlheinz Stockhausen (1928)*Gesang der Jünglinge* (1955-57) 13'11"

per nastro magnetico

(Produzione: WDR Colonia;

Restauro: Stockhausen Verlag, Colonia)

Giacomo Manzoni (1932)*Quanto oscura selva trovai* (1995) 15'

per trombone, coro su nastro magnetico,

processori elettronici

(Prima esecuzione italiana)

(live electronics: Nicola Bernardini/

Alvise Vidolin)

(Produzione: Agon, acustica informatica

musica, Milano, Michele Tadini,

Maurizio Proietti)

Aldo Clementi (1925)*Passacaglia* (1996) 15'

per flauto e nastro magnetico

(Prima esecuzione assoluta)

(live electronics: Nicola Bernardini)

(Produzione: Centro Tempo Reale, Firenze)

Luciano Berio (1925)*Thema - Omaggio a Joyce* (1958) 8'5"

per nastro magnetico

(Produzione: Studio di Fonologia RAI, Milano,

Restauro e re-editing: Centro Tempo Reale,

Firenze)

Luigi Nono (1924-1990)*Post Praeludium per Donau* (1987) 14'

per basso tuba e live electronics

(live electronics: Alvise Vidolin)

(Produzione: Heinrich Ströbel Stiftung,

Freiburg)

In collaborazione con RAI-Radio Tre

Questo concerto, il primo di Tempo Reale a Milano, cerca quindi di dare un quadro d'insieme, proponendo la rivisitazione di lavori del passato accanto alla creazione di composizioni contemporanee. L'accostamento non cronologico permetterà forse di cogliere meglio le analogie e le distanze musicali tra questi brani disseminati in un arco di oltre quarant'anni.

Il concerto inizia con *Musica su due dimensioni* di Bruno Maderna, del 1957, lavoro seminale in cui sono stati elaborati – per la prima volta – i rapporti tra strumenti tradizionali e strumenti elettroacustici. Il brano di Maderna contiene numerosi spunti che si rivelano essenziali agli sviluppi ulteriori della musica elettronica: dalla trasformazione elettronica dei suoni di uno strumento tradizionale (tutti i frammenti presenti sul nastro magnetico sono in realtà suoni di flauto rielaborati elettronicamente allo Studio di Fonologia RAI di Milano dal compositore e dal fido assistente Marino Zuccheri), all'interazione tra uno strumento "dal vivo" ed il nastro magnetico. Inoltre, *Musica su due dimensioni* illustra in maniera esemplare la preoccupazione tipicamente maderniana di lasciare una "apertura", una flessibilità esecutiva all'opera difficilmente ottenibile con i registratori a nastro magnetico dell'epoca. L'esecuzione proposta questa sera utilizza le tecnologie digitali (sostituendo, nello specifico, un computer al registratore analogico) per (ri)dare quella libertà esecutiva segnata in partitura e così difficile da rendere con le tecnologie analogiche.

Gesang der Jünglinge (1955-57) di Karlheinz Stockhausen è un'altra pietra miliare nella storia della musica elettronica: infatti, se allo Studio di Fonologia milanese la commistione tra suoni acustici e suoni elettronici era assolutamente nell'ordine delle cose, a Colonia i suoni sintetici erano stati, fino a questa composizione, lo strumento principe per portare alla estreme conseguenze il serialismo integrale – escludendo quindi a priori l'utilizzazione di suoni non prodotti elettronicamente. *Gesang der Jünglinge* si stacca da questo schematismo per introdurre, in un lavoro per nastro magnetico, una voce di bambino

che canta lodi a dio, a quel dio di uomini usciti da appena un decennio dalla guerra più terribile che la storia ricordi. La forza espressiva di questa composizione sorpassa quindi qualsiasi tecnica e qualsiasi tecnologia, immergendo l'ascoltatore in un mondo celestiale e straziato al tempo stesso.

Ed è proprio per rafforzare questa "immersione" che Stockhausen introdusse nel 1956 una forma d'ascolto a più diffusori (5 all'inizio, poi 4) e che *Gesang der Jünglinge* viene eseguito, in questo concerto, in una edizione quadrifonica restaurata digitalmente dallo stesso Stockhausen.

Con un salto di quasi quarant'anni si passa poi all'ascolto di *Quanto oscura selva trovai*, lavoro di Giacomo Manzoni del 1995 tratto dalle musiche di scena per l'*Inferno* di Dante ma già in quel contesto concepito come composizione a sé stante.

L'organico di *Quanto oscura selva trovai* prevede un trombone, un coro su nastro magnetico ed un'elaborazione elettronica dal vivo. Le tecnologie elettroniche ed informatiche hanno compiuto, come ben sappiamo, passi da gigante in questo arco di tempo; è interessante notare, tuttavia, come la ricerca musicale con questi strumenti non si lasci affascinare, nel lavoro di Manzoni, dal fin troppo rapido *turn-over* tecnologico per proseguire col rigore dettato da esigenze estetiche e musicali. Una annotazione doverosa riguarda le modalità d'esecuzione del brano: elaborato e messo a punto dal compositore e da Michele Tadini al Centro di Acustica ed Informatica AGON di Milano, *Quanto oscura selva trovai* viene eseguito, in questo concerto, dal Centro Tempo Reale: chi lavora nel campo sa quanto questi "passaggi di consegne" siano complessi ed al medesimo tempo indispensabili per la diffusione più ampia di lavori la cui difficoltà esecutiva spesso scoraggia organizzatori ed interpreti. Ad AGON ed in particolare a Michele Tadini va quindi il riconoscimento del grosso sforzo compiuto in questa direzione.

Dei tanti ascolti rari proposti in questo concerto, la *Passacaglia* per flauto e nastro di Aldo Clementi è in prima assoluta: si tratta di un lavoro

concepito per una moltiplicazione estrema del contrappunto (oltre 500 voci reali in alcuni passaggi) per mettere a fuoco quelle colossali geometrie di masse sonore praticate da Clementi sin dall'inizio del suo comporre. Questo lavoro è rimasto a lungo nel cassetto per le difficoltà realizzative con le quali si scontrava. Finalmente, con l'avvento di tecnologie di produzione sonora e di spazializzazione dei suoni è oggi possibile renderlo in una versione concertistica; ch  anche Clementi, come gi  Maderna anche se con uno spirito diverso, prevede una sostanziale apertura formale del brano con la realizzazione di diverse versioni per contesti differenti (concerti, installazioni, ecc.).

Thema (Omaggio a Joyce) di Luciano Berio ci riporta al 1958, allo Studio di Fonologia RAI e a quella gloriosa epoca milanese in cui lavoravano, fianco a fianco, lo stesso Berio, Maderna, Eco, Leydi, ecc.   forse uno dei risultati pi  alti di quel fermento, e anche qui, tecniche e tecnologie superano se stesse per raggiungere un risultato espressivo difficilmente uguagliabile. Esso prende come spunto l'indimenticabile voce di Cathy Berberian per una vera e propria ri-composizione dell'*incipit* del "capitolo delle sirene" dell'*Ulysses* di James Joyce. Viene proposto, in questo concerto, in una nuova edizione restaurata dall'autore nell'ambito del progetto di recupe-

ro di lavori elettronici del Centro Tempo Reale. Infine, il *Post Praeludium per Donau* (1987) di Luigi Nono   un lavoro di puro live-electronics, cio  di "elettronica dal vivo", nel quale i suoni del basso tuba vengono ripresi ed elaborati in tempo reale. Questo brano   un altro "grande classico" dell'ultima produzione del compositore veneziano dedicata proprio all'interazione dal vivo tra strumenti ed elettronica. Il suono del basso tuba viene trasformato e moltiplicato contribuendo cos  a creare un'intensa fascia sonora continuamente mutevole e diversa in ogni esecuzione.

Ecco quindi l'obiettivo del concerto del Centro Tempo Reale – fornire un quadro, forse incompleto ma gi  significativo, di ci  che oggi significa "fare musica con tecnologie avanzate": significa certamente produrre nuovi lavori con l'odierna abbondanza di tecnologie, ma anche recuperare e restaurare brani del passato cercando di riproporli nella maniera pi  adeguata, documentare e trasmettere le pratiche esecutive dei vari lavori per diffonderne e perpetuarne l'eseguibilit . Significa infine estendere alle tecnologie elettroniche ed informatiche ci  che nella musica strumentale presenta il motore primario del rito del concerto: l'interpretazione.

Nicola Bernardini

Dimensioni (1951, 1957, 1963)

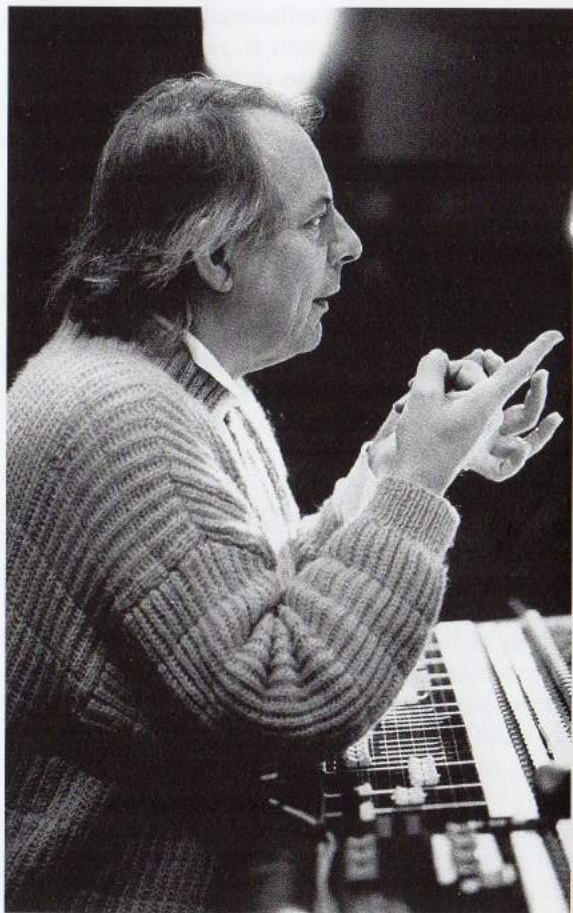
[...] *Dimensioni*, ultima versione, nel 1963, d'un pezzo per flauto solo e registrazione stereofonica [...], nella sua più lontana origine risale – come si è detto – al 1951, ed ebbe un'altra importante formulazione nella *Musica su due dimensioni* del 1957. Questa è l'unica pubblicata, ed è anche disponibile in un disco antologico di musica elettronica. Qui il lavoro consisteva di cinque pezzi per flauto (secondo e quarto per flauto solo, gli altri per flauto e nastro elettronico), congiunti da intermezzi elettronici e variamente combinabili

secondo un principio di composizione aleatoria che fa qui la sua apparizione nell'arte di Maderna e che lascia moltissimo spazio all'iniziativa del solista: ripetizioni *ad libitum*, trasposizioni di gruppi sintattici, interpolazioni e alternanze improvvisabili anche all'atto dell'esecuzione da parte del solista e del tecnico.

(tratto da *Maderna musicista europeo*
di Massimo Mila, Einaudi, Torino)



Bruno Maderna.



Karlheinz Stockhausen.

Karlheinz Stockhausen
***Gesang der Jünglinge* (1955-56)**
musica elettronica

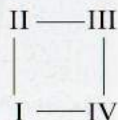
Introduzione

La composizione elettronica *Gesang der Jünglinge* (Canto dei giovani) deve la sua nascita all'intento di unificare suoni vocali e suoni prodotti elettronicamente: sotto l'aspetto auditivo, essi dovevano avere un medesimo livello di rapidità, durata, forza, morbidezza, densità e struttura; dovevano presentare i medesimi intervalli grandi o piccoli, nonché le medesime variazioni timbriche diversificate in modo da soddisfare qualsiasi immaginazione, e dovevano essere esenti dai limiti riscontrabili in qualsivoglia cantante. Si dovevano quindi produrre suoni elettronici più sofisticati che mai, dal momento che i suoni vocali cantati rappresentano forse la più complessa fra le strutture sonore – su un'ampia gamma che si estende dalle vocali (suoni) alle consonanti (rumori). È possibile realizzare una fusione di tutti i colori utilizzati in un raggruppamento di suoni soltanto se i suoni cantati possono apparire suoni elettronici, e i suoni elettronici apparire suoni cantati. In taluni punti della composizione i suoni cantati diventano parole comprensibili; in altri punti assumono valore di puri suoni, e fra questi estremi sussistono diversi gradi di comprensibilità verbale. Singole sillabe e parole sono prese dal *Canto dei giovani nella fornace di fuoco* (*Daniele*, cap. 3) che ogni qual volta il linguaggio si districa momentaneamente dai segnali sonori della musica, esprime lodi a Dio.

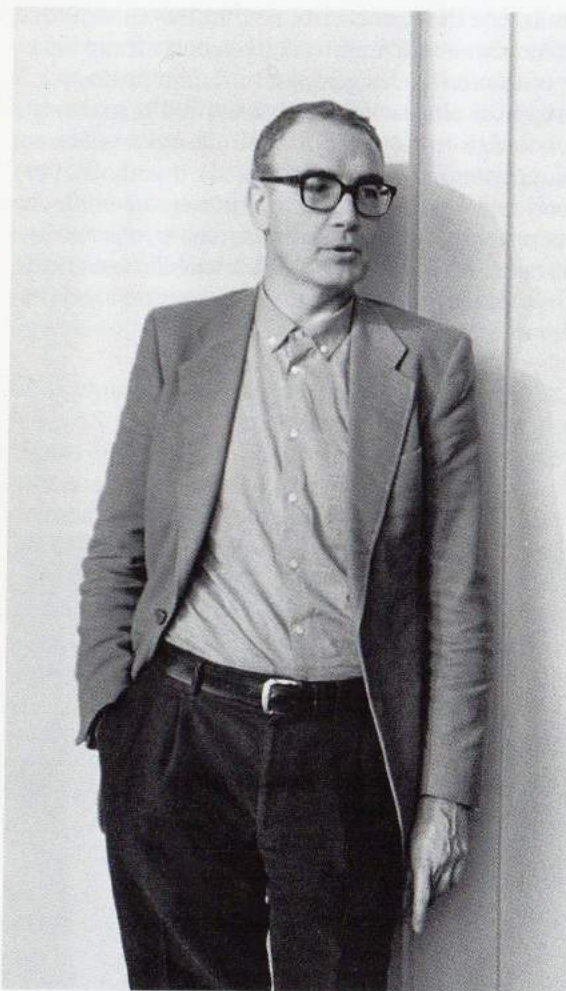
Oltre a questo nuovo importante modo di sperimentare il linguaggio musicale ne esiste un altro: in questa composizione, per la prima volta, il verso e il movimento dei suoni nello spazio sono

creazione di un musicista e schiudono una nuova dimensione nell'ambito della esperienza musicale. *Gesang der Jünglinge* risulta composto per 5 gruppi di altoparlanti distribuiti nello spazio attorno agli ascoltatori. Il lato da cui i suoni e i gruppi sonori provengono – e da quanti altoparlanti essi sono emessi contemporaneamente –, se i suoni si muovono in senso orario o in senso antiorario, se essi sono statici o mobili: sono tutte circostanze che assumono un aspetto decisivo per questa composizione.

La prima mondiale ebbe luogo a Colonia il 30 maggio 1956, in un concerto *Musik der Zeit*, nel vasto studio radiofonico della WDR. Il 5° canale fu eseguito in playback su un registratore monoaurale messo in moto e sincronizzato manualmente con un registratore a 4 piste. In origine, questo 5° canale avrebbe dovuto essere eseguito in playback al di sopra degli ascoltatori su un altoparlante sospeso al centro del soffitto. Tuttavia, perfino alla prima mondiale ciò non fu possibile, e l'altoparlante per la 5ª pista era dislocato in posizione avanzata, in mezzo al palcoscenico. La sincronizzazione dei due registratori risultò insoddisfacente, e dopo la prima mondiale io decisi di sincronizzare la 5ª pista sulla 4ª. Da allora *Gesang der Jünglinge* è stato realizzato a 4 piste.



(programma della prima mondiale del 1956)



Giacomo Manzoni.

***Quanto oscura selva trovai (1995)*
per trombone, coro da camera¹, processori elettronici e nastro magnetico**

La musica di scena per *Inferno di Dante*, nel "travestimento" di Edoardo Sanguineti per la regia di Federico Tiezzi (prima esecuzione Ravenna luglio 1995), non era nata come una semplice "colonna sonora" puramente funzionale allo spettacolo, ma come un insieme di brani la cui autonomia musicale andava al di là dell'occasione specifica. È così che ne ho potuto ricavare una composizione organica, eseguibile in due versioni: una per trombone, coro da camera, processori elettronici e nastro magnetico a otto piste su otto punti di diffusione, l'altra per lo stesso organico, ma con il coro registrato su nastro e la possibilità di ridurre a quattro le piste registrate e i punti di diffusione.

I livelli di elaborazione musicale sono diversi: sonorità diretta (trombone e nella prima versione anche coro), sonorità registrata ed elaborata su nastro (ciò vale soprattutto per il coro, solo in misura trascurabile anche per il trombone) e live electronics mediante lo sfruttamento delle straordinarie possibilità offerte dalla MARS (Musicals Audio Research Station). Nella versione da concerto è stata effettuata un'operazione analoga a quella da cui è scaturito il nuovo titolo, la creazione cioè di uno "pseudotesto", ovvero una ricombinazione (non però casuale) dei brani d'origine – comprese poche righe dei brani latini utilizzati da Sanguineti – secondo una logica che permette di dar luogo a un diverso e autonomo percorso. Della versione per la scena si è voluto lasciare però almeno una traccia con un brano recitato a dialogo con il trombone, quasi a testimonianza dell'iniziale destinazione. Nella presente versione la grande duttilità e capacità espressiva di Michele Lomuto, non solo come trombonista, ha consentito di affidare direttamente a lui la recitazione del dialogo, altrimenti eseguibile mediante registrazione su nastro.

Giacomo Manzoni

¹ Coro "Convito Musicale" diretto da Franco Sebastiani.

Per me si va nella città dolente
per me si va nell'eterno dolore
per me si va tra la perduta gente
papé Satan papé Satan aleppe

Ultima regna canan fluvido contermina mundo,
spiritibus que lata patent, que premia solvunt.
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

Alberigo

Amor est passio quaedam innata procedens ex
visione formae alterius sexus

mezzo dir era nel dì ch'io è nostra
del poco che la selva era e pensier
selva diritta dirò quanto oscura
vita trovai è cose ch'io v'ho e sta
qual che ritrovai è che nel ben ma aspra
trattar dura smarrita da una per l'altre forte
[scorte rinnova
cammin selvaggia vi più paura
a tanto per via che dal amara morte de cosa mi

Adamo

Ancor che mi sia tolto
lo muover, per le membra che son gravi,
ho il braccio a tal mestiere sciolto -

Sinone

quando tu andavi al fuoco, non l'avei tu così
[presto,
ma sì e più l'avel quando conlavi -

Adamo

tu dì ver, di questo:
ma tu non fosti sì ver testimonio,
là ove del ver fosti Troia richiesto -

Sinone

s'io dissi falso, e tu falsasti il conio:
e son qui per un fallo,
e tu per più ch'alcun altro demonio -

Adamo

ricorditi, spergiuro, del cavallo,
e siéti reo che tutto il mondo sallo -

Sinone

e te sia rea la sete, onde ti criepa
la lingua, e l'acqua marcia
che il ventre, innanzi alli occhi, si t'assiepa -

Adamo

così si squarcia
la bocca tua, per tuo mal, come suole:
che s'io ho sete e omor mi rinfarcia,
tu hai l'arsura e il capo che ti duole,
e per leccar lo specchio di Narcisso,
non avresti a invitar molte parole.

**Passacaglia
per flauto e nastro magnetico (1989-96)**

Da un enorme mosaico sonoro – suggerito da Escher e realizzato con intelligenza da Tempo Reale (Vidolin e Bernardini) – il flautista estrae uno ad uno vari frammenti del repertorio flautistico in precedenza da lui stesso accuratamente registrati.

Grazie Roberto, grazie Alvisè, grazie Nicola!

Aldo Clementi



Aldo Clementi.

Thema (Omaggio a Joyce)

Elaborazione elettroacustica dalla voce di Cathy Berberian su nastro magnetico (1958)

Testo di James Joyce

Se l'esperienza della musica elettronica è importante, come credo, il suo significato non risiede tanto nella scoperta di nuovi suoni quanto nella possibilità che tale esperienza offre al compositore di estendere il campo dei fenomeni sonori e di integrarli al pensiero musicale; di superare, quindi, la concezione dualistica del materiale musicale. Così come il linguaggio non è scindibile in parole e concetti, ma è in realtà un sistema di simboli arbitrari, attraverso il quale noi diamo una forma determinata al nostro modo di essere nel mondo, anche la musica non è fatta solo di note e di relazioni convenzionali tra le note, ma si identifica piuttosto con il nostro modo di scegliere, dare forma e mettere in relazione tra loro certi aspetti del *continuum* sonoro.

Versi, prosodia, rime non sono più assicurazione di poesia di quanto le note scritte siano assicurazione di musica. Spesso si trova più poesia nella prosa che nella poesia stessa e più musica nel linguaggio parlato e nel rumore che nei suoni musicali convenzionali.

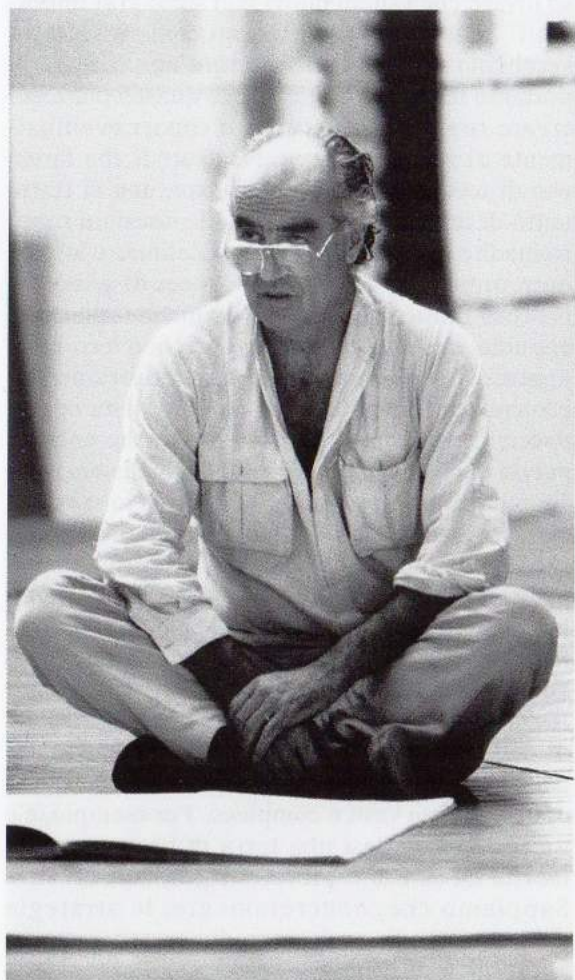
È in questa prospettiva che deve essere inteso *Thema (Omaggio a Joyce)* per nastro magnetico, composto nel 1958. Con esso ho cercato di interpretare musicalmente una lettura del testo di Joyce sviluppando l'intento polifonico che caratterizza l'undicesimo capitolo dell'*Ulysses* (intitolato *Sirens* e dedicato alla musica), la cui tecnica narrativa fu suggerita allo scrittore da una nota procedura della musica polifonica: *fuga per canonem*.

In questo lavoro non ho utilizzato suoni prodotti elettronicamente: l'unica sorgente sonora consiste nelle registrazioni della voce di Cathy Berberian che legge l'inizio dell'undicesimo capitolo dell'*Ulysses*. Il testo viene letto non solo nella versione originale inglese, ma anche nella traduzione italiana (Montale) e in quella francese (Joyce e Larbaud).

Con *Thema* mi interessava ottenere una nuova forma di unione fra il linguaggio parlato e musi-

ca, sviluppando le possibilità di una metamorfosi continua dall'uno all'altra. Attraverso una selezione e una riorganizzazione degli elementi fonetici e semantici del testo di Joyce, la giornata di Mr. Bloom a Dublino (sono le quattro del pomeriggio, all'Ormond Bar) prende una direzione diversa in cui non è più possibile distinguere tra parola e suono, tra suono e rumore, tra poesia e musica, ma dove ancora una volta diveniamo consapevoli della nostra natura relativa di queste distinzioni e dei caratteri espressivi delle loro cangianti funzioni.

Luciano Berio



Luigi Nono.

Per la prima esecuzione di questo pezzo il 17 ottobre 1987 a Donaueschingen (da cui il nome del fiume nel titolo) il compositore scrisse: «Il percorso compositivo è fissato nei particolari; la notazione, al contrario, è pensata come proposta per l'esecutore. Le nuove possibilità tecniche di esecuzione di una tuba a sei pistoni danno continuamente all'interprete la libertà di produrre, al di là di questa proposta, eventi sonori casuali. La elaborazione elettronica del suono è contenuta, inserita in modo differenziato nella composizione. L'interprete deve ascoltare tutti i processi di ampliamento del suono, contribuire alla loro elaborazione e reagire ad essa. Così, dall'effetto complessivo della notazione proposta, della nuova tecnica esecutiva e del live electronics si determinerà una interpretazione viva».

Nella prima delle tre parti il registro alto dello strumento (da fa a do) forma un *cluster* diatonico che viene subito annunciato come campo sonoro statico. Delle diverse tecniche esecutive (soprattutto "con mezzo pistone") fanno parte suoni cantati normalmente o in falsetto nello strumento come pure squilli e rallentamenti multipli ottenuti attraverso l'elaborazione elettronica del suono. La parte centrale, direttamente legata alla prima, si basa su lunghi suoni acuti (circa do) a distanza di microintervalli; questi vengono interrotti improvvisamente, nel corso di appena un minuto, per mezzo di un opposto do nel registro basso. La parte finale si basa su un suono assiale Fa, che viene portato avanti in modo dinamico, coloristico e per così dire mutante finché non si riduce "al niente".

Le esperienze di questi ultimi vent'anni negli Stati Uniti e in Europa permettono di collocare in una prospettiva musicale ricca e complessa il lavoro degli Istituti impegnati a sviluppare l'assimilazione delle nuove tecnologie musicali e del trattamento numerico del suono al pensiero e ai comportamenti musicali della nostra cultura. Come sempre, più il tempo passa più facile diventa rintracciare le radici storiche del divenire musicale e constatare la priorità e la forza anticipatrice delle idee sui mezzi e sulle tecnologie. È in questa prospettiva di consapevolezza storica e musicale che va visto il lavoro di Tempo Reale, centro impegnato in ricerche musicali e tecnologiche molto avanzate.

Il pensiero musicale si è sempre valso di strumenti e di mezzi in continua evoluzione. Come il pensiero architettonico ha potuto assimilare e valersi di materiali diversi (si pensi alla "rivoluzione" del vetro e dell'acciaio), così la musica si è valsa – dall'inizio degli anni Cinquanta – di nuovi mezzi sonori che hanno certamente avuto una certa influenza sulle concezioni acustico-musicali di quegli anni ma che erano stati a loro volta suggeriti da un bisogno quasi spasmodico di analisi dell'esperienza musicale. Non è un caso, infatti, che le arcaiche apparecchiature elettroacustiche di quegli anni erano tutti strumenti di misura e di analisi. Accanto alla musica strumentale e vocale si è così fatta l'esperienza della musica elettroacustica e della musica elettronica. Questa veniva prodotta in studi specializzati (famosi erano quelli della Radio di Colonia, di Milano, di Parigi e della Columbia University di New York), dove i processi sonori venivano controllati in maniera continua (analogica) e sostanzialmente empirica. Oggi, come è noto, con l'ingresso dell'informatica nella musica e con l'uso dei calcolatori, i processi sonori vengono invece controllati soprattutto in maniera numerica. Le applicazioni dell'informatica alla musica sono praticamente infinite; esistono nel mondo migliaia di studi e di istituti che si specializzano in campi diversi ma contigui della ricerca e della produzione musicale legati, appunto, all'informatica e alle nuove tecnologie digitali. In questi

centri il calcolatore non vuole diventare uno strumento musicale (non vuole cioè sostituirsi a un'orchestra, anche se la simulazione è oggi resa possibile da tecnologie digitali spesso utilizzate nel campo della musica commerciale) ma un mezzo che permette al compositore di gestire l'insieme e l'interazione dei suoi strumenti (acustici e digitali), di penetrare con grandissima precisione nei processi acustico-musicali e di estendere le possibilità espressive degli strumenti e della voce.

Si pensa spesso che le nuove tecnologie debbano soprattutto servire a produrre suoni nuovi, perché la musica ha bisogno di suoni nuovi. Io penso invece che i suoni nuovi non siano così importanti. I suoni non invecchiano come invece invecchiano le idee. In letteratura non è così importante inventare storie nuove quanto piuttosto creare organismi concettuali capaci eventualmente di generare storie. Negli studi che fanno uso di tecnologie molto avanzate, non si tratta tanto di inventare suoni nuovi e situazioni sonore inedite quanto, piuttosto, di definire e sviluppare organismi concettuali capaci di generare processi musicali nuovi eventualmente segnalati, appunto, da suoni nuovi. Dunque, non è corretto opporre le nuove tecnologie ai mezzi strumentali e vocali tradizionali. Da un punto di vista operativo ci possono essere differenze anche enormi, ma da quello concettuale le due dimensioni sono complementari fra loro – posto che la loro evoluzione sia sempre garantita da ragioni musicali. È proprio l'interesse per questo rapporto complementare tra le due dimensioni che spinge il Centro Tempo Reale a sviluppare le possibilità di interazione (in tempo reale) fra esecuzione dal vivo e sistemi digitali programmati.

In una simile prospettiva gli orizzonti di ricerca, di produzione e, implicitamente, delle attività pedagogiche del Centro Tempo Reale sono necessariamente vasti e complessi. Per esempio, c'è un terreno – quasi una terra di nessuno – che merita di essere esplorato: riguarda l'ascolto. Sappiamo che, concretamente, la strategia dell'ascolto può essere una dimensione interna al processo musicale, commisurata alla comples-

sità delle relazioni percettive che l'opera è in grado di suscitare. La musica pensata per ed eseguita da mezzi strumentali e vocali convenzionali tendeva e tende tuttora a implicare situazioni d'ascolto collettivo più o meno standardizzate (sala da concerto, teatro, auditorio, ecc.). Le nuove tecnologie musicali, invece, non tendono a imporre un luogo ideale d'ascolto, di solito legato a criteri permanenti di aggregazione collettiva. Il Centro Tempo Reale è particolarmente impegnato nella definizione e nella realizzazione

di spazi acustici flessibili, inediti e, per così dire, virtuali. Ma si propone anche di occupare musicalmente – cioè conquistare alla musica – spazi reali non concepiti originariamente per esecuzioni musicali: piazze, strade, chiostri, palazzi, vallate ecc. La spazializzazione del suono costituisce l'aspetto forse più nuovo e stimolante di questa ricerca.

Luciano Berio

Tempo Reale
Centro di ricerca, produzione
e didattica musicale

Tempo Reale

Direttore artistico
Luciano Berio

Consiglio direttivo

Presidente
Maurizio Frittelli

Vicepresidente
Daniele Spini

Francesco Agnello
Nicola Bernardini
Massimo Caselli
Fabio Fassone
Stefano Guidi
Piero Lomazzi
Alberto Milla

Collegio dei revisori dei conti

Francesco Donato
Jacopo Romano
Romolo Scarsella

Soci fondatori

Luciano Berio
Giuseppe Di Giugno
Piero Lomazzi
Betty Olivero

Centro Tempo Reale

Coordinatore artistico
Nicola Bernardini

Consulente organizzativo
e amministrativo
Fabio Fassone

Consulente progetti di produzione
Alvise Vidolin

Consulente sistemi informatici
Detlev Schumacher

Consulente progetti di ricerca
Sylviane Sapis

Segreteria amministrativa
Francesca Tortelli

Segreteria di produzione
Mariapia Redditi

Il Centro Tempo Reale è un centro di ricerca, produzione e didattica musicale creato e sostenuto dalla Regione Toscana e dal Comune di Firenze.

La direzione artistica del Centro è affidata a Luciano Berio il quale si avvale di numerosi collaboratori.

La sua attività mira alla produzione di nuovi lavori musicali che utilizzano nuove tecnologie informatiche, tra le quali: il movimento dei suoni nello spazio (in particolare nelle situazioni di concerto), l'elaborazione numerica dei segnali in tempo reale, ovvero la modifica dei suoni (reali o artificiali) con strumenti digitali; la ripresa e l'esecuzione di lavori fondamentali del repertorio elettroacustico ed elettronico, il restauro e la riedizione di opere di musica elettronica analogica create dagli anni Cinquanta in poi. In questo campo il Centro Tempo Reale è stato protagonista di numerosi eventi di rilevanza internazionale in Italia e all'estero, quali la produzione di Ofanim di Luciano Berio (1988) e le sue esecuzioni in Italia (Museo Pecci di Prato, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Comunale di Firenze, Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Festival RomaEuropa), e all'estero (Parigi, Londra, Madrid, Lisbona, Berlino con i Berliner Philharmoniker diretti da Claudio Abbado, Gerusalemme), nonché la produzione e l'esecuzione dell'opera Orfeo cantando... tolse di Adriano Guarnieri (Montepulciano, '94), Noms des

Airs di Salvatore Sciarrino (Montepulciano, '94), 1995... 2995... 3695... Comoedia harmonica di Marco Stroppa (coproduzione Tempo Reale, Teatro Comunale di Firenze e Biennale di Venezia, '95), Quare Tristis di Adriano Guarnieri (Biennale di Venezia, '95), Vor, während, nach Zaide di Luciano Berio (Firenze - 58° Maggio Musicale Fiorentino, Strasburgo, Bruxelles, Colmar, Mulhouse) e di importanti composizioni live electronics di Luigi Nono, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen (Firenze, New York, '95). Nel 1996 il Centro Tempo Reale è impegnato nella produzione della proiezione del suono dell'opera Outis di Luciano Berio (produzione Teatro alla Scala di Milano, prima esecuzione assoluta in ottobre '96), nella realizzazione del live electronics dell'opera Il giudizio universale di Claudio Ambrosini (prima esecuzione assoluta al Festival delle Nazioni, Città di Castello, agosto '96) e nella realizzazione del live electronics del brano Passacaglia di Aldo Clementi (prima esecuzione assoluta al Festival di MilanoMusica, Milano, ottobre '96). Il Centro organizza inoltre seminari ed incontri divulgativi e specialistici sui temi specifici della musica contemporanea e sulle nuove tecnologie a essa legate, ospitando fra gli altri Henri Pousseur, Johann Sundberg, Bruno Canino, Stephen MacAdams, Leland Smith, Gérard Grisey, Julius Orion Smith, Angelo Orcalli.

Roberto Fabbriciani



Roberto Fabbriciani è nato ad Arezzo nel 1949. Artista versatile ed interprete originale ha suonato con repertorio eterogeneo presso alcune tra le più importanti istituzioni musicali e festival (Berlino, Donaueschingen, Edimburgo, Olanda, Huddersfield, Lockenhaus, Londra, Maggio Musicale Fiorentino, Parigi, Salisburgo, San Pietroburgo, Tokyo, Venezia, Vienna) con prestigiose orchestre quali la Scala di Milano, Santa Cecilia di Roma, RAI, LSO, London Sinfonietta, Berlino, Monaco.

È stato solista con i direttori C. Abbado, L. Berio, E. Bour, P. Eötvös, M. Gielen, B. Maderna, R. Muti, Z. Peskó, G. Sinopoli, A. Tamayo, L. Zagrosek.

Appassionato interprete della "Nuova Musica", ha collaborato con compositori quali S. Bussotti, J. Cage, A. Clementi, F. Donatoni, B. Ferneyhough, E. Krěnek, L. Nono, G. Petrassi, W. Rihm, S. Sciarrino, K. Stockhausen, I. Yun.

Ha inciso numerosi dischi e attualmente tiene il corso di perfezionamento al "Mozarteum" di Salisburgo.



In alto, Roberto Fabbriciani e Michele Lomuto.
In basso, Giancarlo Schiaffini.

Nato a Bari il 15 dicembre 1946, nel 1982 è stato imposto sulla scena internazionale da L. Berio, come interprete di Sequenza V, e quindi come solista in *Ofanim* e in *Albumblatt*. Al rapporto di collaborazione con Berio si è presto affiancato uno stretto rapporto con i più importanti compositori viventi. Bussotti lo ha invitato alla realizzazione del film musicale *Biennale Apollo* e gli ha dedicato *Averla* e *Grifone*, per trombone solo. Azio Corghi ha scritto per lui e gli *Swingle Singers* le musiche di scena per *La Piovana del Ruzzante*, da cui ha estratto *Intermedi* e *Canzoni per trombone solo*. Donatoni gli ha dedicato *Scaglie* e ha scritto per lui, su commissione francese del Ministère de la Culture et de la Communication, *Sweet Basil*, per trombone solista e big band. Luca Francesconi gli ha dedicato *Respiro*, per trombone solo e *Spiritus*, per trombone e live electronics. Giacomo Manzoni gli ha dedicato *Duplum* e ha scritto per lui le musiche di scena per la *Commedia dell'Inferno* di Edoardo Sanguineti, da cui ha tratto *Quanto oscura selva trovai*, per trombone e live electronics. Ancora da ricordare, come contributo fondamentale alla emancipazione del trombone attraverso la creazione di un repertorio solistico, le opere dedicategli da Gentilucci, Gaslini, Mortari, Panni. È stato invitato dalle più importanti

istituzioni internazionali: *Festival Italia-España*, Madrid; *Wittener Tage für neue Musik*; *Fondation Maeght*, Saint-Paul-de-Vence; *Fundação Gulbenkian*, Lisbona; *University of Toronto*; *Espace Music*, Ottawa; *McGill University*, Montreal; *Confrontaties*, Rotterdam; *Mozarteum*, Salisburgo; *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma; *Teatro alla Scala di Milano*; *Maggio Musicale Fiorentino*; *University of British Columbia*, Vancouver; *Biennale di Venezia*; *Festival Wien Modern*; *The Jerusalem Symphony Orchestra*; *Festival Repubblica-Ricordi Eco e Narciso*; *RomaEuropa Festival*; *Settembre Musica*, Torino; *Settimane di Musica d'Insieme*, Villa Pignatelli, Napoli; *Philharmonie*, Berlin; *Università di Bologna*; *Westdeutscher Rundfunk Köln*; *Nuova Consonanza*, Roma; *I Pomeriggi Musicali*, Milano; *Spoleto Festival*; *Monday Evening Concerts*, Los Angeles; *Musica*, Strasburgo; *Harvard University*, Cambridge, Boston; *Musik Triennale Köln*; *The South Bank Centre*, Londra; *Aspects de la Musique Contemporaine*, Caen; *Ravenna Festival*; *Rotterdamse Kunststichting*; *The 92nd Street Y*, New York. Nel 1993 gli è stato assegnato il *Premio Internazionale "Gino Tani"*, nel 1995 il *Pulcinella d'Oro*. È professore presso l'Istituto di *Filosofia e Scienze del Linguaggio dell'Università degli Studi di Bari*.

Giancarlo Schiaffini, compositore-trombonista-tubista, nato a Roma nel 1942, si è laureato in fisica presso quella Università nel 1965. Autodidatta in musica, ha partecipato alle prime esperienze di *Free-jazz* in Italia negli anni Sessanta. In quel periodo ha cominciato la sua attività di compositore ed esecutore nel campo della musica contemporanea e del jazz. Nel 1970 ha studiato a Darmstadt con Stockhausen, Ligeti e Globokar e ha fondato il gruppo da camera *Nuove Forme Sonore*. Nel 1972 ha studiato musica elettronica con Franco Evangelisti, collaborando con il Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza fino al 1983. Nel 1975 ha fondato il Gruppo Romano di Otoni, con repertorio di musica rinascimentale e contemporanea. Ha tenuto corsi e seminari in Italia, presso la Hochschule di Friburgo, Melba e Monash University (Melbourne) e la New York University. Attualmente insegna presso il Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila e nei corsi estivi di Siena Jazz. Ha collaborato con John Cage, Merce Cunningham, Luigi Nono e Giacinto Scelsi. Ha partecipato, come compositore ed esecutore, a numerosi festivals e ha registrato per le radio nazionali in Italia, Austria, Olanda, Messico, Germania, Francia, Svezia, Spagna. Sono state a lui dedicate composizioni da numerosi autori come Scelsi, Nono, Alandia, Amman, Castagnoli, Guaccero, Laneri, Mencherini, Renosto, Ricci, Villa-Rojo. Ricordi ha pubblicato sue composizioni e un suo trattato sulle tecniche contemporanee del trombone.

Luciano Berio

Nato a Oneglia il 24 ottobre 1925, ha iniziato gli studi musicali col padre proseguendoli al Conservatorio di Milano sotto la guida di G. C. Paribeni e di G. F. Ghedini.

Nel 1954 ha fondato con Bruno Maderna lo Studio di Fonologia Musicale presso la Radiotelevisione Italiana di Milano e lo ha diretto fino al 1961.

Nel 1956 ha fondato la rivista "Incontri Musicali", dirigendo fino al 1960 le manifestazioni concertistiche da essa promosse.

Ha svolto una intensa attività di insegnante negli Stati Uniti e in Europa, tenendo corsi di composizione a Tanglewood (1960 e 1982), alla Summer School di Dartington (1961 e 1962), al Mills College in California (1962 e 1963), a Darmstadt, a Colonia, alla Harvard University e, dal 1965 al 1972, alla Juilliard School of Music di New York. Dal 1974 al 1979 ha collaborato con l'IRCAM di Parigi.

Nel 1980 la City University di Londra gli ha conferito la laurea honoris causa. Nel 1989 ha ricevuto l'Ernst von Siemens-Musikpreis a Monaco. Per l'anno accademico 1993-94 fu nominato Charles Eliot Norton Professor of Poetry alla Harvard University.

Ha diretto le più importanti formazioni orchestrali negli Stati Uniti e in Europa.

Il Nobel delle Arti per la musica (Praemium Imperiale), che la Japan Art Association assegna ogni anno ai vari personaggi del mondo della cultura, è stato attribuito per il 1996 a Luciano Berio, primo italiano in ambito musicale a ricevere questo importante riconoscimento, che gli sarà ufficialmente consegnato il 25 ottobre di quest'anno a Tokyo.

Luciano Berio
Catalogo delle opere

a cura di **Luciana Galliano**

(da AA. VV. Berio, a cura di Enzo Restagno, EDT 1995)

Il catalogo delle opere di Luciano Berio, basato sul catalogo della casa editrice Universal Edition, è stato rivisto dal compositore; per praticità di consultazione lo si è suddiviso nelle sezioni:

- I. Teatro musicale
- II. Composizioni per orchestra
- III. Composizioni per strumenti solisti e orchestra
- IV. Composizioni vocali
- V. Composizioni strumentali da camera
- VI. Musica elettronica
- VII. Rielaborazioni e trascrizioni
- VIII. Lavori d'occasione

Anno	Titolo	Note
I. Teatro musicale		
1952-59	<i>Allez-hop</i> racconto mimico per mezzosoprano, otto mimi, balletto e orchestra	Testo di Italo Calvino I esec.: Venezia 1959, sol. C. Berberian, dir. N. Sanzogno Contiene materiale da <i>Mimusique N. 2 / Tre modi per sopportare la vita</i> (1952), "Rhumba-Ramble" e "Scat Rag" da <i>Divertimento</i> (1957) Durata: 28' Partitura: Suvini Zerboni 5637
1961-62	<i>Passaggio</i> messa in scena di Luciano Berio e Edoardo Sanguineti per soprano, due cori e strumenti	Testo di Edoardo Sanguineti I esec.: Milano 1963, sol. Tavolaccini, Coro della Scala, Kammersprechchor Zürich, dir. L. Berio Durata: 35' Partitura: Universal Edition 13700-13702
1965	<i>Laborintus II</i> per voci, strumenti e nastro magnetico	Testo di Edoardo Sanguineti I esec.: Parigi 1965, dir. L. Berio RAI Price for Musical Composition with Words, Premio Speciale dell'ed. Prix Italia Palermo 1966 Durata: 35' Partitura: Universal Edition 13792
1969-70	<i>Opera</i> in tre atti per due soprani, tenore, baritono, coro e dieci attori	Testo inglese di Luciano Berio (su suggerimenti di Furio Colombo, Umberto Eco, Susan Yankowitz dell'Open Theatre di New York); testo italiano di Berio, V. Ottolenghi, Alessandro Striggio

- I esec.: Santa Fe 1970, sol. Tracy, Shuttleworth, Perry, Lombardi, Open Theatre Ensemble, dir. M. Davies
 Revisione del 1977 per includervi *Agnus* (1971) e *E vo'* (1972).
 Anche *Air* (1969) e *Melodrama* (1970) da *Opera* possono essere eseguiti separatamente
 Durata: 1h 30'
 Partitura: Universal Edition
- 1974 *Per la dolce memoria di quel giorno*
 balletto
 Testo basato sui *Trionfi* di Francesco Petrarca
 I esec.: Firenze 1974, Giardini di Boboli, coreografia di Maurice Béjart
 Durata: 1h 20'
 Partitura: Universal Edition
- 1975 *Diario Imaginario*
 per voci, coro e orchestra (su nastro)
 Testo di Vittorio Sermoni da *Il malato immaginario* di Molière
 I esec.: Firenze 1975, sol. Bonacelli, Berberian, Mazzocchi, Ingrati, Petracchi; Coro Maschile e Orchestra Sinfonica della RAI di Roma, regia radiofonica G. Pressburger, dir. L. Berio
 Prix Italia 1975, Firenze XXVII ed.
 Durata: 31'
 Ed.: Universal Edition
- 1977-78 *La vera storia*
 azione musicale in due parti per soprano, mezzosoprano, due tenori, baritono e basso, cantastorie, gruppo vocale (S, A, T, B), coro
 Testo di Italo Calvino
 I esec.: Milano 1982, sol. di Credico, Luccardi, Lumini, Milcheva, Milva, Nicolescu, Noli, Oostwoud, Ravazzi, New Swingle Singers; Coro e Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, dir. L. Berio
 Durata: 2 h ca
 Partitura: Universal Edition
- 1979-83 *Un re in ascolto*
 azione musicale in due parti per due soprani, due mezzosoprani, tre tenori, baritono, baritono-basso, due bassi, mimi, ballerini, acrobati e coro (S, A, T, B), un attore
 Testi di Calvino, Auden, Gotter, Berio
 I esec.: Salisburgo 1984, sol. Adam, Armstrong, Gonda, Greenberg, Ionescu, Lohner, Molcho, Moser, Muff, Sima, Tichy, Wildhaber, Wise, Yachmi, Zednik; Wiener Philharmoniker, dir. L. Maazel
 Durata: 1h 30' ca
 Partitura: Universal Edition 17854

- 1982 *Duo*
teatro radiofonico per baritono, due violini, coro e orchestra su nastro magnetico
Testo di Italo Calvino
Reg.: Torino 1982, sol. Sarti, Chiarappa e Tacchi, Orchestra e Coro della Rai di Torino, dir. L. Berio
Prix Italia 1982 - Venezia XXXIV ed.
Studio per *Un re in ascolto*
Durata: 30'
Ed.: Universal Edition
- 1985-86 *Naturale*
azione musicale su melodie siciliane
I esec.: Taormina 1985, sol. Bennici
Durata: 20'
Partitura: Universal Edition
- 1994 *Twice upon...*
teatro senza parole per sei gruppi di bambini
I esec.: Londra 1994, sol. A. Bennici, The Halle London School Children, The Halle Orchestra, dir. L. Berio
Durata: 25' ca
Partitura: Ricordi 136537
- 1995 *Vor, während, nach Zaide*
commento a un'opera incompiuta di W. A. Mozart
Testo: Lorenzo Arruga
I esec.: Firenze 1995, sol. e Orchestra della European Mozart Foundation, dir. J. Brown; non sono previste voci, alla prima esecuzione i testi sono comparsi proiettati su schermi
Durata: 20' ca
Partitura: Ricordi 136784
- 1996 *Outis*
azione musicale in due parti
Testo: Dario Del Corno e Luciano Berio
Partitura: Ricordi

II. Composizioni per orchestra

- 1953-54 *Variazioni*
per orchestra da camera
I esec.: Amburgo 1955, Radio NDR, dir. N. Sanzogno
Durata: 11' 35"
Partitura: Suvini Zerboni 5097
- 1954 *Nones*
per orchestra
I esec.: Torino 1955, Orchestra RAI, dir. B. Maderna
Durata: 10'
Partitura: Suvini Zerboni 5203
- 1955-56 *Allelujah I*
per sei gruppi orchestrali
I esec.: Colonia 1957, Radio WDR, dir. E. Gielen
Durata: 9' 30"
Partitura: Suvini Zerboni 5373