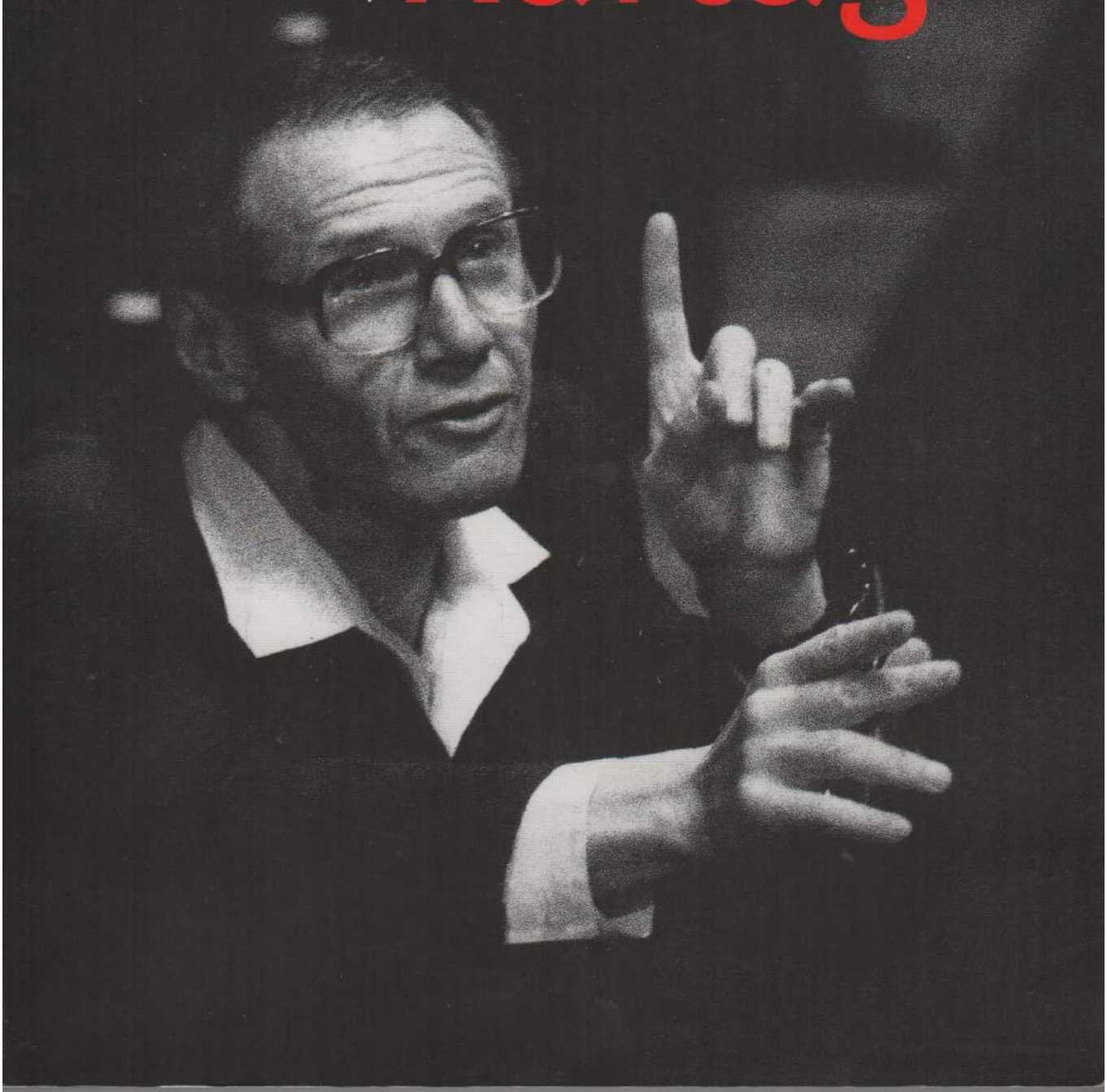
MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Teatro alla Scala

FESTIVAL György Kurtág



FESTIVAL György Kurtág

12/10/98

Mario Rossi

György Kurtág

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
Dipartimento dello Spettacolo

COMUNE DI MILANO
Cultura e Musei

REGIONE LOMBARDIA
Settore Cultura

PROVINCIA DI MILANO
Assessorato alla Cultura

Conservatorio Giuseppe Verdi

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE

CASA RICORDI

EDIZIONI SUVINI ZERBONI

CORRIERE DELLA SERA

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

MOTOROLA

Mercedes-Benz

italgas
GRUPPO

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Teatro alla Scala

FESTIVAL György Kurtág

21 settembre - 2 novembre 1998

Undici concerti, lezioni di musica da camera,
letture di poesia, incontri,
uno spettacolo di marionette

Teatro alla Scala, Nuovo Piccolo Teatro
Teatro Studio, Teatro dell'Arte
Conservatorio G. Verdi, Teatro Litta

Teatro alla Scala
Fondazione di diritto privato

Carlo Fontana, Sovrintendente
Riccardo Muti, Direttore musicale
Paolo Arcà, Direttore artistico
Sergio Fiorelli, Segretario generale

Consiglio di Amministrazione

Presidente	**Gabriele Albertini,** Sindaco di Milano
Vice Presidente	**Alessandro Penati**
Consiglieri	**Bruno Ermolli**
	Carlo Fontana, Sovrintendente
	Paolo Martelli
	Vittorio Mincato
	Giovanni Tenconi
	Alberto Zorzoli
Segretario	**Sergio Fiorelli,** Segretario generale

Collegio dei Revisori dei Conti

Presidente	**Angelo Provasoli**
Membri effettivi	**Mario Cattaneo**
	Giovanni Cossiga
Membro supplente	**Giorgio Silva**

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

MILANO MUSICA

La ricchezza del pensiero musicale di György Kurtág, gli alti valori poetici espressi dal suo mondo, l'entusiasmo generale per la sua opera nel panorama dell'attuale pensiero compositivo, l'hanno indicato come protagonista del nostro Festival 1998. Kurtág, compositore ungherese (Lugoj 1926), ha compiuto gli studi a Budapest, poi a Parigi, con Messiaen e Milhaud (1957-58), e a Berlino (1971). Dal 1967 è stato professore di pianoforte e di musica da camera presso l'Accademia musicale di Budapest. La sua notorietà è stata a lungo limitata all'Ungheria; solo dopo l'Ottanta le sue composizioni hanno incominciato a diffondersi a partire dalla Germania e a conquistare via via l'ammirazione dei musicisti e del pubblico dei maggiori centri musicali d'Europa.

La sua opera – maturata lentamente in un processo continuo di ricerca e di sperimentazione – si lega da una parte alle matrici folkloriche e alle tradizioni musicali ungheresi (Liszt, Kodály, Bartók), dall'altra media la lezione dell'espressionismo di Schoenberg e di Berg e del serialismo di Webern con la tradizione contrappuntistica dal Rinascimento a Bach, attraverso il confronto con alcune delle più significative personalità contemporanee. Segni peculiari sono un senso freschissimo della materia sonora e una straordinaria libertà fantastica nell'elaborazione delle strutture, che rendono ogni suo lavoro inconfondibilmente originale.

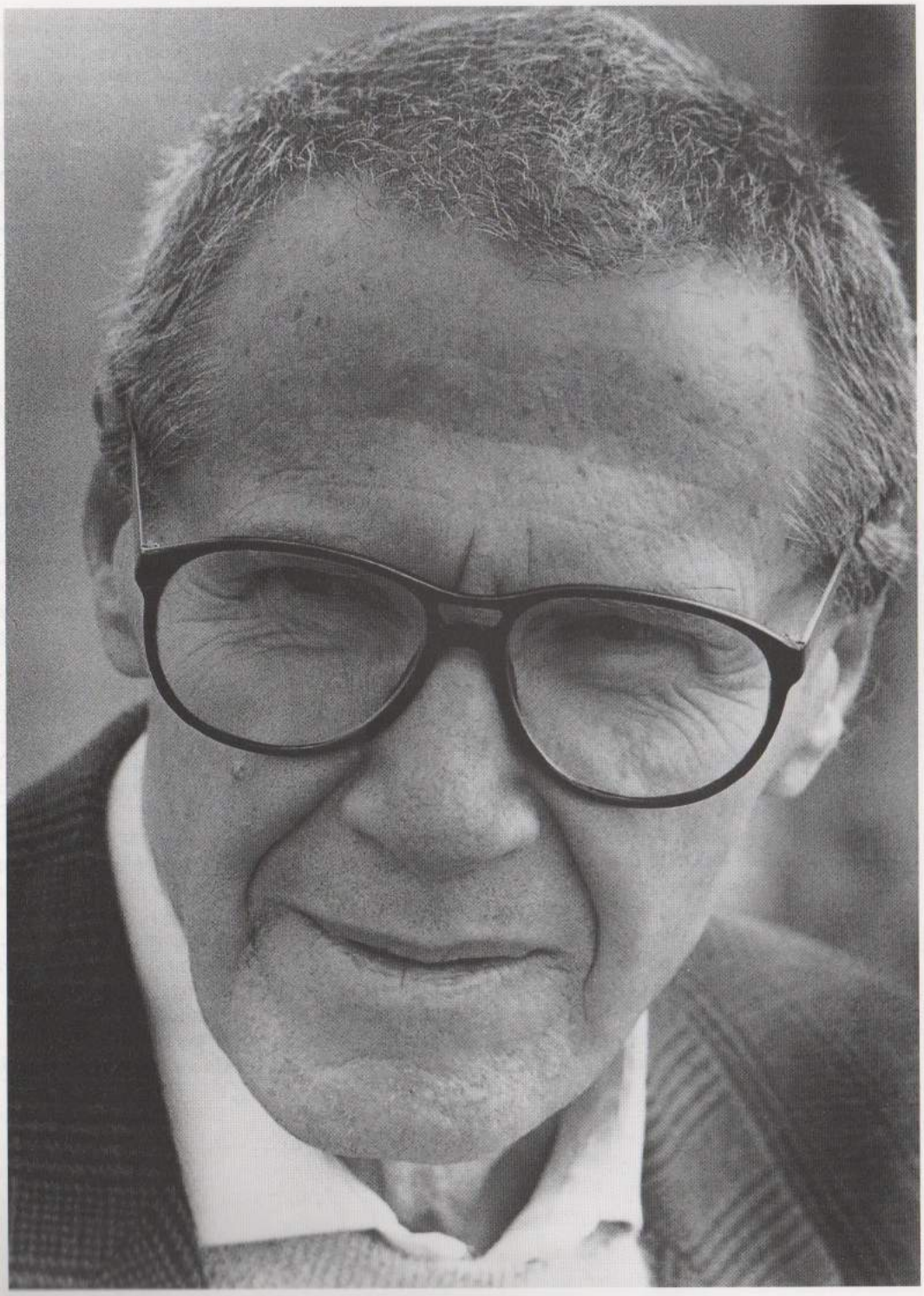
Il programma del Festival mette in risalto i principali aspetti della personalità del grande compositore; a una vasta scelta delle sue opere sono state accostate quelle di autori che fanno parte del suo mondo poetico-musicale. Verranno perciò eseguiti De Victoria, Gabrieli, Gesualdo, e poi Bach, Schumann, Schubert, Brahms, sino a Bartók, Webern, Boulez, Ligeti, Eötvös. A Luigi Nono, in particolare, al quale Kurtág ha a sua volta rivolto l'omaggio che ascolteremo, sarà dedicata l'esecuzione di A floresta é jovem e cheja de vida.

Saranno ospiti del Festival, tra gli altri, la Filarmonica della Scala diretta da Riccardo Muti, l'Ensemble InterContemporain con Pierre Boulez, l'Ensemble Modern con Peter Eötvös, il Quartetto Keller, il pianista ungherese Dezsö Ranki, lo Schoenberg Chor. Lo stesso Kurtág, con la moglie Márta, eseguirà un'ampia scelta dei suoi Játékok *(Giochi), mentre sei autori italiani gli dedicheranno altrettanti lavori scritti in suo omaggio ispirandosi a poesie di Alda Merini.*

Un incontro sulla poesia di Attila József (durante il quale saranno eseguiti i Frammenti di Attila József*) contribuirà a mettere in evidenza i legami che uniscono Kurtág alle esperienze letterarie del suo paese, tanto profondi e vitali per lui come dimostrano le sue frequenti e commosse dediche.*

La passione e l'impegno con cui Kurtág si dedica all'insegnamento saranno testimoniati nelle lezioni di musica da camera che si svolgeranno in collaborazione con la Società del Quartetto e con il Conservatorio G. Verdi.

Accanto a queste iniziative, saranno proposti conferenze e ascolti guidati che amplieranno la prospettiva su aspetti della cultura ungherese del Novecento e sulla didattica musicale che in Ungheria si è rinnovata in modo tanto aperto e geniale.



György Kurtág.

Philippe Albèra
György Kurtág, un'introduzione

«Ho un modo molto primitivo di pensare la musica: come ricerca continua.»

Figura solitaria, esigente e inquieta, György Kurtág ha sviluppato il suo pensiero musicale in disparte rispetto ai grandi movimenti del suo tempo, senza tuttavia ignorarli o respingerli. Cittadino di quell'"altro mondo" che è stato, per oltre quarant'anni, l'Europa dell'Est, è stato scoperto piuttosto tardi nel "nostro mondo". Solo a partire dagli anni Ottanta, quando le "scuole" musicali si erano ormai sciolte, e le teorie su cui si fondavano erano state ricacciate nella storicità, la musica di Kurtág poté essere effettivamente compresa. (Significativamente, fino all'inizio degli anni Ottanta, le sue opere furono composte per la maggior parte a Budapest; poi, risultano composte per lo più in Germania.) La sua musica dapprima apparve come quella d'un marginale per scelta. Non corrispondeva, né nella forma né nella sostanza, ai criteri dei vari movimenti musicali succedutisi dall'inizio degli anni Cinquanta. Non era seriale, neo-, minimalista, realista, o aleatoria. Kurtág l'aveva inscritta nella continuità storica, tessendo passato e presente in un'ampia sintesi. In lui non si trova quella volontà di costruire un linguaggio a partire dai suoi fondamenti che caratterizza *in fine* sia il serialismo di Darmstadt sia la sua antinomia cagiana, e neppure vi si trovano le differenti forme di reazione che seguirono, dalla *minimal music* fino alla musica spettrale. In lui non si trova più quella sfiducia di fronte alla soggettività giudicata come un residuo dei tempi andati, e che sfociava sovente nell'ipertrofia dei "sistemi", dei "metodi", degli schemi precostituiti, perfino in certe forme di *collages*. È stato quindi necessario un certo tempo perché si misurasse l'importanza di un'opera sviluppatasi in maniera omogenea, senza vera e propria rottura, ma al contrario in un approfondimento costante: un'opera che non è stata accompagnata da alcun commento; il compositore non ha enunciato postulati estetici, e ancor meno teorie; le sue parole sono tutte quante consegnate all'opera: si limitano a una conversazione, una presentazione degli *Játékok* (Giochi) e a una *Laudatio* per il suo compatriota e amico György Ligeti. In Kurtág la musica non è la trascrizione o la realizzazione di idee. È una lingua originale. Ascoltando le sue opere, o assistendo ai corsi di musica da camera ch'egli tiene ogni anno, è possibile misurare la ricchezza d'un pensiero musicale che denuncia sia le stratificazioni dell'esperienza individuale sia quelle della storia, assumendo la complessità e l'eterogeneità che le costituisce – e che non smette a sua volta di ricomporre. Così, nelle sue opere, echeggiano non solo le musiche più lontane, dal Medioevo all'età contemporanea, passando attraverso la musica delle campagne ungheresi, ma pure gli avvenimenti biografici, la cui traccia si ritrova in particolare nelle dediche, nei titoli, o nelle annotazioni scivolate all'interno delle partiture.

L'opera ci immerge nell'infinito della memoria e dell'invenzione. Per questo tende alla riscrittura: parafrasi, citazioni e autocitazioni, sviluppi a partire da un'idea musicale, da un'opera di repertorio, da un oggetto "rubato" o "trovato", ma anche decantazione, diluizione, riduzione all'essenziale. Se l'opera tesse legami multipli – alcuni evidenti, altri più celati – non è sotto la forma di un'accumulazione, ma sotto quella d'uno svelamento, d'una *messa a nudo*. Così Kurtág è pervenuto a una semplicità della scrittura, pur mantenendo la ricchezza e la complessità delle relazioni fra i diversi elementi che costituiscono un'opera. Il materiale, apparentemente il più usato, si tratti di un intervallo, d'una scala, o d'una formula melodica, acquisisce una sorta d'innocenza, come se il compositore ne ritrovasse il senso primo e la forza originaria. Ciò gli ha permesso di comporre una serie di pezzi destinati ai bambini che rappresentano la quintessenza del suo pensiero musicale; in effetti, sono non soltanto una iniziazione ai vari "linguaggi" contemporanei e alle tecniche pianistiche ch'essi esigono, una liberazione della immaginazione creatrice dei bambini e un ritorno all'essenza stessa dell'espressione musicale, ma sono anche un diario, un laboratorio d'idee, d'invenzioni, di tecniche e di espressioni, in una forma volutamente spoglia ed elementare. Vi si ritrova il fondamen-

to della scrittura kurtághiana: l'importanza della frase musicale e quella del gesto. Lo stesso compositore ha segnalato che in *Fiori noi siamo*, un pezzo costituito da sette note del quale esistono numerose versioni differenti, si trovano già "una proposta, una risposta e una coda". E quando Kurtág suona insieme alla moglie, spesso inizia i suoi concerti con questo pezzo, «che è una maniera di abbracciarsi e fondersi».

In effetti, la concentrazione estrema della scrittura e il carattere aforistico della forma non eliminano il principio delle articolazioni significanti; lo esasperano. Non eliminano il concetto di sviluppo; lo reinterpretano. La frase, in quanto scrittura *ed* espressione, forma significante *e* ambigua, è indissolubilmente legata al gesto, a partire dalla spontaneità non filtrata delle pulsioni fino all'organizzazione e alla ricostruzione controllata degli affetti e delle esperienze vissute. Esiste in tal senso una vera e propria continuità fra i grandi cicli, cioè *I detti di Péter Bornemisza*, i *Messaggi della defunta signorina R. V. Trussova*, i *Kafka-Fragmente* e *What is the Word*. Lo sviluppo, poi, s'inscrive negli spazi-miniatura (derivazione a partire da un intervallo, da un ritmo o da un tema), o si estende a una serie di pezzi, alla forma del ciclo, fino a ricostruzioni *a posteriori* come, ad esempio, in *Rückblick*. Vi si ritrova tutto un complesso gioco di variazioni, di amplificazioni, di scostamenti, di rielaborazioni, di rinvii e di echi. Ma l'idea di sviluppo non si applica solo alla forma nel senso classico del termine; ostenta la dimensione dello spazio che, a partire da ... *quasi una fantasia...*, costituisce un dato fondamentale della composizione. I vari momenti dell'opera kurtágiana sono così disposti, dispiegati nello spazio, da creare una prospettiva e una drammaturgia nuove grazie agli effetti di prossimità e di allontanamento. Vi si ritrovano una manifestazione tangibile e la conseguenza d'una scrittura che tesse insieme i più diversi materiali, siano essi di natura estetica o biografica, nobile o triviale, dotta o popolare.

Per Kurtág l'opera è un dono. Quando la memoria e il dono si congiungono, nasce la forma dell'omaggio: forma privilegiata della sua musica. Essa porta alla composizione e alla ritualizzazione del concerto assunte coscientemente da alcuni anni. L'idea dell'opera, che assilla Kurtág da gran tempo, sfocia in una forma di rappresentazione interiore fondata su una articolazione drammatica originale.

da: A.A.V.V., György Kurtág - Entretiens, textes, écrits sur son oeuvre, *Contrechamps Éditions, Genève, 1995*

Ivan Nagel
Kurtág ci parla
ovvero: Il "parlando" di Kurtág

Per il settantesimo compleanno di György Kurtág, il 19 febbraio 1996

Signore, signori,
un uomo che a settant'anni non viene salutato come un maestro, cioè un "insegnante", ha vissuto invano. Alla scuola di György Kurtág, presso l'Accademia Franz Liszt di Budapest, si sono formate due generazioni di straordinari musicisti da camera (fra i quali Zoltán Kocsis, András Keller); sulle sue partiture studiano oggi compositori e interpreti di tutto il mondo. – Da quel giorno di otto anni fa (già fin troppo tardi!) in cui Luigi Nono mi parlò di lui con grande ammirazione e in cui io ebbi la fortuna di trovare un disco di suoi Lieder da Bote & Bock, da allora mi riconosco, per quanto non musicista e non studente, entusiasta allievo di Kurtág. La lingua in cui noi tutti abbiamo imparato da lui ha ovviamente il nome di musica. Ma da quando conosco *I detti di Péter Bornemisza*, del 1968, e i *Quattro Pilinszky-Lieder* op. 7, esiste una seconda lingua che da lui io posso quasi dire di avere reimparato: la sua e mia lingua-madre, l'incomparabile ungherese. Voglio ora parlare a voi – e, con gratitudine, a lui – di questo mio secondo ciclo di studi.
L'ungherese è letteralmente una lingua incomparabile, quasi fin troppo. Si tratta dell'idioma più isolato e singolare nel bel mezzo di un continente europeo che le lingue neolatine, germaniche e slave si sono interamente spartite fra loro. In quattro secoli di dominazione turca e austriaca (all'incirca dal 1500 al 1900) la comunità ha continuato a vivere solo nella propria lingua. Pensate: negli anni in cui tutte le culture nazionali d'Europa andavano formandosi, per gli ungheresi *lo stato e l'autonomia* erano solo un ricordo, e la loro lingua il luogo del ricordo. Forse la sua densità e la sua forza derivano proprio dal peso immane di questo compito: la lingua doveva supplire all'essere, doveva essere l'essere. La parola ungherese ha quindi salvaguardato in sé quella forza evocativa, quella magica identità di nome e cosa che le parole possiedono nell'infanzia e che poi smarriscono.
Kurtág è in misura insolita un compositore di musica vocale. Ma i suoi monologhi e i suoi Lieder non sono "testi musicati": la musica non riveste di suoni le parole, al contrario le mette a nudo. Perciò il solito discorso che vede in Kurtág un drammaturgo latente è, almeno per ora, solo una sciocchezza. Chi attende la sua prima opera teatrale si prepari a una vana attesa. Egli è un lirico in senso arcaico e in senso modernissimo. Come la parola denudata evoca la cosa, è la cosa, così in certi punti salienti, quasi terrificanti, la frase, fatta di parole, diventa l'evento stesso che essa dice e canta. Nel Lied da Pilinszky *In memoriam F. M. Dostoevskij* la vittima di un brutale supplizio fisico e morale (più un recitante che un cantante) si leva proprio di fronte ai nostri occhi, ai nostri orecchi, per gettare uno sguardo di resistenza, anzi di trionfo, sul suo torturatore. E nella terzina di Rimma Daloš

Con un ago sottile il dolore
trafigge il mio cuore.
Così io muoio

i suoni non sono un'imitazione, una rappresentazione del testo. Il cuore stesso s'arresta, si ferma nella musica.
L'atteggiamento "parlante" è un tratto fondamentale dell'opera di György Kurtág, anche dei suoi pezzi strumentali. Come Kafka nei suoi diari (da cui sono tratti i *Kafka-Fragmente* per soprano e violino, del 1985) spesso non redige il resoconto di esperienze personali ma realizza una sorta di esercizi, altrettanto fa Kurtág nel suo diaristico e ininterrotto ciclo per pianoforte *Játétok* (Giochi). Esercizi per cosa? In ogni frase Kafka tenta di formulare una figura linguistica come eco di una figura di pensiero. Per Kurtág il gesto musicale è l'eco di un gesto parlante. Non è un caso che proprio negli *Játétok* la musica popolare ungherese compaia più spesso che altrove. Già Kodály aveva individuato come caratteristica peculiare di quella musica (accanto al pentatonismo) la fusione di *rubato* e di *parlando*. Kurtág esprime all'inizio dei suoi *Giochi* questa richiesta: «Dovremo qui utilizzare tutte le nostre conoscenze e i vivi ricordi della libera declamazione e del *parlando/rubato* della musica popolare... e di tutto ciò che la prassi dell'improvvisazione musicale ha finora elaborato».

Rubato non significa dunque concedere carta bianca alla commossa partecipazione emotiva (quale peraltro non intendevano né le monologanti *Mazurke* di Chopin né i recitativi inseriti nei pezzi di Schumann): è invece un atteggiamento finalizzato a sviluppare la massima energia linguistica, l'eloquenza dei suoni. Azzardiamo l'ipotesi che l'incontro con Webern abbia offerto a Kurtág una libertà espressiva non tanto attraverso la "atonalità" quanto per mezzo di quell'amelodico superamento dei limiti intervallari e di quell'estrema asimmetria dei periodi con cui Webern, soprattutto nei *Cinque pezzi* e nelle *Sei Bagattelle* per quartetto d'archi (più che nei *Lieder*) lascia erompere il "parlando" nella musica. Quelli che Kurtág chiama *Microludi* (per pianoforte negli *Játétok*, per quartetto d'archi nell'*Hommage à Mihály András*), e che suonano come una frase parlata, un soffio che insistentemente vuole e deve parlare, costituiscono al tempo stesso l'apice del radicalismo lirico-ermetico di Kurtág e dell'intenzione implicita nella lingua ungherese: costruire e abitare un linguaggio come asilo di fronte a una vita falsa, determinata da poteri esterni, minacciata di violenza.

Ma l'atteggiamento "parlante" della musica di Kurtág va al di là dell'idea di rifugio offerto a una soggettività torturata e a una comunità storicamente e collettivamente sofferente. Da quando esiste la lirica ungherese, il suo linguaggio è non solo asilo, ma anche ponte. Tutti i grandi poeti ungheresi sono traduttori: i romantici traducono un immaginoso e iperromantico Shakespeare, i moderni traducono tutto, da Sofocle e Dante a Verlaine e Rilke. Dezsö Tandori, il poeta dell'op. 12, è oggi traduttore di Kleist. Ma Kurtág non ha prestato la propria voce solo a Kafka e a Beckett: egli ha infatti anche studiato il russo perché dalla gabbia fraseologica stessa dell'ultimo dominatore straniero potessero erompere e volare liberamente i più sinceri e irrefrenabili accenti di lamentazione e di rabbia.

Passiamo ora al paradosso che sembra confutare la nostra metafora di asilo e ponte, ma che forse va a toccare il punto più autentico della musica di György Kurtág. Un paradosso che si può esprimere come segue: l'elemento dialogico non oltrepassa e abbandona il lirismo monadico, e spesso monodico, di Kurtág – ma anzi risiede e agisce nel suo nucleo centrale. Credetemi, vi prego: se volete accostarvi a queste musiche, musiche ispide, penetrabili solo con la più caparbia concentrazione, con la più analitica attenzione, dovete riuscire a sentire nei monologhi di Kurtág (spesso di soli 17 o 26 secondi) l'incessante dialogo che in essi è contenuto: scoprire nello stesso gesto parlante la domanda e la risposta. Un segreto che Kurtág ha difeso da tutti i musicologi dei luoghi comuni celandolo nella semplicità di ciò che lui dichiara: ch'egli si attiene alla struttura periodica della musica, a quella struttura di domanda e risposta valida da Beethoven a Bartók.

Non ci troviamo dunque di fronte a un dramma elucubrato come abile intreccio o come pretenziosa architettura costruita al di sopra del "particolare" lirico, bensì a un dramma che vive nel cuore stesso del lirismo sotto forma di dialogo: divergenza o comprensione. Torniamo un'ultima volta ai canti popolari d'Ungheria. Le tracce che questi hanno inciso nella musica di Kurtág sembrano formare un abbozzo, una sorta di disegno infantile che rappresenta un paese-che-non-c'è, un paese d'utopia. Il "popolo": le rissose voci degli antichi canti satirici e giocosi, e le voci tristi dei canti levati per lamentare una perdita o un saccheggio. Su questa bianca macchia nella scura carta geografica di Kurtág vediamo la piazza di un mercato, un'accolta di gente che osa sfrontatamente e apertamente far domande e rispondere, libera dalle bugie ufficiali e preordinate, ma libera anche dal gioco a rimpiattino della timidezza e della buona educazione borghesi, ovvero del tacere per indifferenza.

Tu e io possiamo lottare, in piena serenità affermarci l'uno contro l'altro, ma anche l'uno *per* l'altro: non per odio, ma per amore. Inutile dire che questo "popolo libero", questa comunità umana le cui voci la musica di Kurtág ha sempre voluto salvaguardare non ha mai avuto nulla a che vedere con il «popolo dei lavoratori e dei

contadini» dei paesi dell'Est, ma neanche con le brutali "libere" lotte di concorrenza dell'Occidente. Il suo modello va piuttosto ricercato in una piccolissima comunità; diciamo pure: in un buon matrimonio. I "litigi coniugali" rappresentati da Márta e György Kurtág in pezzi per pianoforte a quattro mani come *Corale collerico* o *Litigio* si può ben immaginare che abbiano evitato molti lanci di piatti e tazze rotte. Ma ciò che in tali pezzi ha assunto forma pianistica è il principio stesso del ciclo di *Játétok*: trasformazione dell'aggressione in gioco.

In un colloquio con Reinbert de Leeuw, fondatore in Olanda dello Schoenberg-Ensemble, Kurtág ha parlato del primo pezzo dei *Giochi*, da eseguire (così recita la didascalia) «col palmo della mano, nella zona centrale della tastiera» . Il pezzo è stato pensato – dice Kurtág – per un bambino o per un virtuoso: «La cosa più difficile (ma i bambini conoscono questa esperienza) è vivere la propria aggressività. Ma al tempo stesso l'aggressione diventa forma musicale». Il dilemma della Nuova Musica fra paralisi della melanconia e aggressione della barbarie, che ancora Adorno riteneva insuperabile, è stato da Kurtág vissuto e superato ogni volta in prima persona. Il suo parlare, iniziato anche biograficamente dopo un lungo e angoscioso periodo di silenzio, è divenuto ardua e bellissima affermazione di sé. Non dimentichiamo: a Budapest egli ha insegnato per decenni non composizione, ma musica da camera: una giocosa lotta fra voci, esattamente l'opposto della barbarie.

Vorrei concludere riportando le parole di Reinbert de Leeuw, una vera professione di fede nei confronti del maestro, dell'"insegnante" Kurtág: «Conosco parecchia musica contemporanea; ma le vere scoperte sono quando mi imbatto in musica che non avevo previsto perché non avrei mai potuto pensarla. Un tale istante muta la nostra prospettiva di musica: da quel momento in poi la musica significa per noi qualcosa di totalmente diverso da prima. A questo genere di musica appartiene la musica di Kurtág».

(Conferenza tenuta nel Kammermusiksaal della Berliner Philharmonie il 27 febbraio 1996)

(Traduzione dal tedesco di Gabrio Taglietti)

András Wilheim

Kurtág e le occasioni: in memoriam, in dedica, hommage à

Da quella sorta di "ritorno alla vita" che è il *Primo Quartetto op. 1* in poi le composizioni di Kurtág portano con sé, sempre di più, disparate tracce della vita privata del loro autore. Dapprima le dediche; dediche dapprima anteposte alle opere, e poi messe davanti a ogni singolo pezzo: a ogni suo movimento. Ogni "tempo" del pezzo riceve la sua dedica.

Con gli anni sono sempre più frequenti i richiami a cose che stan fuori dalla musica: casi, persone, momenti di vita; cose che solo in pochi sanno, cose che per saperle per quel che sono occorre avere conoscenza di tanti aspetti della vita reale, e delle amicizie e dei legami, sullo sfondo di altri fatti compiuti nel viaggiare *la vita* – uno dei titoli di Kurtág – e di tutta quella cultura che domina l'epoca in cui il compositore vive. E a questo si aggiungano tutti i richiami alla musica: citazioni, opere, autori, stili, letture, ossia titoli di poemi, citazioni, frasi che si conservano talora intatti nella loro prima lingua d'espressione. E poi ancora altri riferimenti intimi, alle proprie opere, musiche o parole, citate, per appunti.

Già guardando questa prima lista si scorge qual è lo spessore nel quale a metà si scopre a metà si nasconde la natura delle composizioni di Kurtág. Viene da chiedersi, quasi d'obbligo, se tutti questi legami siano anche delle pertinenze del senso musicale specifico e se occorra "sapere tutto" per poterle capire, quelle opere. Ovviamente forse la risposta giusta non è una risposta sola. Converrà muoversi su due diversi cammini.

Il primo non è un percorso del tutto musicale, anche se si configura passando per le musiche. Tutto ciò che s'è radicato nella vita privata e che attraverso la vita privata si spiega o si lascia interpretare riguarda questa via. Se venissimo a dire che questa via è un processo che genera coerenza, dovremmo dire anche che la sua coerenza è garantita dalla "individuazione" della vita: nella casualità e nella coscienza degli incontri, delle affinità attrattive, delle scelte compiute. In questo sistema ogni relazione ha un fondamento univoco nella personalità. Sono, queste relazioni, dediche personali, dediche a chi ha suonato e cantato le opere (i primi interpreti), ovvero dediche ai colleghi e ai compagni con i quali sono intercorsi i rapporti artistici stretti.

Dapprima Kurtág indicava i primi destinatari della sua opera con la semplice dedica, dipoi quest'atto d'offerta è divenuto una sorta di "genere" (all'inizio solo nella serie degli *Játékok*, dopo, fuori serie, nelle intitolazione di pezzi distinti, quindi in nuove serie di pezzi per archi che figurano, da raccolti, come *Jelek, játékok és üzenetek - Segni, giochi, messaggi*): un genere che si distingue o come *Hommage à* o come *In memoriam*. (Un susseguente analogo dei titoli colto in una citazione segreta da *I detti di Péter Bornemisza* è la formula *Virág az ember - Fiori noi siamo,* con la quale si contrassegna il ricordo degli amici perduti nel compianto.)

È possibile porsi ora la domanda se il diritto o meno del pubblico di scoprire, sapere, apprendere tutti i riferimenti, i legami, le relazioni, sia un problema che pertiene la sfera dell'etica o quella dell'estetica. È d'obbligo la discrezione, quando il compositore, introducendo nell'opera un nome, segnala che una relazione, un fatto connesso esiste ma nel contempo copre d'ombra ogni dettaglio di quella storia personale? Nella maggior parte dei casi i riferimenti sono ovvi nel senso ed esplicitamente pubblici: non si intacca la sfera della riservatezza quando si viene a sapere che l'opera è intitolata al nome di chi per la prima volta l'ha studiata ed eseguita. Si crea invece una situazione più delicata quando si scopre la necessità di una spiegazione "biografica" più articolata ovvero profonda per rivelare il significato che quella persona nominata ha assunto nella vita artistica di Kurtág. Ed è difficile trovare in tal caso un punto di equilibrata osservazione anche quando Kurtág stesso ha suggerito le necessarie "spiegazioni" (vedi nel *Primo Quartetto* sopracitato la dedica a Marianne Stein, oppure in *Játékok* la dedica *in memoriam* di Magda Kardos, la sua maestra di pianoforte).

Potremmo stilare un *lexicon* di tutte queste dediche, ma senza tener conto dei motivi personali veri: la meccanica dell'elaborato non varrebbe nulla. Del pari scoprire le ragioni di questi aspetti comporta due rischi. Dal punto di vista del mu-

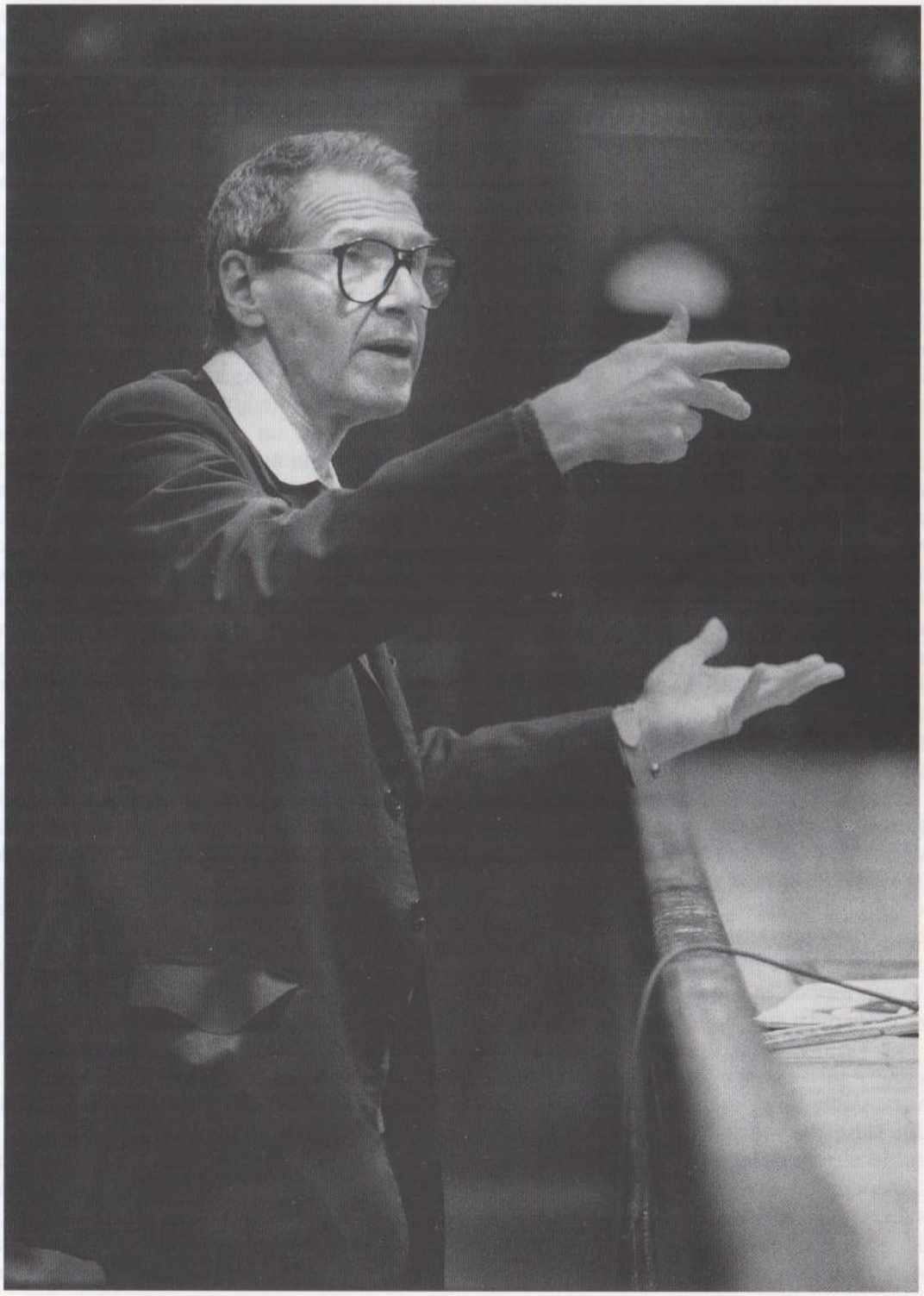
sicista o del destinatario verrebbero a essere messi a disposizione del pubblico dei dati che al pubblico non appartengono. (Ad esempio: le caratteristiche note divertenti o scherzose o anche molto serie che compaiono in margine ai manoscritti potrebbero sì illuminare l'*occasione* della nascita del pezzo, ma sono in effetti rimaste fuori, "fuori dal libro". D'altra parte tali note "occasionali", se mai fossero rimaste presenti nel testo, avrebbero illuminato troppo lo "sfondo" dell'opera, aneddotizzando le fasi della sua nascita, e solo apparentemente darebbero spiegazioni della "inspiegabilità" della composizione.)
Sulla seconda via abbiamo invece i legami strettamente musicali che stringono l'opera di Kurtág: la loro interpretazione dovrebbe essere ineludibile da chi vuole veramente conoscerla. Il sistema dei riferimenti è anche in questo caso un *gradus*: il richiamo di un nome di compositore non è però in esso solo e soltanto un legame della biografia musicale pura. Ad esempio, nell'*Omaggio a Nono* (del 1979) l'*hommage* non è di natura musicale quanto piuttosto biografica. Kurtág ha cominciato a scrivere musica corale, musica polivocalica, perché incoraggiato a farlo da Luigi Nono: il riferimento della dedica d'omaggio è a questo fatto specifico, e non riguarda lo stile del musicista veneziano (che d'altra parte Kurtág aveva seguito con interesse e simpatia artistica). Sono molto frequenti, peraltro, le sezioni d'*hommage* nel *corpus* delle opere di Kurtág (in specie negli *Játékok*), sezioni che convergono attorno a un circoscritto dato "musicale". In un certo qual senso possono essere intese come prove, testimonianze delle "riletture *à la Kurtág*" di questa o quell'opera di altri compositori. Prove di esplorazioni da parte di Kurtág della letteratura musicale universale. Talora però questo genere di fonte di ispirazione è occulto o mascherato (come avviene nella sezione *Sinfonia* del *Concerto op. 7 [Bornemisza]* che utilizza per diffusione a distanza citazioni di Monteverdi e Schütz in prospettiva di pensiero del tutto formale, in presenza, però, di originali presenze di caratteristici segni della *musica secundum Kurtág*, in un modo del tutto analogo a quello in cui Bach o Schumann sono ripresi in alcuni *Mikrokosmoi* bartókiani). (Appartengono a questo genere l'*Hommage à John Cage* e *Les adieux - in Janácek manner* negli *Játékok* e negli stessi quelle "quasi-una-parodia" che sono i due omaggi a Paganini, Verdi, "Csajkovszkij" e Nancy Sinatra.)
E si potrebbe continuare lungo le esemplificazioni: a questo "genere" credo che appartengano le trascrizioni pianistiche a quattro mani e a due pianoforti che rappresentano un capitolo significativo dell'opera di Kurtág (da Machaut, Schütz, Purcell, Haydn, Schubert, Musorgskij, Bach), cui occorrerebbe, forse, mettere a fianco le analisi (d'ordine pratico-formale-esecutivo) che Kurtág mise a punto prima di scrivere alcune sue opere (sulle tracce dei quartetti di Beethoven o del *Tristan*).
Questo genere di riflessioni sullo stile ci suggerisce anche la presa in considerazione di che cosa significhino in termini di "personalizzazione" / "sigla personale" le cose che studia o quelle di cui si appropria un musicista dall'opera di un altro autore, quelle che letteralmente "copia" o "trasferisce", oppure, cosa – e questo è il caso di Kurtág – il musicista nota, usa, incorpora dall'opera di un altro, leggendo in essa legami stretti con il proprio personale stile.
In queste sezioni, che sono in tutto e per tutto inequivocabilmente opere di Kurtág, quel che si nota distintamente è come Kurtág metta in prospettiva, nella sua prospettiva, tutta la storia della musica.
E con questo sono venuto forse ad anticipare la risposta a una delle principali domande poste sopra: come agisce e reagisce la "alterità" nello stile di un compositore? In Kurtág non genera quell'eclettismo incontrollato che ha invaso il "post-moderno" e innanzitutto non altera per nulla la sagoma dello stile del compositore. Fa parte di un mondo stilistico, ma non lo costituisce: è per pura accidentalità, per pura occasione che un'"altra opera" musicale e di già esistente viene a essere momento di ispirazione.
L'esistenza infatti di un nucleo virtuale salva le composizioni ispirate da altri autori o da altre

opere dal precipitare nell'aneddotica o nel collezionismo. Questo nucleo è infatti la garanzia dell'unità coerente e composita dell'opera di Kurtág, pur attraverso le rifrazioni prismatiche, le stereotipie di alcuni caratteri, le intonazioni. Gli elementi di base di questo stile sono infatti analizzabili, sono estraibili dal testo vivo di una musica autonomamente esistente: caratteri sistematici, formule ritmiche o metriche, soluzioni formali, tratti del "respiro formale". È di pura pertinenza della "superficie" dell'opera quella ricchezza di potenziali comunicativi che su questo strato "pellicolare" dell'opera presentano anche riferimenti diretti e citazioni.

Più difficile da capire la ragione per la quale il compositore consente a che si veda la trama seminascosta dei riferimenti al mondo esterno all'opera, ma di questo sembra avere assoluto bisogno. Ha bisogno di qualcuno che legga le annotazioni o le didascalie e che in tal modo "venga a sapere" di legami e relazioni determinanti l'opera (dico "annotazioni" perché gli altri riferimenti, quelli interni al testo musicale, date la loro strettezza e la dimensione minima della loro presenza, sfuggono del tutto a chi ascolta la musica). La vera risposta a tale domanda si nasconde nella mente del compositore: se potessimo mai disegnare il vero ritratto dell'artista, questi riferimenti occuperebbero importanti posizioni. Per chi studia la biografia di Kurtág il complesso di questi riferimenti, questi nomi, queste dediche, dovrebbero essere importanti, nel dispiegamento di tutti i loro particolari, perché è attraverso di essi che a noi si scopre un mondo di relazioni, legate da fili e fili, che si trasmettono l'un l'altro sensibili vibrazioni. È attraverso di essi che si mettono assieme nella musica le tessere di un mosaico o si combinano i margini di un *puzzle*. Un *puzzle* che però non è un gioco, anche se il senso più profondo di questo tipo di relazione col mondo si esprime nel titolo da non troppo tempo stabilito che è appunto *Giochi* (*Játékok*) ma che corrisponde a un sistema aperto di creazioni continue avvenute in un quarto di secolo per episodi e occasioni: note di diario e messaggi privati.

Il significato di questo operare del compositore si rispecchia nella riflessione di questi due ordini: da una parte ogni pensiero, idea, osservazione vengono trasformati in un'opera nella quale, in buona sostanza, ogni nota scritta vale come una pagina di diario nel complesso "arte-vita" / "opera-vita"; dall'altra ogni relazione personale privata – anche se il senso non risulterà del tutto esplicito – non può trascurare il suo destinatario naturale, tanto quand'esso è un grande pubblico, quanto quand'è un singolo individuo: ogni opera infatti è un *messaggio personale* che *tutti* potranno capire (per quel come e quel quanto per cui s'è trasformato in un'opera, ma di cui, anche, solo il diretto destinatario, per il quale è stata scritta realmente, potrà capire il vero personale e privato contenuto).

Ed è, tutto questo, una testimonianza del miracolo dell'arte, grazie al quale l'opera sopravvive anche dopo la necessaria sparizione del primo vero destinatario nella sua momentanea attualità [l'occasione]; e sarà un godimento estetico per tutti noi quello che si proverà andando a cercare un senso reale in ciò che è rimasto solo e soltanto una traccia nominale in un *lexicon*. In questo senso è l'opera che viene a interrogare noi, divenendo un *messaggio per noi*, solo e soltanto a noi rivolto.



György Kurtág.

Bálint András Varga
Per eseguire Kurtág

È molto semplice: bisogna essere buoni musicisti.
Se siete abituati a suonare la cosiddetta "nuova musica", dimenticate tutti i vostri preconcetti e le vostre abitudini. Piuttosto, provate a *sentire* le note che vi stanno di fronte.
Se siete cresciuti nell'ambito della cosiddetta "musica classica" e ancora la eseguite, ricordate per favore che la partitura che state studiando nasce dalla stessa tradizione.
Ciò che dovete decifrare e interpretare non è il risultato di considerazioni teoriche; non siete di fronte a una sperimentazione di particolari aspetti tecnici del processo compositivo. Il brano deve piuttosto la sua esistenza a un dirompente desiderio di *comunicare*.
Questa musica è spudoratamente *umana*. È tutta una questione di *emozione*. È una questione di *gesti* essenziali per l'uomo. E voi dovete rispondere ad essa con le vostre viscere così come con la vostra sensibilità e la vostra intelligenza.
Dovete *afferrare* e *sentire* la relazione fra i suoni e l'assenza di suoni: il silenzio. Dovete provare e sentire le diverse lunghezze delle pause come sono indicate dai segni sviluppati da Kurtág: funzioneranno solo se queste pause saranno altrettanto pregne di significato delle note che le precedono e le seguono; se sarete capaci di riempire questi silenzi di tensione, cosicché la nota che li precede sia ancora presente e quella che suonerete dopo sia già nell'aria prima che risuoni.
Una vera selva di legature vi guiderà per quanto riguarda il legame che c'è fra le note: capirete come due note siano strettamente correlate e come alcune di queste piccole unità costituiscano un'unità più ampia, in modo tale che la musica, per così dire, pulsi su più livelli. Ciò che nessun segno potrà dirvi, però, è in che modo le voci conducono il loro dialogo: dove l'una si avvicendi all'altra, come una nota esprima la conclusione di una frase che si è sviluppata in una sorta di staffetta. In altre parole, ascoltate molto attentamente, proprio come fareste in qualsiasi pezzo di musica da camera di Schumann o Brahms.
Ricordate che nella musica non c'è neppure una singola nota che non possieda una sua *ragion d'essere*. Che sia autonoma o parte di una successione di note, in senso orizzontale o verticale, ha un suo *messaggio*. Ogni singolo suono che producete con il vostro strumento o con le vostre corde vocali vive con e attraverso questo messaggio. Nulla nella musica è privo di significato.
Essa pone delle domande per le quali formula delle risposte. Esplode e implora. È folle e calma. Si lamenta ed esulta.
Naturalmente le cose non sono così semplici. Se siete violisti, vi avranno spiegato che un particolare passaggio sul *ponticello* produce un suono *orribile* (12 *Microludi* op. 13 n. 2). Una scala del violoncello nella stessa opera dovrebbe avere *humour* ed essere al tempo stesso *affabile*. (Kurtág: «Come se un clown, dopo aver annunciato che sta per suonare qualcosa di incredibilmente importante, poi suonasse una scala».) *Tranquillità* e *stupore* sono due degli elementi fondamentali in uno dei canti dei *Kafka-Fragmente* op. 24.
È possibile che vi si chieda di conferire *intimità* a un singolo accordo. È possibile che vi si dica che *poco forte* significa in realtà che dovete suonare piano ma in modo tale da avere comunque il carattere di un *forte*. Dovrete comprendere che una certa parte di secondo violino suona *piano* perché deve essere sentita, e l'idea è che dovrebbe essere disturbata dalle altre parti.
Dovrete provare e adattarvi al paradosso che l'interpretazione debba essere libera e precisa al tempo stesso. (Kurtág: «Voi prendete davvero molto seriamente le cose sacre e le trattate spudoratamente, senz'ombra di rispetto – forse presi dalla paura e dall'angoscia».)
La musica è un organismo vivente che vi avvolge – ne siete giusto al centro – ma voi potete anche girarle attorno, come guardandola da ogni possibile angolazione, e facendo ciò scoprire molte cose nuove a suo riguardo.
Kurtág avrà un'idea precisa di ciò che voleva scrivere; avrà riflettuto attentamente su molti dettagli, avrà corretto, modificato e cesellato; eppure, se siete sufficientemente fortunati da lavorare con lui su un pezzo, sarete testimoni (e spero che la condividerete con gioia) della sua allegria, della sua curiosità, della sua disponibilità a

sperimentare. Sarete gratificati dal vedere come egli faccia del suo meglio per farvi sentire a vostro agio (alcune note potranno essere trasposte, frasi riscritte), ma sarete senza dubbio accondiscendenti se insisterà perché facciate uno sforzo e superiate difficoltà che ritenevate al di sopra delle vostre possibilità.

È importante anche che abbiate solide basi di storia della musica. Altrimenti, come pensate di poter seguire i suoi voli pindarici e le sue associazioni, i suoi tentativi di spiegare proprio ciò che una particolare frase o un particolare passaggio intende comunicare. Potrà fare riferimento a Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert o Čajkovskij, così come a Musorgskij, Stravinskij o Bartók.

Per farvi un esempio, ecco il suo commento all'esecuzione del quarto dei 13 *Microludi* da parte di un quartetto americano: «Questa è davvero una versione condensata del secondo movimento del Quartetto per archi n. 4 di Bartók. In altre parole, dovrebbe essere molto *misterioso*, molto leggero e molto preciso. Assicuratevi che anche il penultimo sedicesimo funzioni perfettamente. Per cortesia, fatelo più folle, più misterioso – e anche più veloce».

Concentrazione e dedizione totale sono esigenze fondamentali. Probabilmente vi sentirete esausti prima di lui, ma è più probabile che siate trascinati dal suo entusiasmo, dalla sua evidente gioia di trasmettervi ciò che egli sa sulla musica. (In effetti, ricordo come molti anni fa sottolineasse che gli interessava di più riuscire a comunicare ciò che considerava il vero modo di fare musica che non essere sicuro che la sua musica fosse suonata correttamente.) C'è un'intensità bruciante nella sua devozione a questa missione e voi ne sarete "scottati" per tutta la vita.

Eccovi infine un'altra citazione da Kurtág che illustra e rinforza ciò che ho cercato di dirvi. È tratta da una lettera che egli indirizzò ai membri di un'orchestra che stava provando *Grabstein für Stephan* op. 15 per chitarra e gruppi strumentali:

«Questa composizione è sull'orlo del nulla. La chitarra continua a suonare le stesse armonie elementari da un quasi mi minore sulle corde vuote fino a do diesis maggiore, spesso senza raggiungere davvero do diesis. Ognuno di voi ha da suonare al massimo due o tre melodie che, per di più, sono costituite da un minimo di tre a un massimo di cinque suoni.

«Non accade nulla e il pezzo può essere del tutto privo di significato – oppure, al contrario, può costituire un'esperienza straordinaria.

«Ma sarà un'esperienza straordinaria solo se ognuno di voi ha fiducia in essa e conferisce ai suoi frammenti apparentemente insignificanti il peso di grandi, estese melodie. E parimenti, se coloro che li accompagnano li circonderanno con note e suoni in un modo simile a quello che ho sperimentato in così tante delle vostre prove e dei vostri concerti del repertorio classico.»

1

lunedì 21 settembre 1998
ore 20.30
Nuovo Piccolo Teatro

Camerata Polifonica di Milano

Ruben Jais, *direttore*

Carlo Gesualdo di Venosa (1560 ca. - 1613)
Due mottetti a 5 voci
O vos omnes - Laboravi in gemitu

Tre madrigali a 5 voci
Io tacerò - Invan dunque, o crudele - Quel no crudel

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)
Super flumina Babylonis - O vos omnes

Emilio Pomarico
direttore

Attori
Sonia Bergamasco
Bruna Rossi
Massimiliano Speziani

Percussioni
Maurizio Ben Omar
Andrea Dulbecco
Fausto Bombardieri
Francesco Pinetti
Antonio Scotillo

Julie Moffat
soprano

Rocco Carbonara
clarinetto

Regia del suono
Alvise Vidolin
Michele Tadini
Agon, acustica
informatica musica

Dalila Sena
luci

Luigi Nono (1924-1990)
A floresta é jovem e cheja de vida (1965-66)
per soprano, tre voci di attori, clarinetto in si♭,
lastre e nastri magnetici
Testi a cura di Giovanni Pirelli

Partitura a cura di Maurizio Pisati e Veniero Rizzardi
Nastri restaurati a cura della RAI, Audiovideoteche

in collaborazione con
Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la musica,
Archivio Luigi Nono,
Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari,
Casa Ricordi

Note a pagina 29

2

lunedì 28 settembre 1998
ore 20.30
Teatro dell'Arte

Maria Husmann
soprano

András Keller
violino

György Kurtág (1926)
Kafka - Fragmente, op. 24 (1985-87)
per soprano e violino
su frasi tratte da lettere e
annotazioni di diario di Franz Kafka

Note a pagina 53

3

domenica 4 ottobre 1998
ore 20.30
Nuovo Piccolo Teatro

Arnold Schoenberg Chor

Erwin Ortner, *direttore*

Barbara Moser, *pianoforte*

Franz Schubert (1797-1828)
Quattro cori maschili

György Kurtág (1926)
Omaggio a Luigi Nono, op. 16 (1979)
sei pezzi per coro misto
Testi di Anna Achmatova e Rimma Daloš

Franz Schubert
Due cori femminili
Gebet per coro misto

Johannes Brahms (1833-1897)
Quattro Quartetti, op. 92

György Kurtág
Otto cori su poesie di Dezsö Tandori, op. 23
(1981-82, rev. 1984)

Johannes Brahms
Ziegeunerlieder, op. 103

Note a pagina 67

4

mercoledì 7 ottobre 1998
ore 20.30
Teatro dell'Arte

Ensemble Musica20

Mauro Bonifacio, *direttore*

Alda Caiello, *soprano*

Ottavia Piccolo, *recitante*

Omaggio a György Kurtág
sei composizioni di autori italiani
su poesie di Alda Merini

Fabio Nieder (1957)
Sulla ruota del giorno, per soprano e ensemble

Ivan Fedele (1953)
Erinni, per vibrafono, cimbalom e pianoforte

Adriano Guarnieri (1947)
Da questi occhi, per soprano e ensemble

Fabio Vacchi (1949)
Io vorrei, superato ogni tremore, per soprano e ensemble

Alessandro Solbiati (1956)
Piccoli Canti, per voce recitante e ensemble

Francesco Pennisi (1934)
La Pietà (dalle "Michelangiolesche"), per soprano e ensemble

Prime esecuzioni assolute
(Commissioni di Milano Musica)

Note a pagina 91

5

domenica 11 ottobre 1998
ore 20.30
Teatro Studio

Márta e György Kurtág
pianoforte

György Kurtág (1926)
Játékok (Giochi) e trascrizioni da Bach

Note a pagina 106

6

venerdì 16 ottobre 1998
ore 20.30
Teatro dell'Arte

Rosemary Hardy, *soprano*

Massimiliano Damerini, *pianoforte*

J. S. Bach (1685-1750)
Partita n. 6 in mi minore BWV 830

György Kurtág (1926)
I detti di Péter Bornemisza, op. 7
Concerto per soprano e pianoforte (1963, rev. 1976)

Note a pagina 115

7

domenica 18 ottobre 1998
ore 20.30
Teatro Studio

Ensemble Modern
Péter Eötvös, *direttore*
Christine Whittlesey, *soprano*
Thomas Fichter, *contrabbasso*
Jürgen Ruck, *chitarra*
Freya Kirby, *violino*
Márta Fabian, *cimbalom*
Ildikó Monyok
contralto (recitante)
Csaba Király, *pianoforte*
Tomkins Vocal Ensemble

György Kurtág (1926)
Scene da un romanzo, op. 19 (1979-82)
per soprano, violino, contrabbasso e cimbalom
15 canzoni su poesie di Rimma Daloš

Péter Eötvös (1944)
Steine (1991) per ensemble

Anton Webern (1883-1945)
Cinque Pezzi, op. 10 (1911-13) per orchestra

György Kurtág
Grabstein für Stephan, op. 15c (1978-79, rev. 1989)
per chitarra e gruppi di strumenti disposti nello spazio
in memoriam Stephan Stein

Samuel Beckett: What is the Word, op. 30b (1991)
per contralto (recitante), ensemble vocale e
ensemble da camera disposti nello spazio
Testo di Samuel Beckett
in memoriam Andrej Tarkovskij

Note a pagina 129

8

mercoledì 21 ottobre 1998
ore 20.30
Teatro dell'Arte

Quartetto Keller

András Keller, *violino*
János Pilz, *violino*
Zoltán Gál, *viola*
Ottó Kertész, *violoncello*

György Kurtág (1926)
Quartetto, op. 1 (1959)

György Ligeti (1923)
Duetti per due violini (1950)

György Kurtág
Hommage à András Mihály, op. 13 (1977)
12 Microludes per quartetto d'archi
Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky, op. 28 (1988-89)

Béla Bartók (1881-1945)
Duetti per due violini (1931)

György Ligeti
Quartetto n. 2 (1968)

Note a pagina 151

9

sabato 24 ottobre 1998
ore 20
Teatro alla Scala

Dezsö Ranki, *pianista*

Franz Schubert (1797-1828)
Sei Momenti musicali, op. 94 D 780
Sonata in la maggiore, op. 120 D 664

György Kurtág (1926)
Játékok (Giochi)

Béla Bartók (1881-1945)
8 Improvvisazioni su canti contadini ungheresi, op. 20 (1920)
Sonata (1926)

Note a pagina 161

10

venerdì 30 ottobre 1998
ore 20
Teatro alla Scala

Filarmonica della Scala

Riccardo Muti, *direttore*

Solisti dell'Associazione
del Coro Filarmonico della Scala
diretti da **Roberto Gabbiani**

Giovanni Gabrieli (1557 ca - 1612)
Canzon XIII, *Canzon I*, *Sonata XIX*
trascritte da Claudio Ambrosini
(Commissione di Milano Musica)

György Kurtág (1926)
Messaggi, op. 34 (1993-97)
Stele, op. 33 (1994) per orchestra

Robert Schumann (1810-1856)
Quarta Sinfonia in re minore, op. 120 (1851)

Note a pagina 169

11

lunedì 2 novembre 1998
ore 21
Teatro alla Scala

Ensemble InterContemporain

Pierre Boulez, *direttore*

Rosemary Hardy, *soprano*

Pierre Boulez (1925)
Dérive 2 (1988)
Dérive 1 (1984)
Éclat/Multiples

György Kurtág (1926)
Messaggi della defunta signorina R. V. Trussova,
op. 17 (1976-80) per soprano e ensemble da camera
21 poesie di Rimma Daloš

Note a pagina 181

In collaborazione con:

Conservatorio Giuseppe Verdi

SOCIETÀ DEL QUARTETTO
FONDATA DI MILANO NEL 1864

Lezioni di musica da camera
Docente György Kurtág

da lunedì 12 a venerdì 16 ottobre 1998
Sala Puccini del Conservatorio G. Verdi

con la partecipazione di
Quartetto David, Milano
Quartetto di Torino
Trio Debussy, Torino
Trio Matisse, Milano
Trio di Parma

ingresso libero

Note a pagina 196

Lunedì 12 ottobre 1998

Due spettacoli:
ore 20 - ore 21.30

Teatro Litta
Corso Magenta, 24

Note a pagina 199

Il Teatro delle Marionette di Budapest

Samuel Beckett
Acte sans paroles I - II

Béla Bartók
Due intermezzi

György Ligeti
Aventures, grottesco musicale

In collaborazione con il Teatro Litta

Fuori abbonamento

Martedì 20 ottobre 1998

Associazione
Musica d'Insieme
Via Curio Dentato, 1

Note a pagina 202

Giochi per pianoforte

Cinque compositori e
l'idea di *Játékok*
Ne parla con gli autori Oreste Bossini

Musiche in prima esecuzione di
Paolo Furlani, Luigi Manfrin,
Paolo Rimoldi, Jacopo Baboni Schilingi,
Gil Shohat

Alfonso Alberti, *pianoforte*

Lunedì 26 ottobre 1998

ore 17.30

Teatro Studio
Via Rivoli, 6

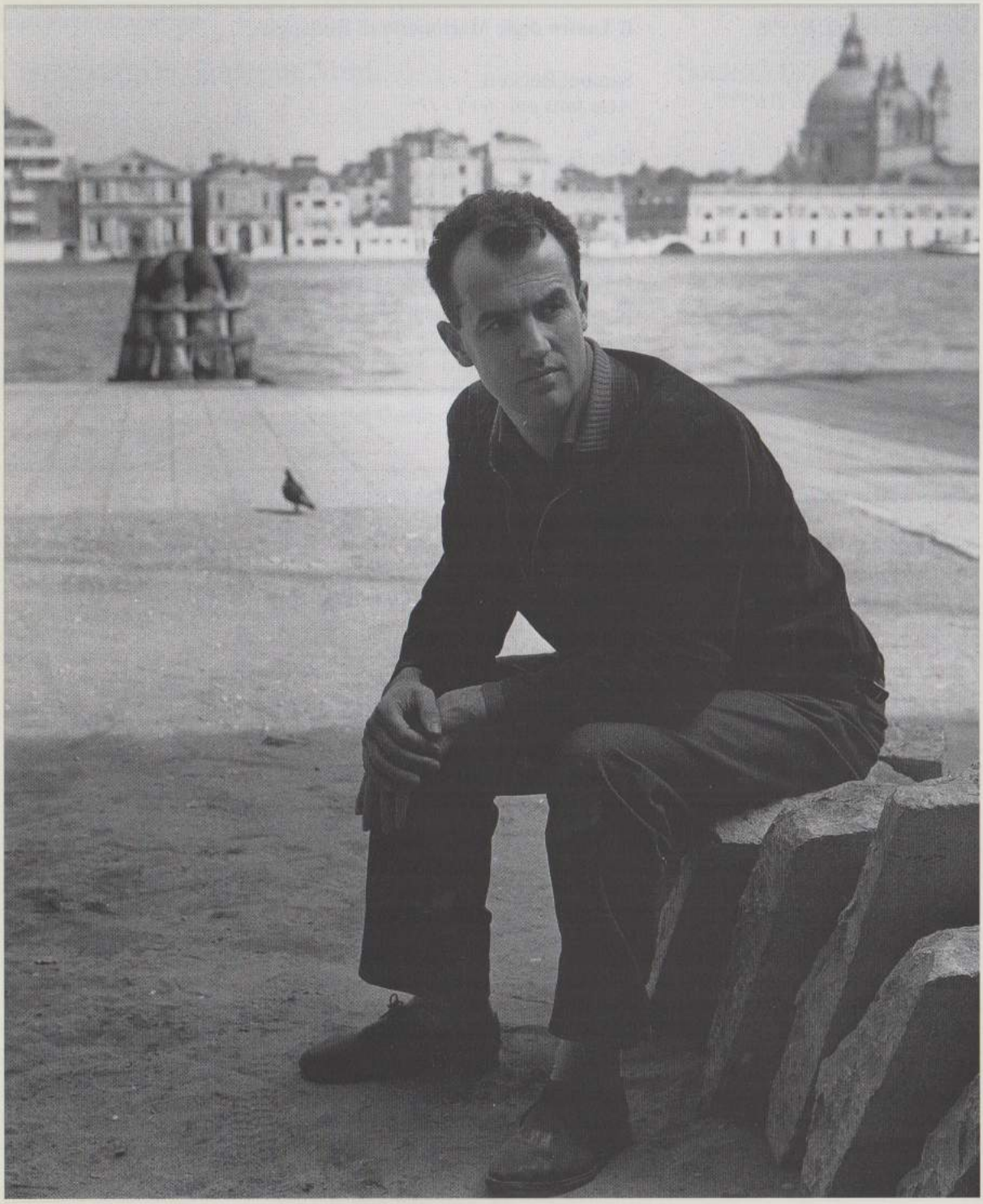
ingresso libero

Note a pagina 205

Un poeta ungherese del '900:
Attila József
Presentazione di Giovanni Raboni

Franca Nuti e Gian Carlo Dettori leggono
una scelta di poesie a cura di Tomaso Kemeny.

Il soprano Luisa Castellani canta
Attila József-Frammenti di György Kurtág.



Luigi Nono a Venezia.

Nuovo Piccolo Teatro
lunedì, 21 settembre 1998, ore 20.30

Camerata Polifonica di Milano

Rubens Jais, direttore

Carlo Gesualdo di Venosa (1560 ca. - 1613)
Due mottetti a 5 voci
O vos omnes - Laboravi in gemitu 4'10"
(da *Sacrae Cantiones*, vol. I, n. 11 e 9) (1603)

Tre madrigali a 5 voci
Io tacerò (Libro IV, n. 3, Prima Pars) (1596) 1'20"

Invan dunque, o crudele 1'20"
(Libro IV, n. 4, Secunda Pars) (1596)

Quel no crudel (Libro VI, n. 16) (1611) 2'

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)
Super flumina Babylonis 4'
(Mottetto per doppio coro, Salmo 116,
Op. omnia, vol. VII) (1576)

O vos omnes 2'
(Mottetto a 4 voci, *Op. omnia*, vol. I) (1572)

Emilio Pomarico, direttore

Julie Moffat, soprano

Attori
Sonia Bergamasco
Bruna Rossi
Massimiliano Speziani

Rocco Carbonara, clarinetto

Percussioni
Maurizo Ben Omar, Andrea Dulbecco, Fausto Bombardieri, Francesco Pinetti, Antonio Scotillo

Regia del suono
Alvise Vidolin - Michele Tadini
Agon, acustica informatica musica

Luci **Dalila Sena**

Luigi Nono (1924-1990)
A floresta é jovem e cheja de vida (1965-66) 40'
per soprano, tre voci di attori, clarinetto
in si ♭, lastre e nastri magnetici
Testi a cura di Giovanni Pirelli

Partitura a cura di
Maurizio Pisati e Veniero Rizzardi
Nastri restaurati a cura della
RAI, Audiovideoteche

in collaborazione con
Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la musica,
Archivio Luigi Nono,
Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari,
Corso di Laurea in Conservazione
dei Beni Culturali
Casa Ricordi

In collaborazione con RAI-Radiotre
e con RAI SAT

Carlo Gesualdo di Venosa.

Carlo Gesualdo di Venosa
Tomás Luis de Victoria

È noto come la produzione di Gesualdo sia caratterizzata da tratti di esasperazione in rapporto alla generale tendenza verso una resa espressiva di ogni piega del testo, che si riscontra nella tarda fase dello sviluppo del madrigale. Pure lo stesso "espressionismo" di Gesualdo conosce un'intensificazione nell'ultimo periodo della sua produzione: il III e il IV libro dei madrigali possono leggersi come una conseguenza del suo soggiorno alla corte di Ferrara (1594-96), sede di una raffinatissima pratica di *musica reservata*. Il *Concerto di dame*, il celebrato trio vocale della corte estense, nonché i modelli di Wert e Luzzaschi sono all'origine dell'inclinazione di Gesualdo a un più spiccato virtuosismo vocale a scapito dell'intreccio contrappuntistico. Nondimeno in questa pratica vengono in luce soluzioni costruttive originali: *Io tacerò* presenta, ad esempio, scambi e corrispondenze incrociate tali per cui il basso, nella sezione ripetuta, deriva dapprima da una voce interna e poi presta per intero la sua linea al canto.
Con il VI libro Gesualdo compone, secondo il sospetto avanzato da Stravinskij, una raccolta organica il cui ordine ha una ragion d'essere formale. Qui il cromatismo armonico si fa ancora più ardito e di pari passo si sviluppa una grande disinvoltura ritmica, come accade appunto nella pratica sospensione del metro corrispondente all'angosciato attacco di *Quel no crudel*.
In una fase intermedia, ma a tutti gli effetti tardiva, Gesualdo giunge a pubblicare, con le *Sacrae Cantiones* del 1603, le sue prime composizioni sacre. La continuità espressiva con la produzione profana è evidente fin dalla scelta dei testi, generalmente pianti di autoaccusa e contrizione. L'antico testo delle lamentazioni *O vos omnes*, molto frequentato nel XVI secolo (utilizzato altre due volte nei *Responsoria*), riceve un trattamento ritenuto tra i più personali.
Il medesimo testo viene sfruttato da Victoria in una delle sue composizioni più famose, citata tra gli altri da Vincent d'Indy nel suo corso di composizione per la sapienza costruttiva in grado di intrecciare e integrare un motivo liturgico (tratto dall'alleluia *Corona tribulationis*, giungerà fino al *Clavicembalo ben temperato*) con un'originale invenzione espressiva. È questo un tratto notevole della produzione mottettistica di Victoria, l'allievo e successore di Palestrina, che nelle cantiche e negli inni mira invece generalmente a una sobria funzionalità quasi declamatoria.

Veniero Rizzardi

Carlo Gesualdo di Venosa

O vos omnes
O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.

Laboravi in gemitu
Laboravi in gemitu meo, lavabo per singulas noctes lectum meum: lacrimis meis stratum meum rigabo.

Io tacerò
Io tacerò, ma nel silenzio mio
Le lagrime e i sospiri
Diranno i miei martiri.
Ma se averrà ch'io mora
Griderà poi per me la morte ancora.

Invan dunque, o crudele
Invan dunque, o crudele,
Vuoi che 'l mio duol e 'l tuo rigor si cele,
Poi che la mia cruda sorte
Dà la voce al silenzio ed a la morte.

Quel no crudel
Quel no crudel che la mia speme ancise
Ecco che pur trafitto
Da mille baci di mia bocca ultrice,
Qual fiera serpe in mezzo a i fiori essangue,
Tra quelle belle labra a morte langue.
O vittoria felice!
In quel vago rossor gli amanti scritto
Leggan: "Di quel bel volto ha vinto Amore".
Amor vince ogni core.

Tomás Luis de Victoria

Super flumina Babylonis
Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus, dum recordaremur tui, Sion. In salicibus in medio ejus, suspendimus organa nostra. Quia illic interrogaverunt nos qui captivos duxerunt nos, verba cantionum. Et qui abduxerunt nos: Hymnum cantate nobis de canticis Sion. Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?

O vos omnes
O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.

Luigi Nono
Presentazione di
A floresta é jovem e cheja de vida
per l'edizione discografica del 1978

Composta tra il 1965 e il 1966.
Eseguita in prima assoluta al Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia nel 1966.
Dedicata al Fronte nazionale di liberazione del Vietnam.

Testi: raccolti da Giovanni Pirelli
a) dal vivo (voci: soprano Liliana Poli, attrici Kadigia Bove e Elena Vicini, attore Berto Troni); undici momenti della lotta antimperialista, di riflessione, di difficoltà, di lamento, di coscienza e di determinazione alla continuità di dura e lunga lotta, di interrogativi.
b) testi composti sui nastri magnetici (voci: Living Theater, attrici Franca Piacentini e Enrica Minini, Kadigia Bove e Elena Vicini, soprano Liliana Poli): frammenti dall'appello del comitato americano per la cessazione della guerra in Vietnam, e dall'"escalation" teorizzata da Herman Kahn, esperto militare del ministero della difesa americano.

Materiali acustici:
a) prodotti con nuova tecnica dal clarinettista americano William O. Smith.
b) emessi dalle voci e dal Living Theater, in comune ricerca secondo specificità delle caratteristiche vocali personali, e in rapporto alla specificità fonetica dei testi, in lingua originale, e registrati con varia tecnica di uso di microfoni a condensatore, mobili e fissi, in studi, acusticamente differenziati, della RAI di Milano.
c) ricavati da 5 lastre di rame, di differente spessore, usate anche dal vivo.
d) prodotti elettricamente nello studio di fonologia della RAI di Milano.

La sperimentazione e la scelta dei materiali si sono svolte in comune ricerca e analisi critica tra tutti i partecipanti, in rapporto sia alle loro qualità tecnico-acustiche che alla semanticità dei testi. La successiva elaborazione e composizione sui nastri (2 nastri a 4 piste) è avvenuta nello studio di fonologia della RAI di Milano, con la fedele collaborazione del tecnico Marino Zuccheri.
Per le parti dal vivo, con gli undici momenti, la composizione è avvenuta in stretta partecipazione con le 4 voci e con il clarinettista.

Luigi Nono
A floresta é jovem e cheja de vida

Un luogo comune della recezione dell'opera di Nono è l'apparente "svolta" della fine degli anni Settanta, allorché dai testi e dalla titolazione delle musiche disparvero i riferimenti alla lotta politica che fino a quel momento e per poco meno di vent'anni avevano caratterizzato in modo pressoché esclusivo tutta la sua produzione. Fu quello il momento della ricomposizione di un consenso pressoché unanime attorno a un artista "ritrovato", che finalmente non condizionava più il giudizio all'opzione secca tra un'adesione militante e il rifiuto *a priori* di un'esperienza determinata da ragioni extramusicali. Il costituirsi di questo schema era stato in parte favorito da Nono, che fin dall'inizio degli anni Sessanta aveva postulato un diverso ruolo sociale per il compositore, dissociandosi prima dall'appartenenza a qualunque avanguardia artistica, e in seguito manifestando l'esigenza che la sua produzione potesse vivere in circuiti militanti, diversi da quelli deputati alla diffusione e al consumo della musica d'arte. D'altra parte è ben vero che Nono si era impegnato a ridefinire materiali e metodi, oltre che scopi, del comporre a partire dalle sue scelte di campo, ma in direzione opposta alle semplificazioni neo-"realistiche" proposte più tardi con motivazioni in apparenza simili da Cornelius Cardew o Christian Wolff. L'impegno tecnico stava per Nono in un rapporto di dipendenza necessaria da quello politico, e con ciò esprimeva un'esigenza destinata a rimanere in larga misura incompresa, soprattutto da parte di quella critica che si affaticava a separare l'invenzione dalle sue motivazioni, e che infatti salutò la "svolta" con gran sollievo. Il processo di rimozione che si è sviluppato in seguito ha comunque una delle sue ragioni nella pratica stessa di un compositore per cui non sono mai esistiti semplici motivi ispiratori innestati su un sapere disciplinare o artigianale acquisito, ma ripensamenti profondi della tecnica compositiva a partire dalla scelta di un materiale, di un testo, di un formato. Tuttavia uno degli effetti più vistosi di quel processo è stato la sparizione dal repertorio della maggior parte della musica prodotta da Nono negli anni Sessanta e Settanta, ben presto confluita nella generalizzazione volgare della "fase politica".

Nel primo scorcio di una distanza storica oggi già percepibile si apre lo spazio per una considerazione complessiva dell'esperienza di Nono e dunque un esame più meditato anche su ciò che è stato oggetto di rimozione. Se si vuole, non è difficile scoprire che non vi è stato un "Nono politico", ma molti e diversi modi di determinare la composizione musicale a partire da una fondamentale istanza etico/politica, che di volta in volta era condizione esistenziale, riflesso mitologico, e più raramente gesto agitatorio; e rispetto alla quale venivano adeguate e problematizzate le questioni fondamentali e gli stessi arnesi del comporre – in piena coerenza con un metodo inaugurato fin dalle primissime prove. Due composizioni così differenti come *Un volto, del mare*, meditazione circolare su un'evocazione amorosa (il *Mattino* di Pavese), e il montaggio di slogan e rumori di strada di cui è fatto *Non consumiamo Marx* erano state pensate come unità in *Musica-manifesto n. 1*; e su questa inscindibilità/complementarità Nono insisté fin nei suoi ultimi giorni.

Di questo lavoro critico, del tutto aperto e interrogativo, sul senso stesso del comporre, *A floresta* è sicuramente il paradigma, e non soltanto per ciò è da considerarsi una delle composizioni-chiave dell'intera carriera di Nono. Certamente l'impegno fu particolarmente elevato. Se si esclude *Intolleranza 1960*, Nono non concepiva un lavoro di proporzioni così vaste dall'epoca del *Canto sospeso*. Inoltre, all'indomani di *La fabbrica illuminata* (1964) e della seconda versione del *Diario polacco '58* (1965), si tratta della prima realizzazione di una stretta e complessa interazione tra interpreti e fonti sonore elettroacustiche con il coinvolgimento di tutto lo spazio esecutivo – *A floresta* è la prima opera di Nono a partire dalla quale si possa scorgere una continuità poetica con la produzione degli anni Ottanta caratterizzata dall'impiego del *live electronics*.

Non si tratta, cronologicamente, della prima composizione in cui il movente politico giochi un

ruolo decisivo; è piuttosto la prima in cui la testimonianza espressa dai testi prescelti – anziché liricizzata in un qualunque modo – diviene oggetto di trasformazione diretta in materiale musicale. È noto come Nono abbia sempre tratto indicazioni tecniche decisive dai testi, almeno a partire dal *Canto sospeso* (benché un precedente molto significativo, ancor più degli *Epitaffi per F. García Lorca* del 1952-53, si trovi in una cantata incompiuta del 1951), ma, almeno fino al 1963-64 – cioè fino a quando la complessa ipotesi teatrale di *Un diario italiano* viene ridotta alla sola scena "monodrammatica" della *Fabbrica illuminata* – il testo letterario viene selezionato, ricomposto e successivamente tradotto in strutture musicali. Rispetto a questo processo di ricodificazione (secondo la proposta critica di G. Borio e A. De Benedictis) che potenzia una tecnica di ascendenza madrigalistica fino a renderla in grado di generare le forme stesse – la novità, non soltanto tecnica, introdotta da *A floresta*, consiste in un procedimento per cui i testi selezionati vengono dapprima proposti agli interpreti e vengono poi plasmati compositivamente a partire da e in stretta dipendenza dal modo caratteristico in cui l'interprete se ne è appropriato.

I testi, secondo un principio che non era più stato messo in atto integralmente dopo il *Canto sospeso*, sono esclusivamente documentari. La selezione di Giovanni Pirelli (già curatore della raccolta di lettere dei condannati a morte della Resistenza) è indirizzata a espressioni semplici, spoglie, dirette – testimonianze dalla forte valenza emotiva, risonanze individuali di processi collettivi, in questo caso della lotta politica in atto su scala planetaria contro il sistema capitalistico. Scegliendo di operare su questo materiale, Nono sapeva che non poteva essere "cantato", nemmeno secondo il "nuovo stile di canto" postulato anni addietro, ma che avrebbe dovuto comunque essere oggetto di un'elaborazione drammaturgica tutta di parola.

Per realizzare questo programma Nono si era perciò indirizzato su voci di attori, dai quali si attendeva una maggiore disponibilità, e una collaborazione attiva a inventare una vocalità del tutto nuova nella tecnica e nell'intenzione espressiva, così come richiedeva all'unica voce normalmente educata di rinunciare possibilmente a tutte le tecniche acquisite.

Nasceva così una drammaturgia puramente acustica, che tuttavia non trascurava la componente visuale, la "messa in scena". Questa rimaneva però confinata a una staticità perentoria, sottolineata dall'impianto scenico originale di Virginio Puecher, essenziale e "high-tech", in apparenza dimesso, ma assai aggressivo.

Analogamente al lavoro condotto con le voci, l'approccio di Nono alla scrittura strumentale non è quello di una sperimentazione guidata dall'intenzione compositiva – come era avvenuto ad esempio nel caso del violino di Rudolf Kolisch in *Varianti* – ma della selezione dei risultati di una tecnica sperimentale già in atto, quella appunto sviluppata sul clarinetto da Bill Smith nei primi anni Sessanta. Anche in questo caso Nono aveva inteso l'interprete come un soggetto in grado di recare all'opera un apporto personale e unico. In posizione subordinata ai cinque interpreti principali, svolgono un ruolo a sé stante le lastre metalliche, sollecitate – secondo un accurato piano di distribuzione degli interventi anche in rapporto alla differenziazione dei modi di attacco – con battenti che sono in realtà attrezzi da lavoro (catene, martelli, mazzuoli, punte); nel tentativo di catturare e riprodurre realisticamente e simbolicamente insieme un mondo di sonorità "industriali". La loro stessa presenza, inoltre, esaltata dalle luci proiettate su di esse, costituisce un importante elemento scenico.

Fin dai primi incontri di lavoro con gli interpreti, Nono finalizzava il lavoro a due processi paralleli, ossia la preparazione del nastro e degli interventi dal vivo, idiomaticamente differenziati rispetto ai mezzi ma sostanzialmente omogenei. Il nastro contiene i medesimi materiali strumentali (clarinetto) e rumoristici (lastre) che si ascoltano dal vivo, spesso modificati dall'azione di filtri e modulatori e, in qualche caso, arricchiti da altri suoni, come quelli prodotti per mezzo di oscillatori a onda quadra. Quanto ai materiali vocali,

soltanto le voci del soprano e occasionalmente delle due attrici si trovano presenti nelle due diverse dimensioni acustiche. Il nastro è in realtà impostato sulle voci del Living Theater, in particolare la lettura drammatizzata dell'"Escalation", e quella dell'attrice Franca Piacentini, che rende invece il testo dell'appello americano per la cessazione della guerra nel Vietnam, secondo una molteplice ricomposizione condotta da Nono prima sulla carta e poi direttamente su nastro.
Ne risulta un duplice piano narrativo e drammaturgico che obbedisce a uno schema cui Nono accenna nella presentazione dell'opera, ma che si trova, tra gli abbozzi, precisamente formulato:

1) TEORIA
come diceva Marx...
sabemos...

2) ESPERIENZA NEGATIVA
ne me pleure pas...
notre tort...
ma la lucha...

3) ESEMPIO MOMENTO PASSIVO-ATTIVO
quyen...

4) COSCIENZA LOTTA IN DIVENIRE
por los campos...
if the struggle...

5) LOTTA E TORTURA
não poden queimar a floresta...

6) DECISIONE E PROBLEMATICA
c'è stato chi ha tradito
is this all we can do?

A partire da questo schema è leggibile un arco drammaturgico al culmine del quale è l'episodio vietnamita, diviso tra il racconto del partigiano, affidato alle voci dal vivo, e la susseguente rappresentazione acustica dell'*escalation* militare USA basata sulle voci del Living Theater ricomposte sui nastri. Si tratta del vero *Höhepunkt* della composizione, corrispondente alla centralità politica della guerra vietnamita – che un militante comunista del 1966 non poteva non avvertire come tale in rapporto ai diversi conflitti locali e alle lotte operaie e studentesche rappresentate in altri e diversi "momenti" dell'opera. Questa centralità, espressa anche nella dedica, è in realtà il "tenor" concettuale e acustico, generativo di *A floresta*, che appare continuamente lungo tutta l'opera, nell'affioramento delle voci del Living Theater e dell'attrice la cui voce in almeno due luoghi (gli episodi "Sabemos..." e "Notre tort...") contrappunta chiaramente il testo dal vivo con frammenti dell'"Appello".

Le due dimensioni, *live* e nastro, vengono messe in rapporto secondo un principio che Nono aveva rilevato poco tempo addietro nella messa in scena di Erwin Piscator dell'*Ermittlung* di Peter Weiss – e per la quale aveva composto le musiche su nastro: «La scena è statica. Solo elemento dinamico: la parola. È in essa che si affrontano e si sovrappongono presente e passato, il ricordo, la testimonianza e la realtà attuale». Anche in *A floresta* si contrappone una dimensione visiva statica (i solisti) a una continua, cangiante mobilità dei suoni, sia quelli residenti sulle otto piste del nastro, distribuite dinamicamente attraverso otto altoparlanti in sala, sia quelli degli stessi solisti, variabilmente amplificati in funzione della distribuzione spaziale secondo un preciso piano di regia del suono.

Quelli che sono stati fin qui illustrati sono soltanto alcuni esempi della consistenza strutturale di un'opera il cui risultato appare straordinario soprattutto se si considera che Nono la concepì prescindendo quasi del tutto da tecniche acquisite – anche le proprie – e investendo ogni elemento di un lavoro di reinvenzione sperimentale. Questo lavoro produsse importanti conseguenze sulla stessa convenzione della scrittura musicale: alla minuziosa progettazione di *A floresta* Nono non fece infatti corrispondere una partitura utilizzabile per esecuzioni senza la sua presenza. Notare azioni vocali e strumentali ben poco convenzionali, che comunque gli interpreti avevano prodotto da sé, memorizzato e rispetto alle quali Nono in concerto svolgeva un ruolo di guida e organizzatore – era senz'altro un compito complesso e diseconomico. Nono lo rinviò continuamente, e del resto non ne sentiva la necessità: *A floresta* venne rappresentata con gli stessi inter-

preti, sempre sotto la sua direzione, per più di dieci anni – anche in questo si tratta di un'opera eccezionale nel suo catalogo – dopo di che venne semplicemente abbandonata.
La ripresa dopo vent'anni è stata resa possibile dalla sua ricostituzione in partitura, un'operazione certamente complessa ma non arbitraria, che si è basata su una grande quantità di materiali di diverso genere: parti manoscritte, guide e partiture di regia, fonti sonore, iconografiche e documentarie, testimonianze orali. La nuova partitura di *A floresta* non ignora il problema fondamentale dell'identità dell'opera, ossia la coessenzialità di un testo che il compositore non definì e di una prassi esecutiva "autentica". Ma questa interdipendenza tra lavoro compositivo e *performance* è un problema anche per quelle musiche che Nono, nel corso degli anni Ottanta, diede comunque alle stampe – nonché un aspetto della fondamentale questione, implicita a tutta la musica colta occidentale, della congruenza della notazione al fenomeno sonoro.

Veniero Rizzardi

Testi su nastro

Escalation

Cold war
1 / ostensible crisis
2 / political economic and diplomatic gestures
3 / solemn and formal declarations

Don't-rock-the-boat threshold
4 / hardening of positions - confrontation of wills
5 / show of force
6 / significant mobilization
7 / "legal" harassment - retortions
8 / harassing acts of violence
9 / dramatic military confrontations

Nuclear-war-is-unthinkable threshold
10 / provocative breaking off diplomatic relations
11 / super-ready status
12 / large conventional war
13 / large compound escalation
14 / declaration of limited conventional war
15 / barely nuclear war
16 / nuclear "ultimatums"
17 / limited evacuation
18 / spectacular show or demonstration of force
19 / "justifiable" counterforce attack
20 / "peaceful" worldwide embargo or blockade

Escalation

Guerra fredda
1 / crisi manifesta
2 / gesti politici economici e diplomatici
3 / dichiarazioni solenni e formali

Soglia dell'equilibrio instabile
4 / irrigidimento di posizioni - confronti di volontà
5 / dimostrazioni di forza
6 / mobilitazione dimostrativa
7 / vessazioni - ritorsioni "legali"
8 / atti di violenza vessatori
9 / contrapposizioni di schieramenti militari

Soglia della guerra nucleare impensabile
10 / rottura provocatoria delle relazioni diplomatiche
11 / stato di allarme
12 / guerra convenzionale su larga scala
13 / grande *escalation* composita
14 / dichiarazione di guerra convenzionale limitata
15 / cenni di guerra nucleare
16 / "ultimatum" nucleari
17 / evacuazione limitata
18 / dimostrazione di forza spettacolare
19 / attacco di ritorsione "giustificata"
20 / embargo mondiale o blocco navale "pacifico"

No-nuclear-use threshold
21 / local nuclear war - exemplary
22 / declaration of limited nuclear war
23 / local nuclear war - military
24 / unusual, provocative and significant countermeasures
25 / evacuation

Central-sanctuary threshold
26 / demonstration attack on zones of interior
27 / exemplary attack on military targets
28 / exemplary attacks against property
29 / exemplary attacks on population
30 / complete evacuation
31 / reciprocal reprisals

Central-war threshold
32 / formal declaration of "general" war
33 / slow-motion counter-"property" war
34 / slow-motion counterforce war
35 / constrained force reductive salvo

36 / constrained disarming attack
37 / counterforce with avoidance attack
38 / unmotified counterforce attack

City-targeting threshold
39 / slow-motion countercity war
40 / countervalue salvo
41 / augmented disarming attack
42 / civilian devastation attack
43 / some other kind of controlled general war
44 / spasm or insensate war

Aftermaths

(Herman Kahn, esperto militare del Ministero della difesa USA, *Fortune*, aprile 1965)

Soglia del non impiego nucleare
21 / guerra nucleare locale - intimidatoria
22 / dichiarazione di guerra nucleare limitata
23 / guerra nucleare locale
24 / significative contromisure insolite e provocatorie
25 / evacuazione

Soglia dell'attacco a centri vitali
26 / attacchi dimostrativi contro zone dell'interno
27 / attacchi intimidatori contro obiettivi militari
28 / attacchi intimidatori contro centri abitati
29 / attacchi intimidatori sulla popolazione
30 / evacuazione completa
31 / rappresaglie reciproche

Soglia della guerra totale
32 / dichiarazione formale di guerra "generale"
33 / guerra di logoramento contro centri abitati
34 / guerra di logoramento contro forze nemiche
35 / attacco inevitabile per ridurre le forze nemiche
36 / attacco inevitabile per disarmare il nemico
37 / contrattacco con evitamento
38 / contrattacco immotivato

Soglia del bombardamento delle città
39 / guerra di logoramento contro le città
40 / scarica di "controvalore"
41 / crescente attacco disarmante
42 / attacco destinato all'annientamento dei civili
43 / altri tipi di guerra totale controllata
44 / spasmo o guerra insensata

Conseguenze

L'America è in guerra

Migliaia di vietnamiti morti combattendo contro gli americani per il diritto alla loro libertà.
L'America ha temuto di dare per cento anni il voto ai negri. Ha paura di dare il voto ai sudvietnamiti.
L'America bombarda, brucia e tortura.
Il suo è un mondo dove la menzogna diventa verità, dove la guerra è libertà, dove l'assassinio è onore.

Dall'appello del Comitato americano per la cessazione della guerra nel Vietnam, 16 ottobre 1965

(pubbl. in it. in *La città futura*, 14 novembre 1965)

Testi recitati e cantati dal vivo

1. Come diceva Marx siamo nella preistoria.
(Umberto Bellese, aggiustatore meccanico del bergamasco, *Vie Nuove*, 4, 1963)

2. *Sabemos que esta es una lucha entre pasado y futuro.*
Sappiamo che questa è una lotta tra passato e futuro.
(Fidel Castro, dal discorso del 26 settembre 1963)

3. *Notre tort à nous est d'avoir cru que l'ennemi avait perdu sa nocivité sa combativité.*
Il nostro torto è di aver creduto che il nemico avesse perduto la sua capacità di nuocere, la sua combattività.
(Frantz Fanon, *La mort de Lumumba*, in "Afrique Action", 19, 20 febbraio 1961)

4. *Ne me pleure pas ma compagne.*
Non piangermi, compagna mia.
(Patrice Lumumba, dall'ultima lettera alla moglie Pauline, *La penseé politique de P. Lumumba*, Paris, Présence Africaine, 1963)

5. *Ma la lucha va ser larga, muy larga.*
Ma la lotta sarà lunga, molto lunga.
(Pedro Duno, comandante del FALN venezuelano, da un'intervista con A. Domingo, "Monthly Review", febbraio 1964)

6. *Quyen chung no bat anh*
roi sau anh se noi ro voi
em hieu anh ngay tu khi chung cong tay anh
chung no sap giet chong em
em rang chiu dung lay vui len
Quyen mi hanno preso
un giorno capirai
ho capito nel momento in cui ti hanno preso
stanno per fucilare il tuo compagno
impara a vivere nella gioia
(Nguyen Van Troy, partigiano sudvietnamita fucilato a Saigon, *La storia di Nguyen Van Troy nel racconto della giovane vedova Phan Ti Quyen, raccolto e redatto da Tran Dind Van*, ed. a cura della Federazione Provinciale del PCI, Reggio Emilia, 1965)

7. *Porque ahora por los campos y las montañas de America, por las faldas de sus sierras, por sus llanuras y sus selvas, entre la soledad o en el tráfico de las ciudades o en las costas de los grandes oceanos y rios, se empieza a estremecer este mundo lleno de razones con los puños calientes.*
Perché ora nelle campagne e sui monti d'America, lungo le pendici delle sue sierre, nelle sue pianure, nelle sue selve, nella solitudine o nel traffico delle città, sulle rive dei grandi oceani e dei fiumi, questo mondo comincia a muoversi, pieno di ragioni, con i pugni caldi.
(dalla *Seconda dichiarazione dell'Avana*, 4 febbraio 1962)

8. *Não poden queimar a floresta, pois ela é jovem e cheia de vida.*
Non possono incendiare la foresta perché è giovane e piena di vita.
(Gabriel, guerrigliero angolano, *Les Angolais*, a cura di R. Davezies, Paris, Éditions de Minuit, 1965)

9. *If the struggle does not begin here, in the coal mines, in the auto, steel, electrical industries there shall be no freedom.*
Se la lotta non comincia da qui, nelle miniere di carbone, nelle fabbriche di auto, nelle acciaierie, nelle centrali elettriche, non ci sarà libertà.
(Operaio anonimo di una fabbrica di Detroit, in *Workers battle automation - News and letters*, a cura di C. Denby, Detroit 1960)

10. C'è stato chi ha tradito.
(Walter Zanoni, ex operaio dell'Osr-Fiat, in *Fiat confino*, a cura di A. Accornero, Avanti!, 1959)

11. *Is this all we can do?*
È questo tutto ciò che possiamo fare?
(Studente anonimo dell'Università di Berkeley, *The new student revolt*, a cura di H. Draper, New York, Grove Press, 1965)

Camerata Polifonica di Milano

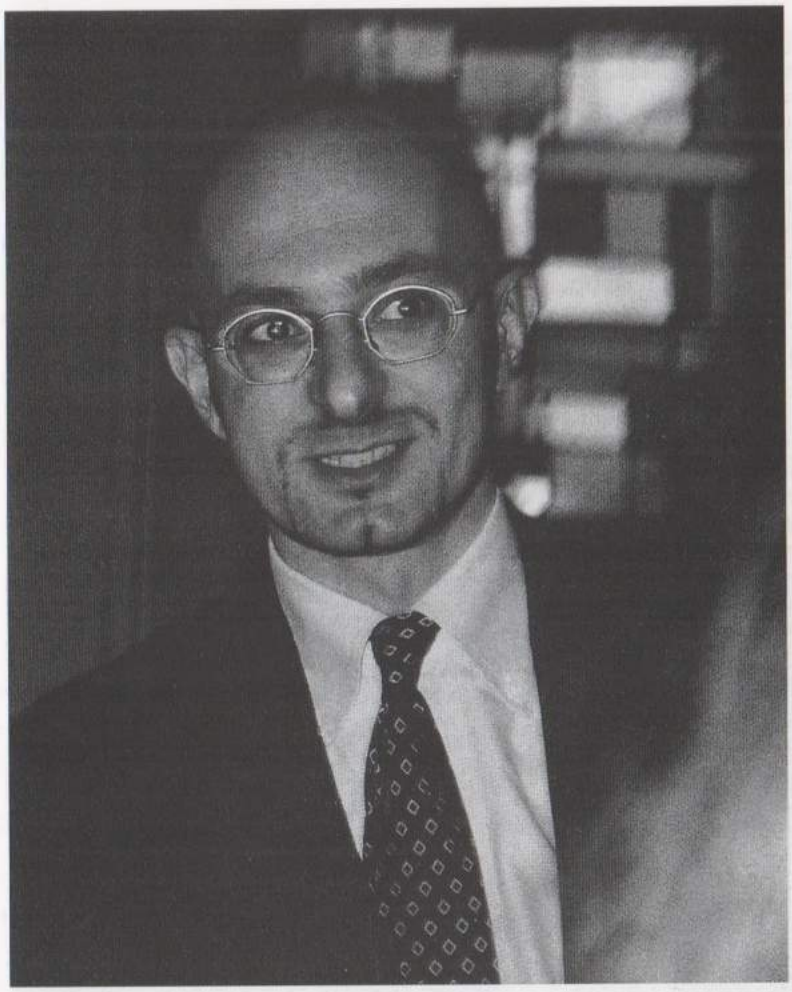
La Camerata Polifonica di Milano è sorta nel 1982, sotto la guida di Ottavio Beretta, dedicandosi prevalentemente al repertorio sacro e profano del Rinascimento e ricercando inediti da proporre al pubblico odierno, tra cui brani di G. Gastoldi, madrigali di F. Corteccia e la Missa dominicalis *di G. Contino.*
Dal 1991, sotto la nuova direzione, la Camerata ha ampliato il suo repertorio dedicandosi anche all'esecuzione di musica del Novecento e di autori contemporanei.
Ha quindi partecipato a prime esecuzioni assolute di opere quali Riturgia *di Davide Anzaghi,* Unreported Imbound Palermo *di Alessandro Melchiorre (interpretata nell'ambito del programma musicale della Biennale di Venezia 1995, a Bologna nell'anniversario della strage del 1996 e nel 1998 per la produzione del Teatro Comunale) e di brani per coro a cappella di autori quali Irlando Danieli e Fulvio Delli Pizzi. I solisti della formazione hanno collaborato alla stagione di musica contemporanea "Milano Musica".*
Nell'ambito della musica rinascimentale e barocca la Camerata ha partecipato a numerose manifestazioni in Italia e all'estero, collaborando anche con gruppi strumentali nell'esecuzione di musica sacra per soli, coro e orchestra. Si è inoltre dedicata al repertorio rinascimentale per coro e organo, collaborando in alternatim *con organisti quali Paolo Crivellaro e Ferdinando Tagliavini.*

Lidia Basterrechea
Sara Eterno
Antonella Gianese
Simonetta Artuso
Kjersti Odegaard
Paola Reggiani
Maria Vittoria Dalla Cia
Manuela Di Martino
Peter Reister
Paolo Sala
Giorgio Giuseppe Tiboni
Matteo Zenatti
Alessandro Quinté
Lorenzo Tedone
Marco Bordini
Marco Redaelli
Filippo Tuccimei
Pierangelo Bassi

Camerata Polifonica di Milano.

Ruben Jais

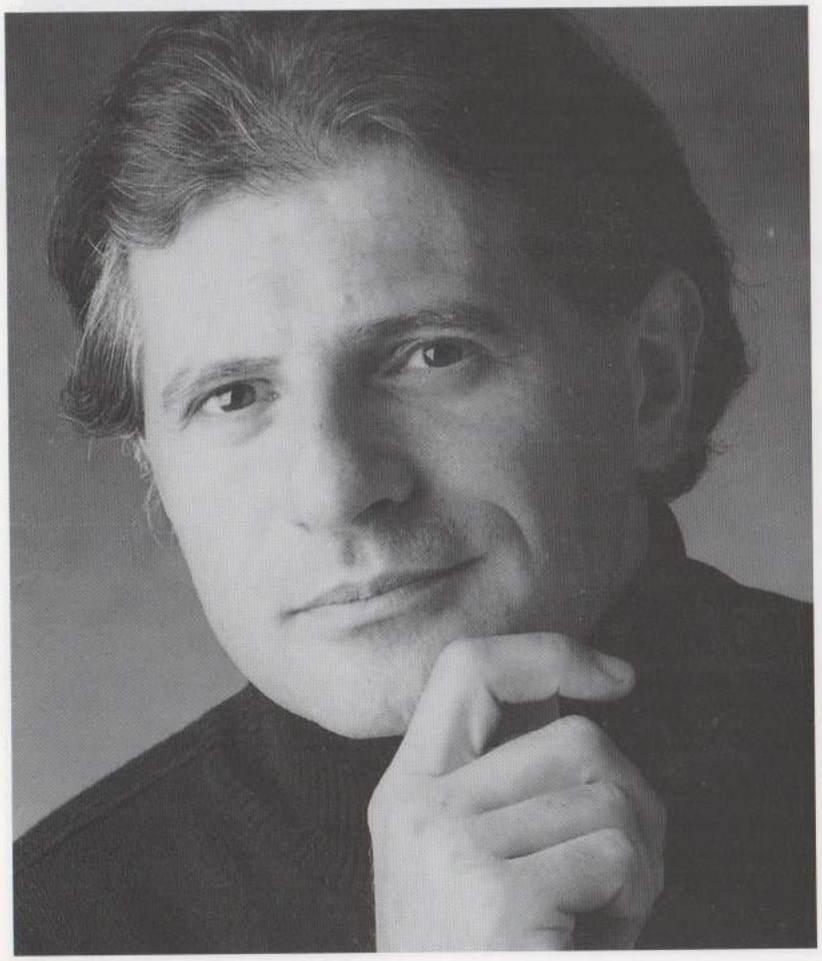
Nato a Milano nel 1964, ha cominciato in giovane età lo studio del pianoforte, sotto la guida di Massimo Ravazzin, continuando, in seguito, con Carlo Pestalozza. Contemporaneamente agli studi universitari, ha intrapreso lo studio della composizione, sotto la guida di Mauro Bonifacio, e ha frequentato il corso superiore di composizione nella classe di Azio Corghi, diplomandosi con Alessandro Solbiati presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano. Presso questo stesso Conservatorio ha conseguito, con il massimo dei voti, il diploma di musica corale e direzione di coro, sotto la guida di Domenico Zingaro, e inoltre, sempre con il massimo dei voti, il diploma di composizione polifonica vocale. Biennale di Venezia, OSER, Teatro Comunale di Bologna, Milano Musica, Novurgia sono alcune delle istituzioni alle cui stagioni è stato invitato a collaborare come direttore di coro, partecipando alla produzione di opere di musica contemporanea e dirigendo concerti per coro a cappella e accompagnato. Direttore stabile di cinque formazioni corali professionistiche e non, dedite a differenti repertori, ha inoltre collaborato, nell'esecuzione del repertorio rinascimentale e barocco, con organisti quali Paolo Crivellaro, Ferdinando Tagliavini e Alessio Corti.
Come direttore d'orchestra ha eseguito musica sacra per soli, coro e orchestra e musica strumentale, spaziando dal periodo barocco al Novecento "storico". Ha collaborato con l'orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano.



Ruben Jais.

Emilio Pomàrico

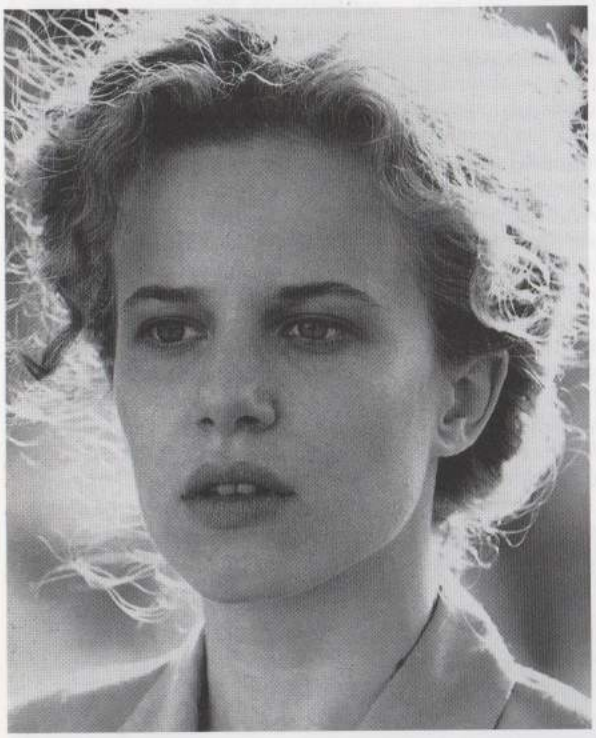
È nato a Buenos Aires da genitori italiani. Ha ricevuto l'educazione musicale in Italia, a Milano, perfezionandosi in seguito con Franco Ferrara (Siena, 1980) e Sergiu Celibidache (Monaco di Baviera, 1981). È stato ospite delle principali istituzioni concertistiche e teatrali italiane come le Orchestre Sinfoniche della RAI di Milano, Roma e Torino, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, l'Orchestra Regionale Toscana, l'Orchestra da Camera di Padova e del Veneto, il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro "Verdi" di Trieste, oltre a essere stato presente nel cartellone operistico della Scala (1987 e 1988, in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano). Apparizioni internazionali di sempre maggior rilievo lo vedono ospite a Parigi, Glasgow, Edinburgh, Berlino, Francoforte, Ginevra, Basilea, Zurigo, Lisbona ecc., a capo, tra le altre, di importanti orchestre quali l'Orchestre della Suisse Romande, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, l'Orchestra dell'Opera di Francoforte, la BBC Scottish Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfonica Gulbenkian, e di prestigiosi ensembles quali l'Ensemble Modern (Francoforte), Contrechamps (Ginevra), Nieuw Ensemble (Amsterdam), l'Ensemble Recherche (Freiburg i.B.). Importanti Festival internazionali quali "Le Festival d'Automne à Paris", l'Edinburgh International Festival, la Biennale Musica di Venezia, lo hanno ripetutamente avuto ospite.
Oltre al grande repertorio di tradizione, Emilio Pomàrico dirige regolarmente i maggiori autori contemporanei. Da ricordare in questo ambito il grande successo dell'edizione di Lisbona (1995) del Prometeo *di Luigi Nono, di* No hay caminos, hay que caminar *(Venezia, 1993), dei* Canti di Vita e d'amore *e di* Intolleranza Suite *(Edinburgh, 1997), sempre di Nono. Ha diretto le prime esecuzioni assolute di* Quodlibet *(Lisbona, 1991), di* Omnia mutantur nihil interit *(Parigi, 1996) e del grande affresco orchestrale* Musivus *(Lisbona, 1998) di Emmanuel Nuñes, il ciclo completo degli impervi* Carceri d'Invenzione *di B. Ferneyhough (Parigi, 1996). Un grande trionfo ha accolto l'edizione ginevrina da lui diretta di* Coro *di Luciano Berio, alla presenza del compositore (Victoria Hall, 1997). La sua ultima apparizione sulle scene milanesi risale al gennaio scorso, quando ha diretto la Basel Sinfonietta alla Sala Verdi in una acclamata interpretazione della monumentale Quarta Sinfonia di Dmitrij Šostakovič.*
Alla sempre intensa attività di interprete, Emilio Pomàrico affianca una costante attività compositiva. È vincitore di due primi premi internazionali di composizione tra i quali l'edizione del 1982 del prestigioso "Viotti" di Vercelli. Nel corso degli ultimi anni, suoi lavori sono stati programmati in alcuni dei più importanti festival di musica contemporanea a Parigi, Milano, Basilea, Torino, Venezia, Ginevra. È docente di direzione d'orchestra presso la Civica Scuola di Musica di Milano.



Emilio Pomàrico.

Julie Moffat

Nata a Leicester nel 1966 e ha studiato a Londra al Royal College of Music con una borsa di studio della Foundation Scholarship nel 1984. Il suo debutto a Londra è avvenuto nel 1987 nel Messiah *di Handel alla Royal Albert-Hall, con la direzione di Sir David Willcocks. Il suo repertorio si estende dalle* Passioni e Oratori barocchi *fino alla più recente musica contemporanea passando attraverso il periodo classico e romantico.*
Le sono state affidate molte prime esecuzioni assolute, tra cui Song of Songs *di Hans Zender con la direzione dell'autore (composizione che è stata pure registrata), il* Requiem of Reconciliation *con l'International Bach-Academie e la Israel Philharmonic Orchestra diretta da Helmuth Rilling; l'opera da camera* Nacht *di George Friedrich Haas al Festival di Bregenz e* Jahrelang ins Unge wisse hinab *di Friedrich Cerha a Vienna con la direzione dell'autore.*
Collabora regolarmente con l'Ensemble Modern e il Klangforum di Vienna e ha cantato con importanti orchestre incluse: ÖRF Symphony Orchestra, SWF Symphony Orchestra, Saarbrücken Radio Symphony Orchestra, WDR Symphony Orchestra, Geneve Chamber Orchestra, Jerusalem Symphony Orchestra e la Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra con direttori quali Hans Zender, Michael Gielen, Friedrich Cerha, Helmuth Rilling, Thierry Fischer, David Shallon, Ingo Metzmacher e Reinbert de Leeuw. Recentemente è stata scritturata per eseguire Omnia temput habent *di Zimmermann con la London Sinfonietta diretta da Hans Zender.*
Partecipa a numerosi festival fra cui Salzburg, Schleswig-Holstein, Bregenz, Berlin, Danaueschingen, l'Holland Festival, la Biennale di Venezia e Bruxelles Ars Musica. L'anno scorso ha eseguito Pierrot Lunaire *al Cheltenham Festival e al Festival di Musica contemporanea di Oxford.*
Ha registrato per la BBC e per le radio di Hessen, Baviera, Austria, Israele, Danimarca, Francia e a Milano. Suoi CD solistici sono apparsi con l'Ensemble InterContemporain, l'Ensemble Modern, il Südfunk Chor, il Klangforum di Vienna, l'International Bach-Akademie di Stoccarda e la Metropolitan Symphony Orchestra di Tokyo. Prossimamente interpreterà Der Wein *di Berg con la Junge Deutsche Philarmonie,* Song of Songs *di Zender a Stoccarda e* Como una ola de fuerza y luz *di Nono a Monaco.*



Sonia Bergamasco.

Bruna Rossi.

Massimiliano Speziani.

Sonia Bergamasco

Nata a Milano, si è diplomata in pianoforte presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano (1987) e in recitazione presso la Scuola del Piccolo Teatro diretta da Giorgio Strehler (1990).
Per il teatro, ha partecipato alle seguenti rappresentazioni:
1987/91 - Faust I *e* II *di W. Goethe, regia di Giorgio Strehler*
1990/91 - Arlecchino servitore di due padroni *di C. Goldoni, regia di Giorgio Strehler.*
1992 - La disputa *di Marivaux, regia di Massimo Castri*
1992 - Riccardo II *di W. Shakespeare, regia di Glauco Mauri*
1993/94 - Il gioco dell'amore e del caso *di Marivaux, regia di Massimo Castri*
1995 - Ecuba *di Euripide, regia di Massimo Castri*
1995/96 - La smanie per la villeggiatura *di C. Goldoni, regia di Massimo Castri*
1996/97 - Le avventure della villeggiatura *di C. Goldoni, regia di Massimo Castri*
1996/97 - Il ritorno dalla villeggiatura *di C. Goldoni, regia di Massimo Castri*
1997 - Antigone *di Sofocle, regia di Theodoros Terzopoulos*
Per il cinema:
1994 - D'estate, *regia di Silvio Soldini*
Per la radio:
1996 - Favole in musica, *di Arturo Annecchino (RAI-RADIO 3)*
Per la televisione:
1997 - La trilogia della villeggiatura *di C. Goldoni, regia teatrale di Massimo Castri, regia televisiva di Antonio Moretti (RAI 2 - Palcoscenico)*
Inoltre ha partecipato ai seguenti concerti:
1993 - Façade *di W. Walton (Società Umanitaria di Milano)*
1994/97 Pierrot lunaire *di A. Schoenberg (Piccolo Teatro di Milano, Palazzo Pitti di Firenze, Museo Pecci di Prato)*
Sta attualmente lavorando con Carmelo Bene.

Bruna Rossi

È nata a Parma il 16 settembre 1965.

Teatro
Nel 1986 viene ammessa al corso per attori della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano.
Nel 1988 debutta con Mario Martone in La seconda generazione, *drammaturgia e regia di Mario Martone.*
Nella stessa stagione prende parte a un altro spettacolo con la regia di Martone: Woyzeck *di G. Büchner.*
Negli anni 1989-91 partecipa al Progetto Euripide, *laboratorio teatrale diretto da Massimo Castri.*
Negli anni successivi lavora con: Massimo Castri in Amoretto *di Arthur Schnitzler e* La vita è sogno *di Pedro Calderón de la Barca; Marco Sciaccaluga in* Roberto Zucco *di B. M. Koltès, Walter Le Moli in* I sequestrati di Altona *di Sartre, Nanni Garella nell'*Arlecchino servitore di due padroni *di Goldoni, Gigi dall'Aglio in* L'istruttoria *di P. Weiss, e con Cristina Pezzoli nei seguenti spettacoli:* La tragedia spagnola *di T. Kyd,* Come le foglie *di Giacosa (per l'interpretazione di Nennele riceve la menzione d'onore al Premio Duse),* Lungo pranzo di Natale *di T. Wilder,* Il principe travestito *di Marivaux e* Il caso Moro *di Roberto Buffagni.*

Cinema
Cronache del terzo millennio, *regia di Francesco Maselli, presentato al Festival di Venezia nel 1996.*

Massimiliano Speziani

Si diploma nel 1988 presso la "Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi" di Milano.
Debutta di lì a poco in Antonio e Cleopatra *di Shakespeare per la regia di Giancarlo Cobelli.*
Negli anni che seguono alterna l'attività di ricerca e laboratoriale (seminari condotti da Luca Ronconi e Massimo Castri) all'attività più specificatamente attoriale.
Di questo periodo ricordiamo: Gli ultimi giorni dell'umanità *di Karl Kraus per la regia di Luca Ronconi,* La vita è sogno *di Calderón de la Barca per la regia di Massimo Castri dove riceve il premio "Coppola Prati" (3ª edizione) per l'interpretazione del ruolo di Clarino, la collaborazione con il C.R.T. di Milano (*Oplà siamo vivi *[da E. Toller], di R. Gabrielli per la regia di Mauricio Paroni de Castro), la partecipazione a due edizioni del Festival di Parma (*Filottete *e* La tragedia spagnola *per la regia di Cristina Pezzoli).*
*In due occasioni interpreta il ruolo di Arlecchino rivisitato da Marivaux (*Il gioco dell'amore e del caso *per la regia di Massimo Castri e* Il principe travestito *per la regia di Cristina Pezzoli).*
Dal 1994 lavora stabilmente con la Compagnia Katzenmacher diretta da Alfonso Santagata che è regista e autore degli spettacoli Terra sventrata *e* Polveri *che ricevono il premio Ubu 1995 per la ricerca shakespeariana,* Tamburnait, Schopenhauer Song *di Manlio Sgalambro,* Petito Strenge *per il quale Massimiliano Speziani vince insieme a Giuseppe Battiston il premio Ubu 1997 per l'interpretazione particolarmente singolare di attore non protagonista per il lavoro svolto in coppia,* Ubu scornacchiato *e* Ubu 'u Pazz*).*
Nel 1996 presenta al Festival di Santarcangelo dei Teatri Entrambi *di e con Massimiliano Speziani e Giuseppe Battiston.*

Rocco Carbonara

Ha studiato clarinetto con E. Zappatini presso il Conservatorio di Milano perfezionandosi successivamente con G. Garbarino (Accademia Chigiana di Siena) e con A. Pay (Accademia Superiore Internazionale di Biella).
Nel 1989 è membro stabile dell'Orchestra di Padova e del Veneto con la quale svolge un'intensa attività discografica (Claves, Arts, Fonit Cetra, Denon) e concertistica nei più importanti teatri d'Italia e d'Europa collaborando con solisti e direttori di fama internazionale (Accardo, Perlman, Mintz, Argerich, Lupu, Zimmermann, Stolzman, Maag, Melles).
In qualità di solista e in diverse formazioni cameristiche ha suonato per le più prestigiose istituzioni musicali, tra le quali: Milano Musica, Incontri Internazionali di Parigi, Autunno Musicale di Como, Workshop a cura dell'Experimental Studio di Friburgo, Associazione De Sono di Torino, Festival Internazionale di Portogruaro, RAI di Roma, Musica '900 di Cremona, Fondazione Cini di Venezia.
Ha tenuto inoltre seminari sulla tecnica del clarinetto nel repertorio contemporaneo per i corsi di composizione di U. Rotondi (Musica in Prospettiva di Perugia), di G. Manzoni (Festival Frentano di Lanciano) e di A. Corghi (Fondazione Toscanini di Parma).
Raffinato e apprezzato camerista, è ormai considerato uno dei più sensibili interpreti italiani di musica contemporanea.
È docente di clarinetto presso la Civica Scuola di Musica di Casatenovo (Como).

Rocco Carbonara.

Da sinistra: Francesco Pinetti, Antonio Scotillo, Fausto Bombardieri, Andrea Dulbecco e Maurizio Ben Omar.

Alvise Vidolin

Nasce a Padova il 13 luglio 1949 dove compie studi scientifici e musicali. È docente di musica elettronica presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia e di musica elettronica e informatica presso la Civica Scuola di Musica di Milano.
Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (C.S.C.) dell'Università di Padova partecipando alla sua fondazione, e svolgendo attività didattica al corso di sistemi di elaborazione per la musica della Facoltà di Ingegneria e di ricerca nel campo della composizione assistita dall'elaboratore; è tuttora membro del direttivo.
Cofondatore della Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-90 ed è tuttora membro del direttivo. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB) realizzando importanti manifestazioni fra cui la International Computer Music Conference 1982 e la mostra storica Nuova Atlantide: il continente della musica elettronica 1900-1986.
Dal 1992 collabora con il Centro Tempo Reale di Firenze. È inoltre membro del comitato scientifico del GATM (Gruppo di Analisi e Teoria Musiche) e del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono.
Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con diversi compositori fra cui Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Wolfango Dalla Vecchia, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, curandone l'esecuzione in teatri e festival internazionali.
Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo, e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge inoltre attività di ricerca studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici in tempo reale e dalla tecnologia dell'intelligenza artificiale.

Alvise Vidolin e, a destra, Michele Tadini.

Michele Tadini

È nato a Milano nel 1964, si è diplomato al Conservatorio G. Verdi di Milano in chitarra con R. Chiesa, in nuova didattica della composizione con S. Gorli e G. Manzoni, in musica elettronica con R. Sinigaglia. Ha studiato composizione con F. Donatoni all'Accademia Chigiana di Siena, dove ha conseguito il diploma di merito e una borsa di studio per il Conservatorio di Parigi. Nel 1991 è stato ospite ai corsi di Darmstadt. Dal novembre 1994 è docente di musica elettronica ai "Corsi di alta formazione" dell'Accademia musicale dell'Emilia Romagna (Fondazione A. Toscanini).
Ha al suo attivo diverse composizioni, pezzi acustici e pezzi con utilizzo dell'elettronica, e i suoi lavori hanno trovato esecuzione nell'ambito di prestigiose rassegne, tra le quali: Festival di musica elettronica dell'E.M.S. (Stoccolma 1991), "Percorsi di musica d'oggi" del Teatro alla Scala in collaborazione con Milano Musica (Milano 1993), "Nuove Sincronie" (Milano 1993), Ars Ludi / Edipan (Roma 1994), "Spaziosuono - Biennale internazionale di musica e architettura" (Genova 1994), "Di nuovo musica" (Reggio Emilia 1995), "Musique italienne" al Théâtre Garonne (Toulouse 1995), "Musica" (Strasburgo 1995).

Ultimi lavori:
Testo *per ensemble, commissione Edipan (Roma 1995)*
Testo a fronte *per trio d'archi ed elettronica - nuova versione (Milano 1996,* Regola, gioco - *Quartetto Arditti)*
L'albero capovolto, *schema di improvvisazione per i Virtuosi di Nuova Consonanza, nastro magnetico e live electronics (Roma 1996)*

Teatro della luce *per ensemble ed elettronica, commissione Freon ensemble (Roma 1996)*
Notturna *per tromba ed elettronica, commissione Milano Musica (Milano 1997)*
Teatro II *per ensemble elettronica e parte video in tempo reale, commissione Nieuw ensemble (Amsterdam 1998)*

Ha composto inoltre le musiche di scena per numerosi spettacoli teatrali, musiche per installazioni sonore, balletti e produzioni di teatro-musica.
Dal 1990 è socio di AGON, di cui attualmente è direttore generale e responsabile della produzione. Con AGON ha collaborato alla realizzazione di numerose produzioni musicali, tra le quali: la parte elettronica dell'opera Blimunda *di A. Corghi (1990), del* Concerto Grosso per cinque tastiere ed orchestra *di F. Donatoni (1990-92), dello spettacolo* Il velo dissolto *di Mietta Corli su musiche di F. Donatoni (1993). Ha curato le produzioni e le esecuzioni dei pezzi che AGON - Centro studi Armando Gentilucci ha commissionato, tra cui: F. Donatoni, G. Manca, M. Cardi, P. Perezzani, F. Guerrero, G. Manzoni, M. Pisati, M. Dall'Ongaro.*
Come responsabile della produzione e collaboratore tecnico-musicale dei compositori ha curato il progetto "Radiofilm per RAIRadio 3" (edizione 1994, 11 opere radiofoniche) e tre cicli della nuova edizione 1996 (Bonifacio, Cardi, Francesconi). Ha curato la realizzazione della parte elettronica per le musiche di Commedia dell'Inferno *di Giacomo Manzoni (Ravenna Festival 1995).*
Ha curato la ricostruzione dei nastri magnetici e la progettazione del live electronics per la riedizione critica di Don Perlimplin *di Bruno Maderna (1996). Nell'estate 1998 ha curato l'esecuzione di* Isabella *di Azio Corghi.*

Agon, Acustica Informatica Musica.

AGON
acustica informatica musica

AGON è un centro di produzione e ricerca musicale con l'ausilio delle tecnologie elettroniche informatiche.
Fondato nel 1990, ha sede all'interno del Polo Tecnologico della Pirelli (Progetto Bicocca) a Milano.
L'idea di un laboratorio di sperimentazione musicale permanente è nata da compositori e ricercatori profondamente interessati a un nuovo pensiero e a una nuova pratica musicale che sfrutti i mezzi informatici di produzione sonora e cerchi nuovi rapporti fra strumenti tradizionali e tecnologia.
AGON ha realizzato produzioni e collaborazioni con i maggiori teatri e istituzioni musicali, fra cui: Teatro alla Scala, Teatro Regio di Torino, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Bellini di Catania, Piccolo Teatro di Milano, Teatro San Carlos di Lisbona, Städtiche Bühnen Münster, Théâtre Garonne di Toulouse, Orchestra Sinfonica della Rai di Milano, Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna - Fondazione Arturo Toscanini, Nieuw Ensemble di Amsterdam, Arditti String Quartet, IRCAM di Parigi, STEIM di Amsterdam, Conservatoire de Strasbourg, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Darmstadt Ferienkurse, Milano Musica, Concerti del Quartetto di Milano, Rossini Opera Festival, Ravenna Festival, Mittelfest di Cividale del Friuli, Festival Di Nuovo Musica di Reggio Emilia, Festival Nuova Consonanza di Roma, Concorso pianistico internazionale "Umberto Micheli", Festival Musica di Strasburgo, Ars Musica di Bruxelles, Electronic Music Stockholm, Rai Radio3, Stradivarius, Casa Ricordi, Edizioni Suvini Zerboni, per un totale di 133 lavori originali prodotti (luglio 1998).
AGON collabora con importanti compositori e prestigiosi interpreti, dedicando molta attenzione anche ai più interessanti musicisti delle ultime generazioni.
Dopo nove anni di attività, AGON rappresenta un punto di riferimento per i musicisti italiani e per gli operatori del mondo musicale. Ha saputo legare il proprio nome a teatri, istituzioni concertistiche e accademiche di fama internazionale e alle più importanti produzioni musicali con uso dei nuovi strumenti elettronici, ideando i progetti artistici, realizzandoli, curandone l'esecuzione e la regia del suono.
Con il proprio lavoro, in equilibrio tra ricerca artistica e tecnologia, ha diffuso nel mondo musicale contemporaneo un'immagine di qualità, progettualità e organizzazione, con ampia risonanza nei luoghi della musica, nel pubblico e nei media.
AGON si propone inoltre come punto di aggregazione e di sviluppo del dibattito culturale attorno all'arte contemporanea, coinvolgendo nelle proprie iniziative anche professionisti di altre discipline.
Dal 1996 organizza e progetta Regola Gioco, festival su Arti e Tecnologie.
Nel 1997 ha allestito uno studio per la preparazione di eventi con elaborazione video in tempo reale e, attualmente, è in fase di avvio un nuovo settore di AGON, specifico sulla multimedianità e sull'editoria elettronica.
I collaboratori stabili sono musicisti, compositori affermati e giovani compositori.
Nell'ambito di AGON nasce nel 1993 il Centro Studi Armando Gentilucci, sostenuto da un contributo della Fondazione Sergio Dragoni.
Attraverso il Centro si commissionano e si producono nuove musiche che fanno uso dei mezzi elettronici, stimolando un utilizzo approfondito della tecnologia sia in compositori giovani che in compositori già affermati.
Il lavoro del Centro Studi si svolge attribuendo commissioni in denaro ai compositori, dando loro accesso e assistenza nei propri studi e garantendo le prime esecuzioni in prestigiosi ambiti concertistici.
Le opere fino a oggi realizzate sono diciotto.

György Kurtág.

Teatro dell'Arte
lunedì, 28 settembre 1998, ore 20.30

Maria Husmann, soprano

András Keller, violinista

György Kurtág (1926)
Kafka-Fragmente, op. 24 (1985-87) 70'
per soprano e violino
su frasi tratte da lettere
e annotazioni di diario di Franz Kafka

In collaborazione con RAI-Radiotre

György Kurtág
Kafka-Fragmente

Come accadde a Kafka, l'inseguimento ci attraversa e ci strazia (*Diari*, 16 gennaio 1922). Il cammino verso le cose non colma distanze (*Diari*, 28 settembre 1915), piuttosto le suscita. I passi sono gli artefici delle vie e della loro moltiplicazione: l'inseguimento alimenta la lontananza, e assume così – rivolgendosi contro se stesso – la forma dell'esitazione (così il testo del settimo brano della terza parte). Si sale un pendio, ma arretrando: nell'anabasi dentro lo spazio cavo che ci separa dalle cose diamo le spalle alla meta.
I passi dei *Kafka-Fragmente* incominciano con il do e re del violino in bilico tra *Wanderung* e walseriano *Spaziergang*. Le due note percorrono tutto il primo frammento, "molto misurato", ben tenute e preferibilmente separate l'una dall'altra, con una dinamica sommessa, e senza passioni (*indifferente al fine*). Se il bene è nella metrica beata di passi uguali fuori dal tempo, come sembra dire il testo di questo frammento, pure nel camminare non è alcun equilibrio, o meglio: non v'è altro equilibrio che un precipitarsi continuo (*Diari*, 14 febbraio 1914), perché la vera via rompe il passo e fa inciampare, come recita il testo della seconda parte. Ogni passo è infatti ripido, si erge come da uno scoscendimento, sprigionando occasioni in forma di icona. Felice Bauer, le cucitrici biancovestite nell'acquazzone, l'estasi degli astanti di fronte al passaggio del treno: epifanie che contengono per intero la sorte – questo rende la natura del bene in qualche modo sconfortante (*Terzo quaderno in ottavo*, 21 novembre). Tutto è a tal punto disegualmente affetto da tempo, col suo metro zoppo e singhiozzante: «la storia degli uomini è un attimo tra due passi di un viandante» (*Terzo quaderno in ottavo*, 20 ottobre), un solo pomeriggio può esser fatto di anni interi (*Diari*, 2 novembre 1921). E una «lunghissima storia d'amore con tuono e baci e lampo» può stare in uno sguardo: così, nel secondo frammento della quarta parte, la dismisura della *Liebesgeschichte* provoca una sospensione del tempo: si prescrive alla voce di eseguire "quasi senza tempo" l'arco melodico corrispondente all'aggettivo *sehr lange*, mentre il violino tace; tutto il resto invece è veloce, raggiunto dal tempo e contagiato dalla successione.
Ma, come tutte le persone che zoppicano, «ci reputiamo più vicini al volo di quelli che camminano bene» (*Frammenti*). Per questo sembra che un ordine studiato ad arte abbia qualcosa di celeste, e possa rendere il tempo somigliante al bene: così ad esempio nei passi di danza della ballerina Eduardova, ben misurati dentro il tempo, e nella musica dei due violinisti che l'accompagnano. Ma questa armonia sforza e sfigura le cose, e l'ultimo brano della prima parte è un ostinato e perentorio diniego scagliato contro di essa: con violenza la voce si spinge sino agli estremi dell'urlo e dell'ammutolimento, mentre il violino innalza una parete di solidissimi accordi. La Eduardova ha piedi ben fatti, ma per il resto è pallida e sgraziata, ha la vita troppo alta, e il suo naso, che sembra staccarsi dal resto, «si erge come da uno scoscendimento» (*Diari*, 1910).

Al camminare dunque, alacre esitazione verso la meta, inerisce una duplicità essenziale. Pur nella salita dobbiamo infatti «assecondare il mondo», sprofondando più giù del basso, fino a perdere il fiato, assaltando noi stessi dall'alto (*Diari*, 16 gennaio 1922): la via vera è una fune tesa «appena sopra la terra». La seconda parte dei *Kafka-Fragmente* consta di un unico frammento, un "Adagio" lungo sette minuti. Nel violino due voci in diseguale imitazione descrivono oscillando un arco che copre l'ambito di un'ottava, il cui culmine si trova poco prima del punto in cui il testo recita *das nicht in der Höhe gespannt ist* («che non in alto è tesa»). L'ascesa può avvenire soltanto con lentissima gradualità (in un temperamento quartitonale), con ritorni sinuosi, quasi sospingendosi per fluttuazione fuori da se stessa, estendendosi su tutto e sovrastando ogni cosa con tormentosa esitazione. Le melopee si muovono strisciando come una coppia di serpenti, con continui glissandi, e meandri dinamico-agogici. Il metro aderisce mobilmente a tale flessibilità, e la dinamica generale non oltrepassa il *mezzoforte*. La voce è polarizzata nel registro grave, e addirittura sprofonda sulle parole *das*