

nicht in der Höhe gespannt ist. Nel finale, il passo isometrico di una danza (un siciliano) e la gravità accennata di un corale, unificati dalla voce quasi nei modi lievi di una cadenza, sfondano il moto dello strumento: interrompendolo. Restano sospesi sul silenzio, e sulla memoria, grondante della peregrinazione del violino. La cadenza è d'inganno e suscita più tempi, che si sovrappongono: strazianti e osceni insieme, intonano lo scandalo di una verità vicinissima alla terra.

Noi stessi siamo impregnati di terra, di terra sono macchiati i nostri occhi, vediamo terra ovunque ci volgiamo (*Terzo quaderno in ottavo*, 19 e 20 ottobre), e stiamo in un sudiciume che è insieme «il più basso e il più alto» (*Diari*, 7 febbraio 1915): solo chi è imbrattato in questo modo può elevare un canto puro. Nel quarto brano della terza parte (*Schmutzig bin ich, Milena*) questa distonia essenziale imprime una stortura nel violino. Uno spasmo nelle sue corde lo sforza e lo piega verso l'alto/basso: la terza corda viene alzata a mi, la quarta abbassata a mi. Il violinista incomincia a scordare lo strumento sulle parole *Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind* («nessuno canta in modo così puro come quelli che sono nel più profondo inferno»). La trasformazione induce una somiglianza: come in un inseguimento, la linea melodica del violino si approssima sempre più a quella della voce. Il canto puro e angelico che si leva alla fine del brano è lo strazio della figura che muta. Nel dodicesimo – e ultimo – brano della terza parte (*Szene in der Elektrischen*), compaiono sia il violino con accordatura ordinaria sia il suo doppio con “scordatura”. Sono i due musicisti che sempre accompagnano la ballerina Eduardova, suscitandone i passi cadenzati: oppure sono i suoi stessi piedi ben fatti. Nella partitura di Kurtág vengono assimilati allo schumanniano Eusebio, e a Florestano suo doppio. Il loro dialogo annoda un Valzer radente la superficie di cose oggettive, molto vicine alla terra, e indifferenti al fine: tram in corsa, divieti, passeggeri e vento forte ecc. Ma, così sembra, questo dialogo a tutto conviene, ben si addice a ogni cosa, anzi, se dapprima su-

scita sorpresa, subito dopo “suona piacevole”: straziato monologo di una figura scissa, è infatti immanente a tutte le cose. All'origine stessa del molteplice, in esso è la metrica del male – il dialogo, infatti, è «uno dei mezzi del male» (*Terzo quaderno in ottavo*, 21 novembre).

Ogni passo è, per così dire, solo, e i passi così separati gli uni dagli altri assomigliano ai primi *Gehversuche* dei bambini, ai primi tentativi di camminare. Come i passi, anche le parole sono esitanti, ridotte a una balbuzie pure infantile. Nel sesto frammento della quarta parte le parole sono disperse e frantumate, le sillabe staccate l'una dall'altra, compitate da respiri diseguali, alla soglia del soffocamento e del mutismo. Ma il mutismo è «un attributo della perfezione» e un cielo, anzi: il cielo stesso «è muto, e fa da eco a chi è muto» (*Terzo quaderno in ottavo*, 21 novembre e 7 dicembre). Allo stesso modo i passi malfermi sono costantemente alla soglia della beatitudine fuori dal tempo.

Come un bambino, inoltre, anzi veramente al pari di un neonato, il giovane Kafka non può ancora vedere tutta quanta una persona. I suoi occhi pieni di terra vedono solo brandelli sparsi di cose, e la sua vista sembra finire a un certo punto senza più ritorno. Di una figura vede quanto è in qualche modo più vicino, staccandolo dal resto: il naso può diventare una cosa a sé, punto di osservazione dell'intera persona. Ecco dunque descritti, nei *Diari*, (il naso appariscente del)l'aviatore Rougier, (il naso del)la donna grassa Alba, (il naso di) Puccini, da bevitore, (il naso del)l'uomo con le due donne ai lati, il (naso del) viaggiatore scarno, il (naso del) piccolo vecchio con la gamba piegata in fuori, (il naso dipinto del)l'attore grande e robusto, a Milano, il proprio naso, (barriera della faccia), (il naso del)la fanciulla, sopraffatto dalla luce degli occhi dipinti, (il naso del)la giovane che usciva dalla chiesa, il (naso del) padre della giovane italiana, (il naso del)la fanciulla, nel quadro, (il naso del)la giovane ebrea italiana, il (naso del) re trasandato, (il naso del)l'orefice di Cracovia, il (naso del) rabbino, (il naso senza avvenire del)la piccola Waltraute,

(il naso del)la figlia anziana dal viso bernoccolato, (il naso del)la viaggiatrice, (il naso del)la vecchia coppia di coniugi piangenti, (il naso del)la ragazzina dal portamento abbandonato, (il naso del)l'ispettore ferroviario, il (naso del) vecchio magro, il (naso del) cocchiere Josef, (il naso del)la ragazza con la camicetta bianca, (il naso di) Kleipe, nel racconto, (il naso del)la ballerina Eduardova, amante della musica, il (naso del) giovane diciottenne affacciato alla finestra, (il naso di) Kellermann, scrittore mediocre, il (naso del) vecchio poliziotto del sogno, (il naso mutevole di) Mella Mars, attrice tragica, (il naso del)l'uomo del ministero, nel sogno, (il naso del)la ragazza col soprabito in piazza Wenzel, il (naso del) professor Grünwald, ossessionato dalla mania di divorare, (il naso di) Lucia Koenig al Cabaret Lucerna, (il naso di) Felice Bauer, (il naso del)la tenutaria del bordello, che si lagna del sabato, (il naso del)la scatenata col viso impolverato di cenere, (il naso del)la grossa, calda R., (il naso di) Grete Fischer, che si sposa la prossima settimana, (il naso del)la giovane consorte del contabile, il (naso del) cantante Gollanin, dal sorriso continuato a lungo, (il naso del)la vecchia nel vagone («termina dunque la giovinezza sulla punta del naso e là incomincia la morte?»), (il naso di) Birnbaum dal collo ritto, (il naso del)la bambinaia di Radotin (anzi di Chuchle), (il naso de)i circoncisori, il (naso del) principale, scrutato con forza, (il naso di) Max Brod dentro il ritratto, il (naso del) portiere del Caffè, già addetto a un bordello e ora ruffiano, (il naso del)l'attrice Liebgold, (il naso del)la mediatrice di matrimoni dall'abito sudicio, (il naso del)la signorina Haas dal carattere vigoroso, (il naso del)l'antica bambinaia, (il naso del)la dattilografa del dottore, il (naso del) veemente confeziere Richepin ecc.

Tutto sembra dunque compitato, e staccato dal resto, come un passo dall'altro e come un naso dal volto. Nel settimo brano della prima parte Kurtág ascolta con un sorriso una vocale che, staccata dalla parola e dalla frase, se ne va rimbalzando «come una palla sul prato», a tempo di Valzer. Anche gli stati dell'animo possono di-

staccarsi e andarsene: nel testo del quarto frammento della quarta parte vengono descritte mani che si stringono l'una all'altra con un'angoscia separata e sola, lontana dal resto del corpo. Kurtág sembra volerla rinchiudere tutta nella scrittura agitata del violino, mentre, attraverso la voce, gli occhi possono guardarla con dolce indifferenza.

In questa sillabazione smisurata, diaspora di cose che cominciano e finiscono fuori dalla possibilità di essere raggiunte, tutto può essere provocato. L'infelicità, ad esempio, cominciò per Kafka in un punto inaspettato e non visto, in un modo privo di intima necessità e di causa apparente. Dentro ai movimenti di un gioco puerile: facendo guizzare artificialmente, come un bambino, i muscoli del viso, e traversando il Graben con le braccia incrociate dietro la nuca (*Diari*, 24 gennaio 1922).

Ogni cosa contiene in un modo eminente il resto, ma solo per come può essere guardato da noi. Se è così, non si può sfuggire alla fondamentale natura tautologica, ossia speculativa, dei nostri gesti. Un insieme di frammenti, come questo op. 24 di Kurtág, non è per essenza diverso da uno solo di essi, e non può pensarsi come coordinato in una forma globale che attinga una qualche specie di unità: *l'essere sparso* è infatti la chiave formale di accesso alle cose.

La varietà delle azioni, pensieri e casi ecc. insiste così sul ritmo monotono e ostinato dell'esserci: continuamente «dormire e risvegliarsi». Kurtág trasfigura questa miserabile cantilena in una spigolosa *Berceuse* nella prima parte (l'undicesimo frammento), raddoppiandola nella terza parte (quinto frammento).

Tuttavia, appunto per questa essenziale ripetitività, in ogni cosa balena una suggestione di assolutezza, e anche lo scampanellio di un tram in piazza Duomo a Milano si staglia «liberato dalla necessità del momento» (*Frammenti*). Infatti «a ogni istante corrisponde anche qualcosa di extratemporale» (*Terzo quaderno in ottavo*, 11 dicembre), e ciascun istante si estende eccessivo, smisurato, sino a occupare l'intero spazio e tempo,

assimilando tutto quanto a sé, quasi rivelando la verità di ogni cosa in relazione a sé. Allo stesso modo noi siamo abitati da una dismisura e da una sovrabbondanza: a ogni passo ci estendiamo sino a coprire ogni cosa, e in questo consiste la nostra crescita, nella quale «dobbiamo patire tutti i dolori del mondo» (*Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, 102).

Ogni passo è più vie tutte intere, ogni frammento è un'asserzione sul mondo e del mondo: in quanto sorgere della cosa nel nostro afferrarla. L'asserzione di una cosa ricade dunque contro di essa, e segna l'imposizione di un dominio. Le cose, in questo modo strappate a se stesse, patiscono il retaggio fratricida che grava in ogni nostra azione, specie nelle arti: più di tutte nella musica, di diretta ascendenza cainitica. L'ordine testimonia di un patimento, i contorni delle cose sono ferite, e secondo Kafka anche solo «la solida delimitazione dei corpi umani è spaventosa» (*Diari*, 30 ottobre 1921). Ma chi esercita questo dominio vi si annulla, e più di ogni cosa, «l'arte si auto-oblia, si auto-sopprime: ciò che è fuga si fa passare per passeggiata, o addirittura per assalto» (*Terzo quaderno in ottavo*, 17 dicembre).

Rendendo le cose esuli da se stesse, insieme attiriamo su noi stessi l'esilio. Si tratta di una necessità immanente al camminare: «da un certo punto in poi non v'è più ritorno. Questo punto è da raggiungere» (così il testo del sedicesimo frammento della prima parte). E tale condizione appare definitiva: nel sesto brano della prima parte – *Excommunicatio*, «con slancio, doloroso» – il

violino percorre, errando verso l'alto e il basso, tutta l'estensione della sua dolenza, riverberandosi nella voce, ugualmente smarrita in melismi. Ogni passo ripete da capo l'intero esilio, *wiederrum* (“di nuovo”): il penultimo brano della raccolta esprime tale assillo, il cui nucleo patetico, che ci coglie d'acchito nella scrittura febbrile dell'inizio, è racchiuso nella inesorabilità solida e quasi estatica degli accordi della seconda parte.

Il peccato più grave, «l'unico peccato capitale» secondo Kafka, è dunque l'impazienza: un'insofferenza del nostro stato a causa della quale fummo cacciati dal paradiso. La cacciata è permanente, come fosse eternamente ripetuta (*Terzo quaderno in ottavo*, 20 ottobre e 11 dicembre): e si può riconoscere in ogni cosa. L'impazienza ci fa mutare senza posa, ci strappa continuamente a noi stessi e ci rende esuli nella forma. Nell'ultimo brano della raccolta, *Es blendete uns die Mondnacht...*, dapprima la voce si affaccia alle cose, e con figure ne rincorre la forma: alberi e strida d'uccelli ecc. Poi la musica si estende a dismisura, con melismi imponendo all'eccesso il proprio ordine, sino a coprire ogni cosa, e giungendo a trasformare anche colui che canta («Strisciamo nella polvere, una coppia di serpenti»). Da un certo punto in poi tutto è voce, e non c'è più ritorno: ora sono le cose a inseguire la voce e, ormai mutate in un madrigalismo, a imitarne la forma.

Marco Mazzolini



Franz Kafka in un collage di Adolf Hoffmeister (1962).

I. TEIL

1. Die Guten gehn im gleichen Schritt...

Die Guten gehn im gleichen Schritt. Ohne von ihnen zu wissen, tanzen die anderen um sie die Tänze der Zeit.

2. Wie ein Weg im Herbst

Wie ein Weg im Herbst:
Kaum ist er rein gekehrt,
bedeckt er sich wieder
mit den trockenen Blättern.

3. Verstecke

Verstecke sind unzählige,
Rettung nur eine,
aber Möglichkeiten der Rettung
wieder so viele
wie Verstecke.

4. Ruhelos

5. Berceuse I

Schlage deinen Mantel, hoher Traum, um das Kind.

6. Nimmermehr (Excommunicatio)

Nimmermehr, nimmermehr
kehrst du wieder die Städte,
nimmermehr tönt die grosse Glocke über dir.

7. "Wenn er mich immer fragt"

"Wenn er mich immer fragt." Das ä, losgelöst vom Satz, flog dahin wie ein Ball auf der Wiese.

8. Es zupfte mich jemand am Kleid

Es zupfte mich jemand am Kleid, aber ich schüttele ihn ab.

9. Die Weissnäherinnen

Die Weissnäherinnen in den Regengüssen.

10. Szene am Bahnhof

Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt.

PRIMA PARTE

1. I buoni incedono al medesimo passo...

I buoni incedono al medesimo passo. Senza conoscerli gli altri intrecciano intorno a loro le danze del tempo.

2. Come un sentiero d'autunno

Come un sentiero d'autunno:
appena spazzato torna
a coprirsi
di foglie secche.

3. Nascondigli

I nascondigli sono innumerevoli,
la salvezza però è una sola,
le possibilità di salvezza
tante quanti i nascondigli.

4. Inquieto

5. Berceuse I

Avvolgi il bimbo col tuo manto, sogno sublime.

6. Mai più (Excommunicatio)

Mai, mai
tornerai nelle città,
mai più risuonerà sul tuo capo la grande campana.

7. "Quando mi chiede sempre"

"Quando mi chiede sempre." Distaccata dalla frase, la "e" volò via come una palla sul prato.

8. Qualcuno mi tirava per l'abito

Qualcuno mi tirava per l'abito, ma me lo sono scrollato di dosso.

9. Le cucitrici in bianco

Le cucitrici in bianco sotto l'acquazzone.

10. Scena alla stazione

Attoniti restano gli astanti quando passa il treno.

11. Sonntag, den 19. Juli 1910

(Berceuse II)

(Hommage à Jeney)

Geschlafen, aufgewacht, geschlafen, aufgewacht, elendes Leben.

12. Meine Ohrmuschel...

Meine Ohrmuschel fühlte sich frisch, rauh, saftig an wie ein Blatt.

13. Einmal brach ich mir das Bein

(Chassidischer Tanz)

Einmal brach ich mir das Bein, es war das schönste Erlebnis meines Lebens.

14. Umpanzert

Einen Augenblick lang fühlte ich mich umpanzert.

15. Zwei Spazierstöcke

(Authentisch-Plagal)

Auf Balzacs Spazierstockgriff: Ich breche alle Hindernisse.

Auf meinem: Mich brechen alle Hindernisse.

Gemeinsam ist das "alle".

16. Keine Rückkehr

Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.

17. Stolz (1910/15 November, zehn Uhr)

Ich werde mich nicht müde werden lassen. Ich werde in meine Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte.

18. Träumend hing die Blume

(Hommage à Schumann)

Träumend hing die Blume am hohen Stengel. Abenddämmerung umzog sie.

19. Nichts dergleichen

Nichts dergleichen, nichts dergleichen.

11. Domenica, 19 luglio 1910

(Berceuse II)

(Hommage à Jeney)

Dormito, svegliato, dormito, svegliato, misera vita.

12. Il mio padiglione auricolare...

Al tatto il mio padiglione auricolare era fresco, ruvido, turgido come una foglia.

13. Una volta mi ruppi una gamba

(Danza chassidica)

Una volta mi ruppi una gamba, fu l'esperienza più bella della mia vita.

14. Corazzato

Per un istante mi sentii corazzato.

15. Due bastoni da passeggio

(Plagale autentico)

Sull'impugnatura del bastone da passeggio di Balzac: Spezzo tutti gli ostacoli.

Sul mio: Mi spezzano tutti gli ostacoli.

"Tutti" è in comune.

16. Nessun ritorno

A partire da un certo punto non c'è più ritorno. Si deve raggiungere questo punto.

17. Orgoglio (1910/15 novembre, ore 10)

Non mi lascerò stancare.

Mi getterò nella mia novella

anche se mi si dovesse tagliare il volto.

18. Sognante pendeva il fiore

(Hommage à Schumann)

Sognante pendeva il fiore sull'alto stelo. Lo abbracciava il crepuscolo.

19. Nulla di tutto questo

Nulla di tutto questo, nulla di tutto questo.

II. TEIL

Der wahre Weg

(Hommage-message à Pierre Boulez)

Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über den Boden. Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen, als begangen zu werden.

III. TEIL

1. Haben? Sein?

Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein.

2. Der Coitus als Bestrafung

(Canticulum Mariae Magdalenae)

Der Coitus als Bestrafung des Glückes des Beisammenseins.

3. Meine Gefängniszelle

– meine Festung

4. Schmutzig bin ich, Milena...

Schmutzig bin ich, Milena, endlos schmutzig, darum mache ich ein solches Geschrei mit der Reinheit.

Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind;

was wir für den Gesang der Engel hallen, ist ihr Gesang.

5. Elendes Leben (Double)

Geschlafen, aufgewacht, geschlafen, aufgewacht, elendes Leben.

6. Der begrenzte Kreis

Der begrenzte Kreis ist rein.

7. Ziel, Weg, Zögern

Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern.

8. So fest

So fest wie die Hand den Stein hält. Sie hält ihn aber fest, nur um ihn desto weiter zu verwerfen. Aber auch in jene Weite führt der Weg.

SECONDA PARTE

Il vero cammino

(Hommage-message à Pierre Boulez)

Il vero cammino procede su una corda che non è tesa in alto, ma sfiora il suolo.

Sembra più destinata a far inciampare che a essere percorsa.

TERZA PARTE

1. Avere? Essere?

Non esiste un avere, solo un essere, un essere che aspira all'ultimo respiro, a soffocare.

2. Il coito come punizione

(Canticulum Mariae Magdalenae)

Il coito come punizione della felicità di essere insieme.

3. La mia cella

– la mia fortezza

4. Sono sporco, Milena...

Sono sporco, Milena, infinitamente sporco, perciò m'affanno tanto con la purezza.

Nessuno canta in modi più puri di coloro che sono nel più profondo inferno;

loro è il canto che noi attribuiamo agli angeli.

5. Misera vita (Double)

Dormito, svegliato, dormito, svegliato, misera vita.

6. Il circolo ristretto

Il circolo ristretto è puro.

7. Meta, via, esitazione

Esiste una meta, ma non una via; ciò che chiamiamo via è esitazione.

8. Sì saldo

Sì saldo come mano che regge la pietra. Essa però la regge per poterla gettare più lontano. Anche in quella lontananza porta il cammino.

9. Penetrant jüdisch

Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundiere der Welt.

10. Verstecke (Double)

Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke.

11. Staunend sahen wir das grosse Pferd

Staunend sahen wir das grosse Pferd. Es durchbrach das Dach unserer Stube. Der bewölkte Himmel zog sich schwach entlang des gewaltigen Umrisses, und rauschend flog die Mähne im Wind.

12. Szene in der Elektrischen/1910:

“Ich lud im Traum die Tänzerin Eduardowa, sie möchte doch den Csárdás noch einmal tanzen”.

Die Tänzerin Eduardowa, eine Liebhaberin der Musik, fährt wie überall so auch in der Elektrischen in Begleitung zweier Violinisten, die sie häufig spielen läßt. Denn es besteht kein Verbot, warum in der Elektrischen nicht gespielt werden dürfte, wenn das Spiel gut, den Mitfahrenden angenehm ist und nichts kostet, das heisst, wenn nachher nicht eingesammelt wird. Es ist allerdings im Anfang ein wenig überraschend, und ein Weilchen lang findet jeder, es sei unpassend. Aber bei voller Fahrt, starkem Luftzug und stiller Gasse klingt es hübsch.

IV. TEIL

1. Zu spät (22. Oktober 1913)

Zu spät. Die Süßigkeit der Trauer und der Liebe. Von ihr angelächelt werden im Boot. Das war das Allerschönste. Immer nur das Verlangen, zu sterben und das Sich-noch-Halten, das allein ist Liebe.

2. Eine lange Geschichte

Ich sehe einem Mädchen in die Augen, und es war eine sehr lange Liebesgeschichte mit Donner und Küssen und Blitz.
Ich lebe rasch.

9. Acutamente ebreo

Nella lotta tra te e il mondo, asseconda il mondo.

10. Nascondigli (Double)

I nascondigli sono innumerevoli, la salvezza però è una sola, le possibilità di salvezza tante quanti i nascondigli.

11. Con stupore guardavamo il grande cavallo

Con stupore guardavamo il grande cavallo. Sfondava il tetto della nostra stanza. Lieve il cielo nuvoloso scorse lungo il gigantesco profilo, fruscando la criniera s'alzò al vento.

12. Scena nel tram/1910:

“In sogno ho invitato la ballerina Eduardowa a danzare un'altra volta la czárdás”.

La ballerina Eduardowa, amante della musica, viaggia sempre in compagnia di due violinisti che spesso invita a suonare così anche nel tram. Non esiste infatti alcun divieto di suonare nel tram se la musica è buona, se fa piacere ai passeggeri e quando non costi nulla, vale a dire se alla fine non si raccolgono soldi.

In un primo momento comunque desta una lieve sorpresa e per un istante sembra esser fuori luogo. Ma in piena corsa, nella viva corrente e nella quieta via, suona piacevole.

QUARTA PARTE

1. Troppo tardi (22 ottobre 1913)

Troppo tardi. La dolcezza del dolore e dell'amore. In barca cogliere il loro sorriso. È stata la cosa più bella. Sempre soltanto il desiderio di morire e il trattenersi, solo questo è amore.

2. Una lunga storia

Guardo negli occhi una ragazza, ed è stata una lunga storia d'amore con tuono e baci e lampo.
Vivo velocemente.

3. In memoriam Robert Klein

Noch spielen die Jagdhunde im Hof, aber das Wild entgeht ihnen nicht, so sehr es jetzt schon durch die Wälder jagt.

4. Aus einem alten Notizbuch

Jetzt am Abend, nachdem ich von sechs Uhr früh an gelernt habe, bemerkte ich, wie meine linke Hand die rechte schon ein Weilchen lang aus Mitleid bei den Fingern umfasst hielt.

5. Leoparden

Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer;
das wiederholt sich immer wieder;
schliesslich kann man es vorausberechnen, und es wird ein Teil der Zeremonie.

6. In memoriam Joannis Pilinszky

Ich kann... nicht eigentlich erzählen, ja fast nicht einmal reden; wenn ich erzähle, habe ich meistens ein Gefühl, wie es kleine Kinder haben könnten, die die ersten Gehversuche machen.

7. Wiederum, wiederum

Wiederum, wiederum, weit verbannt, weit verbannt.
Berge, Wüste, weites Land
gilt es zu durchwandern.

8. Es blendete uns die Mondnacht

Es blendete uns die Mondnacht.
Vögel schrien von Baum zu Baum.
In den Feldern sauste es.
Wir krochen durch den Staub,
ein Schlangenpaar.

3. In memoria di Robert Klein

I cani da caccia giocano ancora nel cortile, ma la selvaggina non gli sfugge, pur già ora lanciata di corsa attraverso i boschi.

4. Da un vecchio taccuino

A sera, dopo aver studiato dalle sei di mattina, notai come la mia mano sinistra stringesse per un breve istante le dita della destra per compassione.

5. Leopardi

Leopardi irrompono nel tempio
e s'abbeverano ai sacri vasi;
il fatto continua a ripetersi;
infine lo si può preventivare ed
entra a far parte della cerimonia.

6. In memoria di Joannis Pilinszky

Non posso... raccontare in realtà, anzi neppure quasi parlare; quando racconto provo per lo più la sensazione che potrebbero avere i piccoli quando tentano i primi passi.

7. Di nuovo, di nuovo

Di nuovo, di nuovo, esiliato lontano, esiliato lontano.
Bisogna percorrere monti, deserti, vasta terra.

8. Ci abbagliava la notte di luna

Ci abbagliava la notte di luna.
Uccelli gridavano d'albero in albero.
Ronzio nei campi.
Strisciammo sulla polvere,
una coppia di serpenti.

Maria Husmann

Nata a Flensburg, tra i 14 e i 17 anni ha lavorato come attrice presso il locale teatro. Ha studiato canto liederistico (tra gli altri con Aribert Reimann) e pedagogia presso la Scuola Superiore di Amburgo.

A 22 anni ha debuttato nel ruolo di Barbarina nelle Nozze di Figaro (regia di Goetz Friedrich) e ha lavorato all'Opera di Amburgo. Dal 1980 al 1986 è stata membro dell'Opera di Stoccarda, ha ricoperto il ruolo di Susanna nelle Nozze di Figaro diretta da Dennis Russell-Davies, ha collaborato con Dieter Dorn, Achim Freyer, Goetz Friedrich, Kurt Horres, Guenter

Kraemer, Giancarlo Del Monaco... Dal 1986 Maria Husmann è una libera professionista, interessata alle opere preclassiche e contemporanee. Alcuni dei ruoli da lei interpretati sono: Maria in Die Soldaten all'Opera di Hannover; protagonista in Lulu di Alban Berg alla Semperoper di Dresda; Schusterfrau in Die wundersame Schusterfrau di Udo Zimmermann all'Opera di Bonn; Anita in Johnny spielt auf di Ernst Krenek all'Opera di Lipsia, diretta da Lothar Zagrusck; Poppea in L'incoronazione di Poppea di Monteverdi; Fräulein in Gespenstersonate di Aribert

Reimann; Lucilla in La morte di Danton all'Opera di Monaco con la regia di Johannes Schaaf, diretta da Wolfgang Sawallisch; Stonatrilla in Opera Seria di Florian Gassmann all'Opera Unter den Linden diretta da Rene Jacobs... Nel 1993 debutta con il Berliner Ensemble nel ruolo di Savetka in Baal di Brecht.

Ha un'intensa collaborazione con i compositori George Crumb, Philipp Glass, Peter Michael Hamel, Hans-Werner Henze, György Kurtág, Aribert Reimann, Hanz Zender...

Dal 1992, Maria Husmann, insieme al regista Peter Palitzsch, sviluppa programmi tematici di musica contemporanea:

Wo ist der Morgen den wir gestern sahn (citazione da Heiner Mueller); Jetzt wohin? (omaggio a Heinrich Heine) con Majella Stockhausen al pianoforte;

Das Grosse bleibt gross und klein nicht das Kleine (citazione da Bertolt Brecht) con Simon Stockhausen, Live-Elektronik/Sax; Kafka-Fragmente di György Kurtág con András Keller al violino.

Ospite della Staatsoper unter den Linden di Berlino, della Staatsoper di Monaco, del Berliner Ensemble, della Kammerphilharmonie di Monaco, della Philharmonie di Colonia, della Tonhalle di Zurigo, del Goethe Institut in vari paesi... ha tenuto concerti con Claudio Abbado, Scharoun Ensemble, Ensemble InterContemporain, Nash Ensemble di Londra, Münchner Philharmoniker, Gustav Mahler Jugendorchester, Gewandhausorchester di Lipsia, Staatskapelle di Dresda; ha partecipato ai festival di Salisburgo, Vienna e Berlino.



Maria Husmann.

András Keller

Ha iniziato a suonare il violino all'età di 7 anni, arrivando a vincere il 2° Premio del Concorso Internazionale per giovani violinisti di Usti e Orlici, all'età di 12 anni. Nel 1974 è stato ammesso nella classe per giovani talenti dell'Accademia Musicale "Ferenc Listz" di Budapest. I suoi insegnanti sono stati Denes Kovacs, György Kurtág e Ferenc Rados. Nel 1983 ha vinto il Concorso Hubag e ha preso parte alle masterclasses di Sandor Vegh a Salisburgo. Si è diplomato nel 1984. Tra il 1983 e il 1986 è stato primo violino nell'Orchestra Sinfonica dello Stato Ungherese e nello stesso

tempo, fino al 1991, è stato primo violino della Budapest Festival Orchestra. In veste di solista si è esibito con le maggiori orchestre ungheresi, con la Sapporo Symphony Orchestra, con la Norwegian Chamber Orchestra, solo per citarne alcune. Ha tenuto recital in tutta Europa e in Giappone, è stato ospite dei festival di Bath, Almeida a Londra, Barbican, Montpellier, Festival d'Autunno a Parigi, Varsavia, Festival Mozart a Praga, Lockenhaus, Wien Modern, Holland Festival, Witten e Finale Köln. Oltre a ciò ha presentato "prime mondiali" di numerosi

compositori ungheresi quali Kurtág, Jeney, Vidovszky, Orbdan e Sarg. Numerose le sue incisioni. Nel 1987 ha fondato il Quartetto Keller insieme ad altri tre allievi dell'Accademia Liszt. Il Quartetto Keller è oggi unanimamente riconosciuto come uno dei più importanti giovani quartetti. La sua carriera è iniziata con la vittoria a due concorsi internazionali nel giro di quattro settimane: il Concorso Borciani a Reggio Emilia e il Concorso di Évian nel 1990.



András Keller.



Erwin Ortner.

Nuovo Piccolo Teatro

domenica, 4 ottobre 1998, ore 20.30

Arnold Schoenberg Chor

Erwin Ortner, direttore

Barbara Moser, pianoforte

Franz Schubert (1797-1828)1. *Das Dörfchen*, D. 598 4'54"

(G. A. Bürger)

2. *Grab und Mond*, D. 893 3'17"

(J. G. Seidl)

3. *Der Gondelfahrer*, D. 809 3'29"

(J. Mayrhofer)

4. *Die Nacht*, D. 893c 3'

(F. W. Krummacher)

per coro maschile e pianoforte (nei nn. 1. e 3.)

György Kurtág (1926)*Omaggio a Luigi Nono* op. 16 (1979) 10'

sei brani per coro misto a cappella

(n. 1 sulla declinazione russa

del pronome *cei* (di chi), n. 2 su una poesiadi Anna Achmatova, nn. 3/6 su poesie

di Rimma Daloš)

Franz Schubert*Coronach*, D. 836 5'05"

(W. Scott - A. Storck)

Salmo 23, D. 706 5'05"

per coro femminile e pianoforte

Gebet, D. 815 10'50"

(F. Heinrich - F. de La Motte Fouqué)

per coro misto e pianoforte

Johannes Brahms (1833-1897)*Quartetti* op. 92 9'

per coro misto e pianoforte

1. *O schöne Nacht* (G. F. Daumer)2. *Spätherbst* (H. Allmers)3. *Abendlied* (F. Hebbel)4. *Warum?* (J. W. Goethe)**György Kurtág***Otto cori su poesie*di Dezső Tandori op. 23 10'

(1981-82, rev. 1984)

per coro misto

Johannes Brahms*Ziegeunerlieder* op. 103 18'

per coro misto e pianoforte

(testi tradizionali ungheresi

tradotti in tedesco da Hugo Conrat)

Si ringraziano

AUSTRIAN AIRLINES ➤

Franz Schubert
Composizioni corali

Un significativo fenomeno nella storia musicale dei primi decenni dell'Ottocento, anche se il suo valore sembra più essere legato a una storia sociale della musica che non agli aspetti più squisitamente estetico-compositivi, è quello delle composizioni corali profane di non estese dimensioni con la presenza o meno dell'accompagnamento pianistico. Questa notevole messe di composizioni è indubbiamente connessa alle vicende della vita musicale borghese degli inizi del XIX secolo con il sorgere di innumerevoli società corali di amatori dilettanti, soprattutto maschili, le cosiddette *Liedertafeln*, i *Liederkränze*, accanto alle più importanti *Singakademien* impegnate, generalmente, nell'esecuzione di pagine di più ampio

respiro come gli oratori. Lo stretto legame che veniva a porsi tra tali associazioni corali e le composizioni musicali, cui faceva da sfondo una florida attività editoriale, non poteva non condizionare la complessiva qualità estetica di tali opere. Il carattere non professionistico dei membri di questi complessi, anche se vasta era la cultura letteraria e musicale dei coristi (si pensi al riguardo alla Berliner Liedertafel fondata da Zelter nel 1809), l'occasionalità anche conviviale di tali incontri facevano sì che i compositori dovessero coniugare una certa accuratezza estetica anche nella scelta dei testi letterari, con uno stile corale piuttosto semplice, senza grandi pretese tecnico-compositive. In questo quadro i quattro



Franz Schubert.

cori maschili di Franz Schubert eseguiti nel concerto di questa sera costituiscono un esempio significativo nella definizione di questo genere. *Das Dörfchen* D. 641 è un coro a voci pari per due tenori e due bassi, composto presumibilmente nel 1819, seconda versione di un precedente quartetto sull'identico "idillio amoroso" di Gottfried August Bürger *Das Dörfchen* (*Il piccolo villaggio*), in cui Schubert rivede e accorcia la poesia originaria, articolandola in tre episodi: un Allegretto in 3/4 «Ich rühme mir mein Dörfchen hier», un Andantino in 2/4 «Dort kränzen Schlehen die braune Kluft», e infine un Andante con moto in 2/2 nell'inno finale «O Seligkeit, dass doch die Zeit dich nie zerstöre». L'edizione di questo lavoro come op. 11 n. 1, apparsa a Vienna presso Cappi & Diabelli nel giugno del 1822, contiene anche un accompagnamento per pianoforte di dubbia autenticità (anche se, dopo la prima esecuzione pubblica viennese per solo coro, il lavoro venne ripreso con l'accompagnamento del pianoforte), e un accompagnamento di chitarra sicuramente spurio.

Grab und Mond D. 893 (*Tomba e luna*) è un breve quartetto, sempre per voci maschili, due tenori e due bassi, del settembre 1826, su testo del più giovane Johann Gabriel Seidl. Si tratta di un "lento" in 3/4 dove il tema notturno e funerario offre a Schubert l'occasione per elaborare una pagina corale di grande intensità espressiva ben diversa da precedenti analoghi lavori. Ma questa novità di scrittura era già apparsa nella composizione *Der Gondelfahrer* D. 809 (*Il gondoliere*), ultimo testo dell'amico Johann Mayrhofer a essere musicato anche in una versione per voce e pianoforte, sempre nel marzo del 1824. La ver-

sione per quartetto corale maschile con accompagnamento di pianoforte, commissionatagli dal Musikverein di Vienna dove venne eseguita il 17 novembre 1825, costituisce un vero e proprio brano da concerto, i caratteri dell'occasionalità conviviale, la semplicità espressiva lasciano il posto a un lavoro di assoluta originalità nel panorama della letteratura corale schubertiana di questi anni. *Die Nacht* (*La notte*), ultimo dei quattro quartetti op. 17 pubblicati nel 1823, appartiene invece alla tradizione più propria a questo genere compositivo e costituisce, assieme agli altri tre lavori dell'op. 17, una sorta di modello esemplare.

Diverso è il significato di *Coronach* D. 836, per coro femminile con accompagnamento di pianoforte. Composto nel 1825, venne pubblicato, l'anno successivo, nella serie di composizioni vocali op. 52 ispirate al celeberrimo romanzo di Walter Scott *The Lady of the Lake* nella traduzione di Adam Storck. La trenodia funebre delle donne e delle fanciulle è solo un momento di un ciclo di sette canti (cinque composizioni a voci sole e due corali) concepito dal suo autore in maniera unitaria e dedicato alla contessa Weissenwolff.

Il *Salmo n. 23* D. 706, per coro femminile, composto da Schubert per gli allievi di Anna Fröhlich al Conservatorio di Vienna nel dicembre del 1820, come pure *Gebet* (*Preghiera*) D. 815, un quartetto per voci miste con accompagnamento di pianoforte, scritto per la famiglia Esterházy nel settembre del 1824 nel castello di Zseliz su testo di La Motte Fouqué, sono composizioni di carattere religioso accomunate dall'identica tonalità devozionale di la bemolle maggiore.

Paolo Pinamonti

Gottfried August Bürger

Das Dörfchen

Ich rühme mir mein Dörfchen hier,
denn schön're Auen als ringsumher,
die Blicke schauen, blüh'n nirgends mehr.

Dort Ährenfelder und Wiesengrün,
dem blaue Wälder die Grenze zieh'n,
an jener Höhe die Schäferlei,
und in der Nähe mein Sorgenfrei.

So nenn' ich meine geliebte,
meine kleine Einsiedelei,
worin ich lebe zur Lust erweckt,
die ein Gewebe von Ulm' und Rebe
grün überdeckt.

Dort kränzen Schlehen die braune Kluft,
und Pappeln wehen in blauer Luft.
Mit sanftem Rieseln schleicht hier gemach
auf Silberkiesel'n ein heller Bach,
fließt unter den Zweigen,
die über ihn sich wölbend neigen,
bald schüchtern hin.

Lässt bald im Spiegel den grünen Hügel,
wo Lämmer geh'n, des Ufers Büschchen
und alle Fischchen im Grunde seh'n.

Da gleiten Schmerlen und blasen Perlen,
ihr schneller Lauf geht bald hernieder,
und bald herauf zur Fläche wieder.

O Seligkeit, dass doch die Zeit
dich nie zerstöre, mir frisches Blut
und frohen Muth stets neu gewähre.

Il piccolo villaggio

Sono fiero del mio piccolo villaggio,
poiché prati più belli di quelli
che si vedono qui attorno non fioriscono
[in nessun luogo.

Là campi di grano e prati verdi
segnano il confine all'azzurro bosco,
su quell'altura pastori e greggi,
e qui vicino la mia "serenità".

Così chiamo la mia amata,
la mia piccola dimora,
in cui io vivo ridestato alla gioia,
che un verde intreccio di olmi
e vigne ricopre.

Là i prugnoli inghirlandano il crepaccio oscuro,
e i pioppi oscillano nell'aria azzurra.
Con dolce chioccolio scivola qui tranquillo
su ciottoli d'argento un limpido ruscello,
sotto le fronde,
che su di lui si chinano inarcandosi,
subito timidamente scorre via.

Ecco che lascia vedere nel suo specchio la verde
[collina,
dove pascolano gli agnelli, i cespugli lungo la riva
e tutti i pesciolini sul fondo.

Là scivolano le carpe e soffiano bollicine,
la loro corsa veloce le conduce ora sul fondo,
ora di nuovo in superficie.

O felicità, che il tempo
non ti distrugga, e tu possa sempre
concedermi vigore e buon umore.

Johann G. Seidl Walter Scott

Grab und Mond

Silberblauer Mondenschein
fällt herab,
senkt so manchen Strahl hinein
in das Grab.

Freund des Schlummers, lieber Mond,
schweige nicht,
ob im Grabe dunkel wohnt,
oder Licht.

Alles stumm? stumm?

Nun, stilles Grab,
rede du,
zogst so manchen Strahl hinab
in die Ruh;
birgst gar manchen Mondenblick
silberblau,
gib nur einen Strahl zurück:

“Komm und schau”.

Tomba e luna

Chiaro di luna azzurro argenteo
discende,
molti raggi lascia cadere
sulla tomba.

Amica del leggero sonno, cara luna,
non tacere
se nella tomba vi sia buio,
oppure luce.

Tutto tace? tace?

No, tomba silenziosa,
parla tu,
tu hai attratto tanti raggi
nella quiete;
nascondi molti bagliori di luna
azzurro argentei,
restituisce solo un raggio:

“Vieni e guarda”.

Johann Mayrhofer

Der Gondelfahrer

Es tanzen Mond und Sterne
den flücht'gen Geisterreih'n,
wer wird von Erdensorgen
befangen immer sein.

Du kannst in Mondesstrahlen
nun meine Barke wallen,
und aller schrankenlos,
wiegt dich des Meeres Schoos.

Vom Markusthurm tönte
der Spruch der Mitternacht,
sie schlummern friedlich alle,
und nur der Schiffer wacht.

Il gondoliere

Danzano luna e stelle
la fuggevole danza degli spiriti,
chi sarà sempre assillato
dalle preoccupazioni terrene.

Tu puoi nei raggi della luna
ora mia barca ondeggiare,
e libera da tutto
ti culla il grembo del mare.

Dal campanile di San Marco risuonava
il motto della mezzanotte,
tutti dormono sereni,
e solo il barcaiolo veglia.

Friedrich Krummacher

John G. Seldin

Die Nacht

Wie schön bist du,
freundliche Stille,
himmlische Ruh'!
Sehet wie die klaren Sterne
wandeln in des Himmels Auen
und auf uns hernieder schauen,
schweigend aus der blauen Ferne.

La notte

Come sei bella,
dolce quiete,
pace celeste!
Vedete come le chiare stelle
vagano nei pascoli del cielo
e dall'alto guardano su di noi
silenziose dall'azzurra lontananza.

Adam Storck da Walter Scott

Coronach

Er ist uns geschieden
vom Berg und vom Walde
wie versiegte Quelle
als Noth uns bedrängte.

Die Quelle wird fließen
genährt von dem Regen,
uns scheint nie mehr Freude,
dem Duncan kein Morgen!

Die Hand des Schnitters
nimmt reife Ähren,
unser Trauergesang
klagt blühende Jugend.

Der Herbstwind treibt Blätter
die gelben, die welken,
es blüht' unsre Blume
als Mehlthau sie welkte.

Ihr flüchtigen Füße,
du Rath in Bedrängniss,
du Arm im Streite,
wie tief ist dein Schlummer.

Wie Thau auf den Bergen,
wie Schaum auf dem Bache,
wie Blas' auf der Welle
bist ewig geschieden.

Coronach

Ci ha lasciati congedandosi
dalla montagna e dal bosco
come fonte inaridita
quando il bisogno ci assillò.

La fonte scorrerà
alimentata dalla pioggia,
per noi sembra non esserci più gioia,
per Duncan alcun mattino!

La mano del mietitore
raccoglie le spighe mature,
il nostro canto funebre
piange la gioventù in fiore.

Il vento d'autunno fa volteggiare
le foglie gialle, appassite,
fiorì il nostro fiore
quando l'oidio lo fece appassire.

Voi piedi veloci,
tu consiglio nella pena,
tu braccio nel diverbio,
quanto profondo è il tuo sonno.

Come rugiada sui monti,
come spuma sul ruscello,
come schiuma sull'onda
per sempre te ne sei andato.

Der 23. Psalm

Gott ist mein Hirt,
mir wird nichts mangeln,
er lagert mich auf grüne Weide,
er leitet mich an stillen Bächen,
er labt mein schmachtendes Gemüth,
er führt mich auf rechtem Steige
zu seines Namens Ruhm.

Und wall' ich auch im Todesschatten Thale,
so wall' ich ohne Furcht,
denn du beschüttest mich,
dein Stab und deine Stütze
sind mir immerdar mein Trost.

Du richtest mir ein Freudenmahl
im Angesicht der Feinde zu,
du salbst mein Haupt mit Oele
und schenkst mir volle Becher ein,
mir folget Heil und Seligkeit
in diesem Leben nach,
einst ruh' ich ew'ge Zeit
dort in des Ew'gen Haus.

**Friedrich de La Motte Fouqué
(da F. Heinrich)****Gebet**

Du Urquell aller Güte,
du Urquell aller Macht,
lindhauchend aus der Blüte,
hochdonnernd aus der Schlacht,
allwärts ist dir bereitet
ein Tempel und ein Fest,
allwärts von dir geleitet
wer gern sich leiten lässt.

Salmo 23

Il Signore è il mio pastore,
non manco di nulla.
Su pascoli erbosi mi fa riposare,
ad acque tranquille mi conduce.
Mi rinfranca,
mi guida per il giusto cammino,
per amore del suo nome.

Se dovessi camminare in una valle oscura,
non temerei alcun male,
perché tu sei con me,
il tuo bastone e il tuo vincastro
mi danno sicurezza.

Davanti a me tu prepari una mensa
sotto gli occhi dei miei nemici,
cospargi d'olio il mio capo,
il mio calice trabocca,
felicità e grazia mi saranno compagne
tutti i giorni della mia vita,
e abiterò nella casa del Signore
per lunghissimi anni.

Preghiera

Tu fonte prima di ogni bene,
tu fonte prima di ogni potenza,
che dal fiore spiri dolcemente,
e tonante risuoni dalla battaglia,
ovunque son pronti per te
un tempio e una festa,
ovunque da te è guidato
colui che volentieri si lascia guidare.

Du siehst in dies mein Herze,
kennst seine Lust und Noth,
mild winkt der Heimath Kerze,
kühn ruft glorwürd'ger Tod.
Mit mir in eins zusammen
schlingt hier sich Kindes Huld,
und draussen leuchten Flammen
abbrennend Schmach und Schuld.

Bereit bin ich zu sterben
im Kampf der Ahnen werth,
nur sicher vor Verderben
mir Weib und Kind am Heerd.
Dein ist in mir die Liebe,
die diesen beiden quillt,
dein auch sind muth'ge Triebe,
davon die Brust mir schwillt.

Kann es sich mild gestalten,
so lass es Herr gescheh'n,
den Frieden fürder walten
und Sitt' und Ruh' besteh'n.
Wo nicht, so gib zum Werke
uns Licht in Sturmesnacht,
du ew'ge Lieb' und Stärke,
dein Wollen sei vollbracht.

Wohin du mich willst haben,
mein Herr! ich steh' bereit.
Zu frommen Liebesgaben
wie auch zum wackern Streit.
Dein Bot' in Schlacht und Reise,
dein Bot' im stillen Haus,
ruh' ich auf alle Weise
doch einst im Himmel aus.

Tu vedi in questo mio cuore,
conosci i suoi desideri e le sue necessità,
dolcemente invita la fiaccola della patria,
audacemente chiama a una morte gloriosa.
Qui unito a me
si stringe il fanciullo leggiadro,
e fuori rosseggiano fiamme
brucianti infamie e colpe.

Sono pronto a morire
in battaglia, degno dei miei avi,
se soltanto al sicuro dalla rovina
sono mia moglie e mio figlio al focolare.
Tuo è in me l'amore,
che mi unisce a entrambi,
tuoi sono anche i coraggiosi impulsi
che gonfiano il mio petto.

Se gli eventi saranno benevoli,
lascia, o Signore, che accadano,
la pace regni in avvenire
e restino saldi i costumi e la quiete.
Altrimenti dacci per il lavoro
luce anche nelle notti di tempesta,
tu eterno amore e forza,
sia fatta la tua volontà.

Dove mi vuoi,
Signore! io sono pronto.
Per pii doni d'amore
così come per il valoroso combattimento.
Tuo messaggero nella battaglia e nei viaggi,
tuo messaggero nella casa tranquilla,
comunque riposerò sereno
un giorno finalmente in cielo.

György Kurtág
Composizioni per coro

L'Omaggio a Luigi Nono op. 16 di György Kurtág per coro a cappella venne composto nel 1979, su sollecitazione dello stesso compositore veneziano che aveva affermato che il musicista ungherese «avrebbe dovuto scrivere un pezzo corale un giorno». In realtà Kurtág aveva già scritto per coro nel lontano 1950-51 un breve lavoro su un testo di Attila József che si riallacciava alla ricca tradizione corale della musica ungherese: *Klárások*, opera che costituisce anche il primo titolo del suo catalogo, pur non avendo un numero d'opera in quanto composizione giovanile (l'opera 1 è infatti il primo quartetto d'archi del 1959).

L'Omaggio a Luigi Nono, eseguito per la prima volta a Londra il 3 febbraio 1981, si articola in sei episodi che musicano quattro frammenti della poetessa russa, residente a Budapest, Rimma Daloš, oltre a una breve citazione di una poesia di Anna Achmatova e, nel caso del primo episodio, un testo che non è altro che la declinazione russa del pronome *cei* (di chi). La scrittura corale dei sei brani è estremamente diversificata. Nel primo movimento diviso in due parti dapprima le voci maschili si alternano a quelle femminili sino alla chiusura finale con due cori divisi antifonalmente. Il secondo, musicato su un frammento della poesia *Rottura* della Achmatova, sembra far affiorare qua e là una semplice linea melodica, una nostalgia di canto. Nel terzo episodio i brevi tre versi del raggelato e struggente testo della Daloš sono divisi, all'interno di un canto monodico, tra i soprani a cui rispondono i bassi sino alla cadenza a specchio sulle parole «vot i praslo fsio» («ecco, è passato tutto»). Il quarto movimento è un rigoroso canone a quattro voci. L'articolata scrittura corale del quinto episodio, quasi la rievocazione di certo "madrigalismo", si spegne su una chiusa del coro a cinque voci che ripete ostinatamente su quinte vuote, organizzate poliritmicamente (solo i primi bassi intonano una quinta diminuita sol#-re), le parole «Dana ti fsiem i fsiemi pasabita» («dato a tutti e da tutti dimenticato»), un dolcissimo recitativo che si perde nel nulla. L'ultimo più ampio episodio è invece una sorta di ricapitolazione

dell'affascinante scrittura corale dei precedenti episodi.

Dopo questo lavoro del 1979 Kurtág ritornerà alla composizione per coro a cappella con gli *Nyolc Kórus Tandori Dezső verseire* op. 23 (*Otto cori su poesie di Dezső Tandori*), composti tra il 1981 e il 1982, rivisti nel 1984 per la prima esecuzione avvenuta sempre a Londra il 1° giugno 1984. Gli otto frammenti poetici dello scrittore ungherese, che già aveva collaborato con Kurtág nei brani dell'op. 12 per soprano e violino come pure nella cura della traduzione dei *Sette canti* op. 22 per soprano e cimbalom, vengono suddivisi da Kurtág in tre più ampi episodi. Il primo, dedicato a Ilona Ferenczi, si intitola *Három koan* (*Tre koan*, "koan" è il nome di una composizione poetica) ed è ordinato secondo questa successione: *Koan III*, *Koan I*, *Koan II*. Il secondo episodio è invece dedicato a László Dörney, si intitola *Io desidero adesso solo il futuro* e comprende il *Koan Bel-canto* e *Medaglione di T. S. Eliot*. L'ultima sezione, intitolata *Három önarckép* (*Tre autoritratti*), è dedicata ad András Wilhelm ed è composta da *Sto diventando palude*, *Il principe ereditario H. davanti al patrigno*, e infine da *Autoritratto del 1965*. Rispetto al lavoro precedente, la scrittura corale si fa più varia e composita; estremamente elaborato con un carattere di sofisticato ermetismo è il lavoro di scomposizione semantica dei frammenti poetici. Si passa dalla grande semplicità e riduzione dei mezzi vocali del *Koan III*, il primo brano per tre voci femminili: «Al posto della voce il silenzio, ma al posto di che cosa il silenzio?», che come il secondo brano sembra richiamare la scrittura corale dell'*Omaggio a Luigi Nono*, alla complessità dell'ultimo *Autoritratto* dove l'ensemble vocale viene diviso in due cori a loro volta suddivisi in più parti reali.

Paolo Pinamonti

I. Sclonienie mestaimienia “Cei”

Cei, čja, čjo, čji. Cei, čju, čjo, čji.
Čjivo, čju, čjo, čjih! Čjivo, Čjivo!
Cei, Čjivo. Čjih.
Čjim, cei, čjim? Čjimi? Čjim.
A čjom, a čjei, a čjom?

II. Anna Achmatova: *Rasřif*

Nie nidieli, miesizī
godi Rasstavālis.
I vot, haladoc
nastaiaščeī svabodī.
I siedai nad viscami vienīets.

III. Rimma Daloš: *Liubov na miesits...*

Liubov na miesits,
stradanie godī,
vot i prašlo fsio.

IV. Rimma Daloš: *No cac usnat...*

No cac usnat/i/ mnie spasu
li ia tibia spasioš
li ti minia?

V. Rimma Daloš: *O, nasidanie liubof...*

O, nasidanie liubof!
Dana ti fsiem i fsiemī pasabīta...

VI. Rimma Daloš: *I atviersta dlia minia...*

...i atviersta dlia minia
dver velicaia i širocaia.
Da nie smeiu praiti čres nijo, praiti...

I. Declinazione del pronome “Cei” (di chi?)

... e la vita, appena guardi intorno freddamente e
attentamente, è così vuota, uno scherzo sciocco,...

**II. Anna Achmatova: *Rottura*
(Frammento)**

Non settimane, non mesi – anni
si sono lasciati
ed ecco infine il freddo della vera libertà
e una grigia corona sulle tempie.

**III. Rimma Daloš: *Amore per mesi...*
(Hommage à Tristan)**

Amore per mesi
dolore per anni
ecco è passato tutto.

IV. Rimma Daloš: *Ma come sapere...*

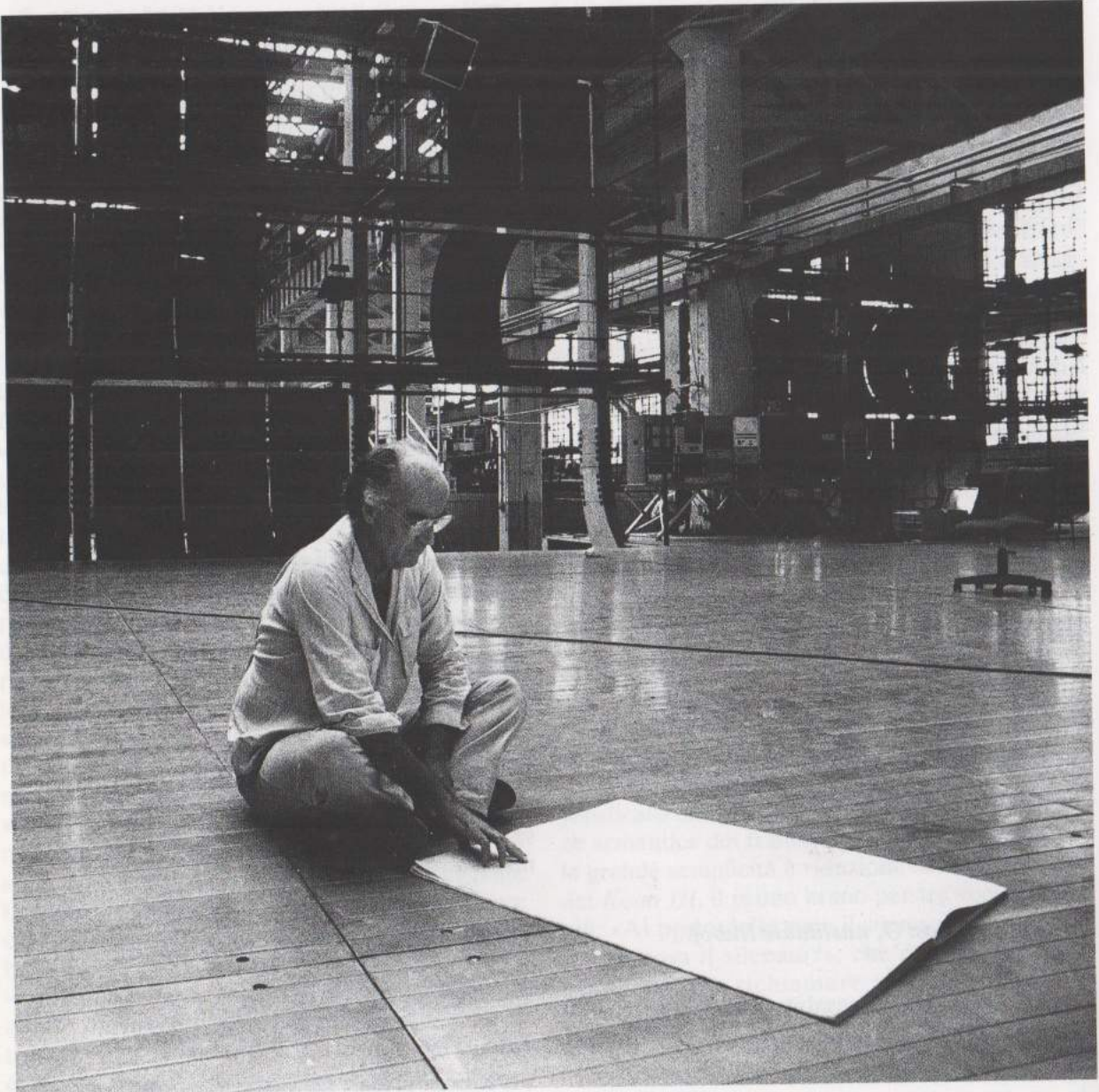
Ma come sapere se ti salverò
se mi salverai
mi salverai?

V. Rimma Daloš: *Oh amore - insegnamento...*

Oh, amore, insegnamento
dato a tutti e da tutti dimenticato...

VI. Rimma Daloš: *Ed è aperta per me...*

... ed è aperta per me
la porta grande e larga
ma non oso varcare quella porta...



Luigi Nono.

I: Három Koan

1. Koan III

Némeság a hang helyett.
De a némaság mi helyett?

2. Koan I

Tőled távolabb-e?
Hozzád közelebb-e?
Tőled se, hozzád se
Távol se, közel se.

3. Koan II

Most már egyhelyben távolabb
Már csak egy nyom, mind élesebbje
Tükrökben jár a szél
Egy arc egy kéz csontjaiba temetve

II: Már csak azt a jövő időt kívánom

4. Koan bel-canto (hallgató nóta)

Már csak azt a jövő időt
kivánom, ami elmúlt.
Ne legyen több pillanatom,
Ami előtte nem volt.

Feledhessen, ami leszek.
Az legyen, aki nélkül.
S én – mint aki félrehajol
Egy teljes tényi szélből.

I: Tre Koan

1. Koan III

Il mutismo in luogo della voce.
Ma in luogo del mutismo?

2. Koan I

Più lontano da te?
Più vicino a te?
Né da te, né a te
Né vicino, né lontano.

3. Koan II

Ormai è in un luogo più distante
non è che un'orma, con più evidenza
il vento invade lo specchio
un volto una mano sepolti nelle sue ossa.

II: Ormai non desidero che il tempo futuro

4. Koan-bel canto (melodia muta)

Ormai non desidero che il tempo
futuro, quello passato.
Ch'io non abbia più un istante,
che non sia già stato.

Sia obliato ciò che divengo.
Sia colui che si assenta.
E io - come chi si sporge
dall'intero spazio marginale.

5. T. S. Eliot-érme

Nem hallom vissza már,
tükörzajából egy
hangom se ter meg:
most már csak néz beszédem.

5. Medaglione di T. S. Eliot

Non mi torna più il suono,
dal rumore dello specchio
non emerge neppure una voce:
ormai il mio discorso.
Non fa che guardare.

III: Három önarckép

6. Már mocsarasodom

Már mocsarasodom. Ami külön-
valik belőlem: süpped. Csak egészben
nem férek át önmagamon.

III: Tre autoritratti

6. Sto diventando palude

Sto diventando palude. Il separato-
da me sprofonda. Solo da intero
non riesco a entrare in me stesso.

7. H. királyfi, mostohaapja előtt

... Elgondolásaim nem oly titokzatosak,
sokkal nyilvánvalóbban félrekezelnek.
Például nyugtalanítóbb, hogy közben kezdődik
majd,
s egybemosódik a kettő.
Egy még túl, jobb már két, de
visszakeresnek onnan is.
Jobb lesz itt is ugyanolyan kevés.

7. Il principe ereditario H. davanti al patrigno

... Le mie idee non sono poi misteriose.
Mi raggirano con grande evidenza.
Per esempio è più inquietante che
incomincino senza inizio,
in due confluendo.
Una va oltre, meglio due, ma
anche da lì ritardano.
È meglio anche qui tenersi
sull'altrettanto poco.

8. Önarckép 1965-ből

Bocsánatkerő mosollyal
mint akinek rongyos a feje
madárijesztője se semminek
jársz-kelsz szive-hagyott kegyelemben.

8. Autoritratto del 1965

Con un sorriso che si scusa
come chi ha la testa sbrindellata
spauracchio di nulla
vieni e vai - nella grazia
abbandonata dal cuore.

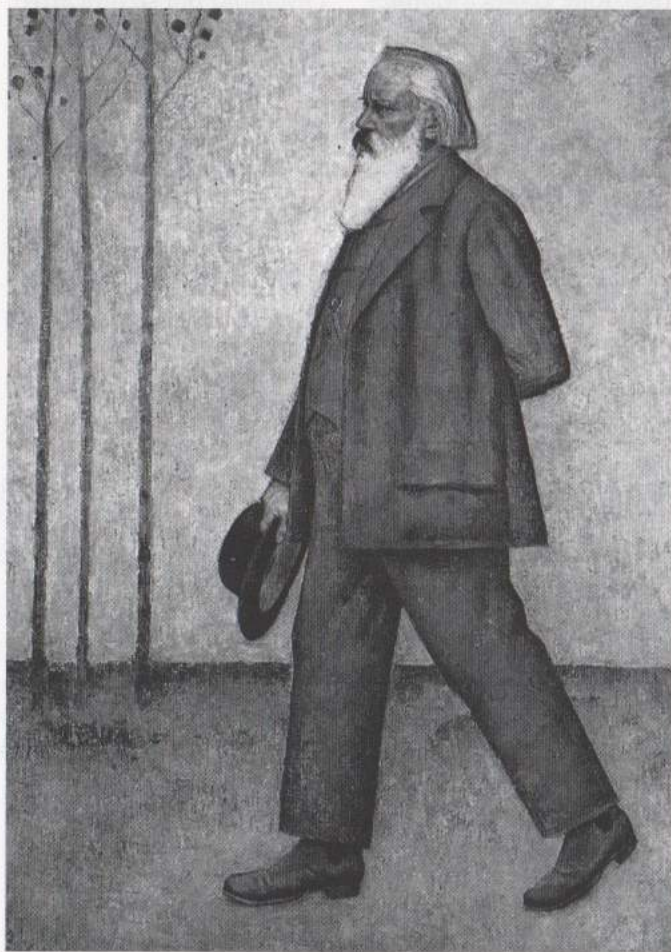
(Traduzione dall'ungherese di Tomaso Kemény)

Johannes Brahms
Quartetti per coro misto e pianoforte

Come era consuetudine nella vita di Johannes Brahms, le vacanze estive erano dedicate alla composizione, e nell'estate del 1884, dopo un lungo viaggio in Italia, Brahms si dedica, nella solitudine di un piccolo villaggio della Stiria, alla stesura di semplici lavori vocali. Vedono qui la luce i *Quattro quartetti* per soprano, contralto, tenore, basso e pianoforte op. 92. Si tratta di quattro lavori: *O schöne Nacht (O bella notte)* su testo di G. F. Daumer, già composto nel 1877, un "Andante con moto" in mi maggiore; *Spätherbst (Tardo autunno)*, su testo di Hermann Allmers, un "Andante in mi minore"; *Abendlied (Canto della sera)*, su una poesia di F. Hebbel, "Andante" in fa maggiore; e infine *Warum? (Perché?)*,

un "Vivace e grazioso" in si bemolle maggiore su testo di Goethe. L'op. 92, seppur di minor impegno compositivo, nella scrittura musicale come nelle scelte poetiche, sembra riallacciarsi alla grande tradizione romantica di una scrittura corale che affonda le radici nella ricca produzione schubertiana.

Gli undici *Zigeunerlieder* op. 103, per quartetto vocale e pianoforte del 1887, rappresentano invece la testimonianza di un interesse sempre più crescente, verso la fine del secolo scorso, per la musica popolare, per le inflessioni di un canto che appariva dotato di una freschezza espressiva e di una ricchezza armonica sconosciuta alla musica colta. Brahms non può essere certo conside-



Johannes Brahms.

rato un etnomusicologo, tuttavia l'interesse che sin dagli anni Cinquanta manifesta per la musica popolare, un interesse mosso da ragioni esclusivamente compositive, trova nella fortunata raccolta dell'op. 103 un'importante e significativa testimonianza. Gli undici canti sono tratti da una raccolta di venticinque canti d'amore su arie popolari zigane trascritte per canto e pianoforte da Zoltan Nagy, di cui era stata pubblicata una versione tedesca che è all'origine della raccolta brahmsiana. La curiosità di un Brahms ormai maturo per questo repertorio nasce, come già detto, da un interesse eminentemente compositivo. Il musicista, teso a un costante rinnovamento del linguaggio musicale, indipendentemente dalla collocazione storiografica che lo pone come il difensore della grande tradizione classica viennese, trova nel canto popolare, al di là di un'acribia

etnomusicologica delle edizioni da lui consultate, inflessioni melodiche, scansioni armoniche, articolazioni ritmiche, che si dimostrano estremamente interessanti e nuove rispetto al frustrato linguaggio tonale. I sintomi della crisi della tonalità, che caratterizza la vita musicale degli ultimi anni del secolo, trovano nell'opera brahmsiana un riflesso che, diversamente dal suo contemporaneo Liszt, il cui linguaggio è teso a una ipercromatizzazione melodico-armonica, risente di certo "straniante" diatonismo proprio della tradizione folclorica ungherese e zigana. Anche le novità linguistiche delle tarde opere pianistiche di Brahms sono debitrice nei confronti di quel canto popolare, assunto per gli elementi di interesse compositivo e di cui l'op. 103 è forse l'esempio più significativo.

Paolo Pinamonti

Johannes Brahms
Quartetti per coro misto e pianoforte

Georg Friedrich Daumer

O schöne Nacht!

O schöne Nacht!
Am Himmel märchenhaft
erglänzt der Mond in seiner ganzen Pracht;
um ihn der kleinen Sterne liebliche
Genossenschaft.

O schöne Nacht!

Es schimmert hell der Tau
am grünen Halm; mit Macht
im Fliederbusche schlägt die Nachtigall;
der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht –
O schöne Nacht!

Oh bella notte!

Oh bella notte!
Nel cielo meravigliosa
risplende la luna in tutto il suo fulgore;
intorno a lei delle piccole stelle il caro
consorzio.

Oh bella notte!

Riluce limpida la rugiada
sul verde stelo; con vigore
fra i cespugli di lillà canta l'usignolo;
il giovane silenzioso si reca dalla sua amata –
Oh bella notte!

Hermann Allmers

Spätherbst

Der graue Nebel tropft so still
herab auf Feld und Wald und Heide,
als ob der Himmel weinen will
in übergroßem Leide.

Die Blumen wollen nicht mehr blühn,
die Vöglein schweigen in den Hainen,
es starb sogar das letzte Grün,
da mag er auch wohl weinen.

Tardo autunno

La grigia nebbia stilla così quieta
su prati e boschi e brughiere,
come se il cielo volesse piangere
in un immenso dolore.

I fiori non vogliono più fiorire,
gli uccelli tacciono nei boschetti,
è morto anche l'ultimo verde,
allora possa anch'esso piangere.

Friedrich Hebbel**Abendlied**

Friedlich bekämpfen
Nacht sich und Tag;
wie das zu dämpfen,
wie das zu lösen vermag!

Der mich bedrückte,
schläfst du schon, Schmerz?
Was mich beglückte,
sage, was war's doch, mein Herz?

Freude, wie Kummer,
fühl ich, zerrann,
aber den Schlummer
führten sie leise heran.

Und im Entschweben,
immer empor,
kommt mir das Leben
ganz, wie ein Schlummerlied vor.

Canto della sera

Pacificamente combattono
la notte e il giorno;
come riuscire ad arrestare,
come riuscire a risolvere la contesa!

Tu che mi hai angustiato,
dormi già, o dolore?
Ciò che mi ha reso felice,
dimmi, che cosa è stato, mio cuore?

La gioia, come il tormento,
lo sento, si è dissolta,
ma il sonno
quieti hanno portato.

E nello svanire,
sempre più in alto,
la vita mi appare
tutta, come una ninna nanna.

Johann Wolfgang Goethe**Warum?**

Warum doch erschallen
himmelwärts die Lieder?
Zögen gerne nieder
Sterne, die droben
blinken und wallen,
zögen sich Lunas
lieblich Umarmen,
zögen die warmen
wonnigen Tage
seliger Götter
gern uns herab!

Perché?

Perché risuonano
verso il cielo i canti?
Se facessero scendere
le stelle, che lassù
brillano e ondeggiando,
se si sottraessero
al dolce abbraccio della luna,
se le calde
deliziose giornate
degli dei beati
facessero scendere su di noi!

Johannes Brahms
Zigeunerlieder (Canti zingareschi)

Hugo Conrat

(da testi tradizionali ungheresi)

1.

He, Zigeuner, greife in die Saiten ein,
spiel das Lied vom ungetreuen Mägdelein!
Laß die Saiten weinen, klagen, traurig bange,

bis die heiße Träne netzet diese Wange!

2.

Hochgetürmte Rimaflut, wie bist du so trüb,
an dem Ufer klag ich laut nach dir, mein Lieb!

Wellen fliehen, Wellen strömen, rauschen an
[dem Strand heran zu mir,
an dem Rimaufer laßt mich ewig weinen nach
[ihr!

3.

Wißt ihr, wann mein Kindchen am
[allerschönsten ist?
Wenn ihr süßes Mündchen scherzt und lacht und
[küßt.

Mägdelein, du bist mein, inniglich küß ich dich,
dich erschuf der liebe Himmel einzig für mich!

Wißt ihr, wann mein Liebster am besten mir
[gefällt?

Wenn in seinen Armen er mich umschlungen
[hält.

Schätzelein, du bist mein, inniglich küß ich dich,
dich erschuf der liebe Himmel einzig nur für
[mich!

1.

Su, zingaro, tocca le corde del tuo strumento,
suona la canzone della fanciulla infedele!
Lascia che le corde piangano, gemano, tristi e
[inquiete,
finché le lacrime ardenti inumidiscano queste
[gote!

2.

Impetuose acque del Rima, come siete torbide,
sulla riva piangendo ad alta voce ti invoco,
[amore mio!
Le onde fuggono, le onde scorrono,
[mormorando sulla rena si rivolgono a me,
sulle rive del Rima lasciatemi piangere
[eternamente per lei!

3.

Sapete quando la mià amata è più bella?

Quando la sua dolce boccuccia scherza e ride e
[bacia.
Fanciulla, tu sei mia, ardentemente ti bacio,
solo per me il cielo ti ha creata!

Sapete, quando il mio amato più mi piace?

Quando mi tiene stretta fra le sue braccia.

Tesoro, tu sei mio, ardentemente ti bacio,
solo per me il cielo ti ha creato!

4.

Lieber Gott, du weißt, wie oft bereut ich hab,
daß ich meinem Liebsten einst ein Küßchen gab.

Herz gebot, daß ich ihn küssen muß,
denk solange ich leb an diesen ersten Kuß.

Lieber Gott, du weißt, wie oft in stiller Nacht
ich in Lust und Leid an meinen Schatz gedacht.
Lieb ist süß, wenn bitter auch die Reu,
armes Herze bleibt ihm ewig, ewig treu.

5.

Brauner Bursche führt zum Tanze
sein blauäugig schönes Kind,
schlägt die Sporen keck zusammen,
Csardasmelodie beginnt;
küßt und herzt sein süßes Täubchen,
dreht sie, führt sie, jauchzt und springt;
wirft drei blanke Silbergulden
auf das Zimbal, daß es klingt.

6.

Röslein dreie in der Reihe blühn so rot,
daß der Bursch zum Mäd'el geht, ist kein Verbot!

Lieber Gott, wenn das verboten wär,
stünd die schöne weite Welt schon längst nicht
[mehr,
ledig bleiben Sünde wär!

Schönstes Städtchen in Alföld ist Ketschkemet,
dort gibt es gar viele Mädchen schmuck und
[nett!

Freunde, sucht euch dort ein Bräutchen aus,
freit um ihre Hand und gründet euer Haus,
Freudenbecher leeret aus!

4.

Mio Dio, tu sai quante volte ho rimpianto
di aver dato un giorno un piccolo bacio al mio
[amore.

Fu il cuore che mi ordinò di baciarlo,
finché vivrò non scorderò questo primo bacio.

Mio Dio, tu sai quante volte nella notte silenziosa
con desiderio e dolore ho pensato al mio tesoro.
L'amore è dolce, anche se amaro è il rimorso,
il mio povero cuore gli sarà eternamente,
[eternamente fedele.

5.

Il giovane bruno porta a ballare
la sua bella dagli occhi azzurri,
batte ardito gli speroni,
la melodia della *csárdás* comincia;
bacia e accarezza la sua dolce colombella,
la fa volteggiare, la guida, esulta e salta;
getta tre luccicanti monete d'argento
sul cimbalo, perché risuoni.

6.

Tre roselline in fila fioriscono così rosse
che il giovane si avvicina alla ragazza, non è
[proibito!

Mio Dio, se fosse proibito,
da tempo il mondo bello e vasto non ci sarebbe
[più,
chi non si sposa sarebbe un peccatore!

La più bella cittadina dell'Alföld è Ketschkemet,
qui ci sono molte fanciulle amabili e graziose!

Amici, cercatevi qui una sposa,
chiedete la sua mano e costruitevi una casa,
vuotate il calice dei piaceri!

7.
Kommt dir manchmal in den Sinn, mein süßes
was du einst mit heiligem Eide mir gelobt? [Lieb,

Täusch mich nicht, verlaß mich nicht,
du weißt nicht, wie lieb ich dich hab,
lieb du mich, wie ich dich,
dann strömt Gottes Huld auf dich herab!

8.
Horch, der Wind klagt in den Zweigen traurig [sacht;
süßes Lieb, wir müssen scheiden: gute Nacht!
Ach, wie gern in deinen Armen ruhte ich!

Doch die Trennungsstunde naht, Gott schütze [dich.

Dunkel ist die Nacht, kein Sternlein spendet [Licht;
süßes Lieb, vertrau auf Gott und weine nicht!
Führt der liebe Gott mich einst zu dir zurück,
bleiben ewig wir vereint in Liebesglück.

9.
Weit und breit schaut Niemand mich an,
und wenn sie mich hassen, was liegt mich dran?
Nur mein Schatz soll mich lieben allezeit,
soll mich küssen, umarmen und Herzen in [Ewigkeit.

Kein Stern blickt in finsterner Nacht;
keine Blum mir strahlt in duftiger Pracht.
Deine Augen sind mir Blumen, Sterneschein,
die mir leuchten so freundlich, die blühen nur [mir allein.

7.
Ti sovviene a volte, mio dolce amore,
ciò che un giorno con sacro giuramento mi hai [promesso?

Non ingannarmi, non lasciarmi,
tu non sai quanto ti amo,
se mi ami quanto io t'amo,
allora la grazia di Dio scenderà su di te!

8.
Ascolta, lieve il vento si lamenta triste fra le [fronde;
dolce amore, dobbiamo lasciarci: buona notte!
Ah, come ho riposato volentieri fra le tue [braccia!
Ma l'ora della separazione si avvicina, Dio ti [protegga.

Buia è la notte, non brilla neppure una piccola [stella;
dolce amore, confida in Dio e non piangere!
Se il buon Dio mi riconurrà un giorno da te,
rimarremo eternamente uniti nella felicità [dell'amore.

9.
Ovunque mi volga, non c'è nessuno che mi [guardi,
e se mi odiano, che m'importa?
Solo il mio tesoro mi deve amare per sempre,
baciare, abbracciare e accarezzare per l'eternità.

Nessuna stella brilla nella notte oscura;
nessun fiore mi irraggia di profumato splendore.
I tuoi occhi sono per me fiori, chiarore di stelle,
che per me benevole risplendono, che per me [solo fioriscono.

10.

Mond verhüllt sein Angesicht,
süßes Lieb, ich zürne dir nicht.
Wollt ich zürnend dich betrüben,
sprich, wie könnt ich dich dann lieben?

Heiß für dich mein Herz entbrennt,
keine Zunge dirs bekennt.
Bald in Liebesrausch unsinnig,
bald wie Täubchen sanft und innig.

11.

Rote Abendwolken ziehn am Firmament,
sehnsuchtsvoll nach dir,
mein Lieb, das Herze brennt;
Himmel strahlt in glühnder Pracht,
und ich träum bei Tag und Nacht
nur allein von dem süßen Liebchen mein.

10.

La luna cela il suo volto,
dolce amore, non sono in collera con te.
Se adirato ti volessi affliggere,
di', come potrei amarti?

Ardentemente brucia per te il mio cuore,
non c'è lingua che te lo riveli.
Ora folle in ebbrezza amorosa,
ora come colombella soave e affettuoso.

11.

Rosse nuvole del crepuscolo passano nel cielo,
colmo di nostalgia per te,
amore mio, il mio cuore brucia;
il cielo irraggia un incandescente splendore,
e io sogno giorno e notte
soltanto il mio dolce amore.

(Traduzioni dal tedesco di Silvia Tuja)

Nato a Vienna, membro dei Wiener Sängerknaben diretti da Ferdinand Grossmann, ha studiato alla Wiener Musikhochschule (pedagogia musicale, musica sacra, direzione d'orchestra con Hans Swarowski, direzione corale con Hans Gillesberger).

Dal 1980 è professore ordinario di direzione e formazione corale alla Hochschule für Musik und darstellende Kunst di Vienna; dal 1996 è rettore della stessa.

Fondatore e direttore artistico dell'Arnold Schoenberg Chor, è stato anche direttore artistico dell'ORF-Chor.

Direttore dei corsi estivi per direzione corale e orchestrale, nonché della Internationale Chorakademie di Krems, vanta una vasta attività come direttore d'orchestra in patria e all'estero.

Fondato nel 1972 da Erwin Ortner, suo direttore artistico, il Coro, costituito essenzialmente da studenti e licenziandi della Wiener Musikhochschule, è attualmente uno dei complessi vocali più versatili e attivi dell'Austria.

Il suo repertorio spazia dalla musica rinascimentale e barocca all'epoca odierna con suo baricentro nella musica contemporanea. L'interesse principale del Coro è la letteratura "a cappella", ma anche le opere della grande letteratura corale sono presenti nel suo repertorio. Un altro ramo di attività è la sua collaborazione a produzioni operistiche: Fierrabras di Schubert sotto la direzione di Claudio Abbado durante le Wiener Festwochen al Theater an der Wien e alla Staatsoper di Vienna, e Saint-François d'Assise di Messiaen ai Salzburger Festspiele.

Da oltre vent'anni il Coro collabora intensamente con Nikolaus Harnoncourt, che lo ha diretto in molti concerti e durante

numerose registrazioni: Messa in si minore di Bach, Vesperi della Vergine di Monteverdi, Nona sinfonia e Missa solemnis di Beethoven, Die Schöpfung e Die Jahreszeiten di Haydn, composizioni sacre di Mozart, Messa in mi bemolle e Messa in la bemolle di Schubert.

Sotto la direzione di Erwin Ortner ha registrato nel 1966 l'intera produzione corale profana di Schubert: 7 CD per la Teldec.

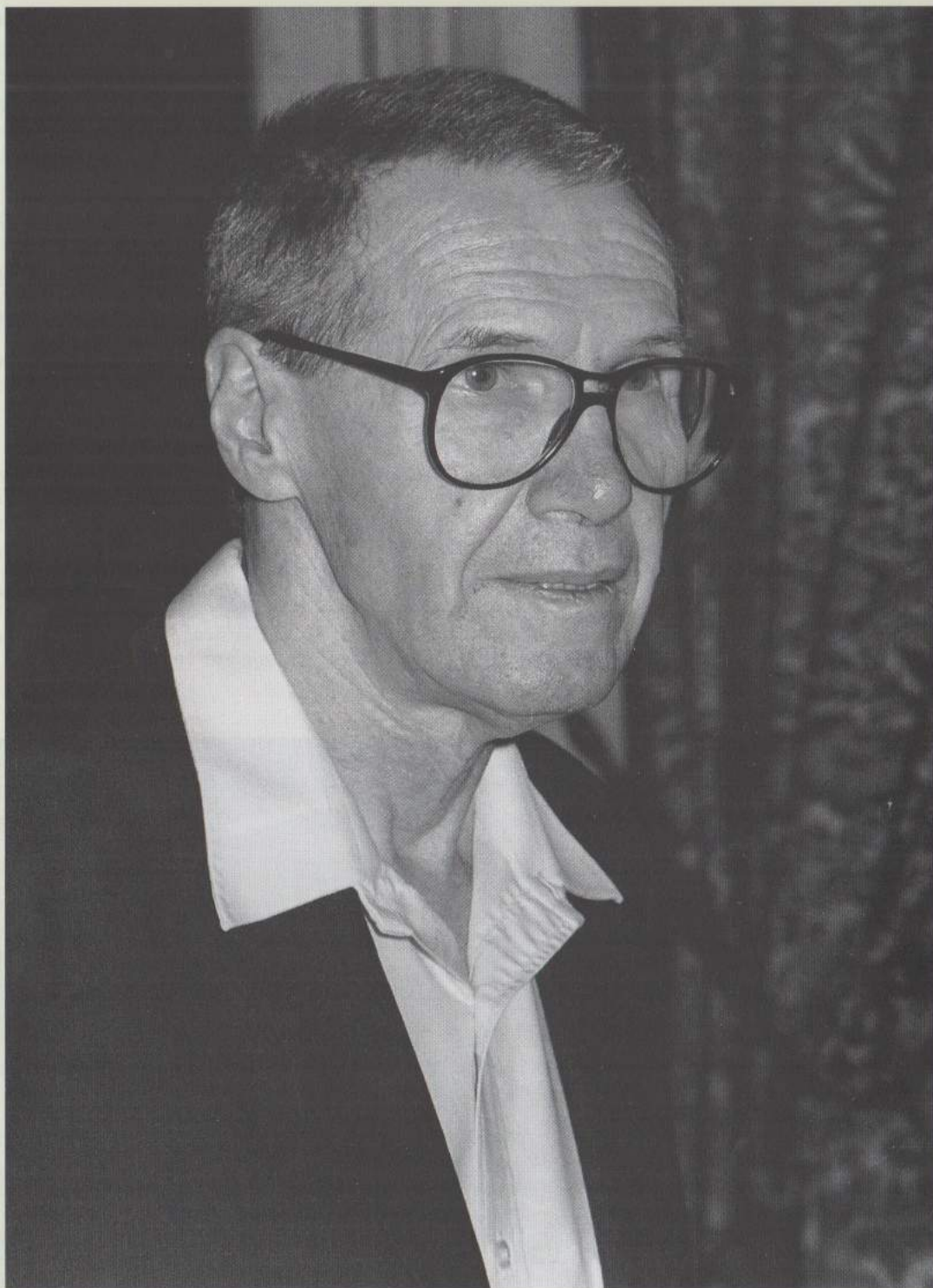
Questa registrazione ha ottenuto il Preis der deutschen Schallplattenkritik, il Diapason d'or in Francia e il Grand Prize of the Acadèmy Awards 1977 in Giappone.

Il Coro intraprende regolari tournées ed è da anni ospite dei Salzburger Festspiele, delle Wiener Festwochen, di Wien modern, del Carinthischer Sommer e della Styriarte di Graz.

Nel 1994 il Coro è stato premiato da una giuria internazionale (Classical Music Award) come migliore coro dell'anno.



Arnold Schoenberg Chor.



György Kurtág.

Teatro dell'Arte

mercoledì, 7 ottobre 1998, ore 20.30

Ensemble Musica20**Mauro Bonifacio**, direttore**Alda Caiello**, soprano**Ottavia Piccolo**, recitante

Coordinamento audio

Agon, Stefano Scarani**Omaggio a György Kurtág**Sei composizioni di autori italiani
su poesie di Alda Merini**Francesco Pennisi** (1934)*La Pietà*

7'

(dalle *Michelangiottesche*)

per soprano e ensemble

Ivan Fedele (1953)*Erinni*

8'

per vibrafono, cimbalom e pianoforte

Fabio Nieder (1957)*Sulla ruota del giorno*

11'

versi, frammenti, permutazioni,

parole da Alda Merini

per soprano e ensemble

Fabio Vacchi (1949)*Io vorrei, superato ogni tremore*

8'

per soprano e ensemble

Alessandro Solbiati (1956)*Piccoli canti*

12'

per voce recitante e ensemble

Adriano Guarnieri (1947)*Da questi occhi*

10'

per soprano e ensemble

* Prime esecuzioni assolute

(Commissioni di Milano Musica)

In collaborazione con Rai-RadioTre

Omaggio a Kurtág
*Sei composizioni di autori italiani
su poesie di Alda Merini*



Alda Merini.

«Sono nata il ventuno a primavera / ma non sapevo che nascere folle, / aprire le zolle / potesse scatenar tempesta.» Con queste parole, a introduzione di una intensa poesia inclusa nella raccolta *Il volume del canto*, del 1979, Alda Merini condensa un parziale ma affidabilissimo quadro autobiografico: non solo dati anagrafici (la Merini nasce infatti a Milano il 21 marzo 1931), ma più consistenti e centrali motivi esistenziali, come la malattia mentale che segna tutta la sua vita e la sua produzione. Ancora altrove, copiosamente, torna tra i versi della Merini il nodo nevralgico dell'esperienza psichiatrica, dell'internamento durato lunghissimi anni e coinciso con un forzoso silenzio poetico. Il nodo torna ad esempio nell'autoritratto *Alda Merini*, incluso nella raccolta *La gazza ladra - Venti ritratti*, del 1985 («In me l'anima c'era della meretrice / della santa della sanguinaria e dell'ipocrita. / Molti diedero al mio modo di vivere un nome / e fui soltanto un'isterica»), o ancora nella raccolta *La Terra Santa*, del 1984, con poesie come *Manicomio è parola* («Manicomio è parola assai più grande / delle oscure voragini del sogno»), o ancora nella poesia seguente, come questa senza titolo, che inizia recitando: «Il manicomio è una grande cassa di risonanza / e il delirio diventa eco / l'anonimità misura». E proprio quest'ultimo frammento, tra i tanti comunque a esso assimilabili e rinvenibili nella copiosa produzione di Alda Merini, vale forse più opportunamente di altri a significare le ragioni poetiche e insieme musicali di questo concerto, l'omaggio a György Kurtág attraverso *Sei composizioni di autori italiani su poesie di Alda Merini*. Certo, le ragioni di un incontro tra poesia e musica possono essere e sono più profonde, così come la scelta di un poeta su cui comporre musicalmente può muovere da motivazioni assai più astratte o indecifrabili alla superficie. Tuttavia in un così singolare caso ci sembra di vedere proprio questo, una scelta che guida il compositore a sondare un verso, una scrittura, un componimento poetico che vive nella sua toccante "risonanza", nella sua natura fonica di riverberazione non solo di pensieri – come è naturale che sia nel gesto poetico – ma di quella eco prodotta dal deli-

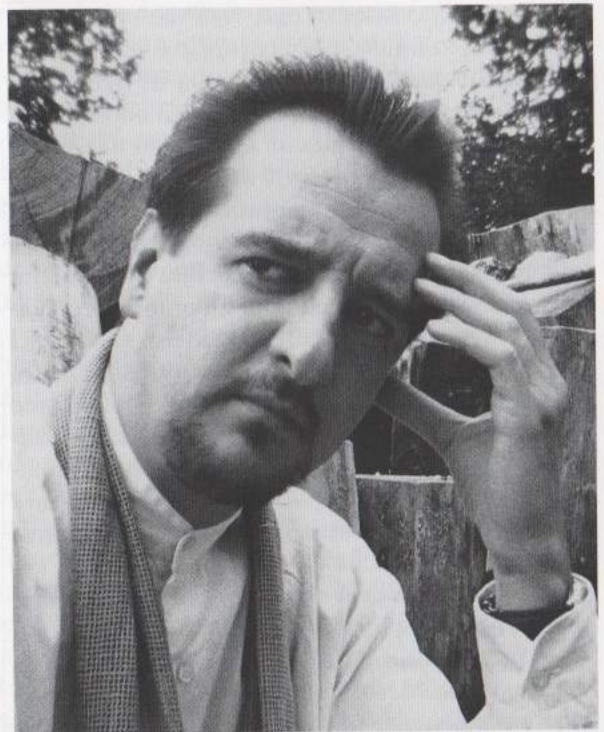
rio, da quella coscienza resa "udibile" per essere essa stessa, in fondo, o anzi proprio e solo lei, una nemmeno tanto metaforica cassa di risonanza. Non è forse un caso che proprio nell'adolescenza Alda Merini intraprenda un appassionato e mitizzato amore per il pianoforte al quale si dedica anche nel senso dello studio pratico. E nemmeno un caso, in relazione a quanto andiamo dicendo, sembrano le osservazioni di Giacinto Spagnoletti, suo vero scopritore negli anni Quaranta, secondo cui «per questo poeta, così soggetto ai salti fonici e verbali, ad immotivate e ripetute trasfigurazioni, quasi un vento che trascina ma anche distorce le parole, l'armonia è tutto, ha un suo valore addirittura prelogico, e in qualche misura preformale. [...] Per cui si deve parlare, per caratterizzare la sua voce, di chiarezza e devozione musicale». Dove la musica, viene da dire, ha quel valore aggiunto di asemanticità che supera il contorno della ragione, il bordo stesso del limite "ragionevole" e prevedibile delle parole oltre il quale la scrittura della Merini sembra costantemente protesa fino a divenire musicale nel senso della cassa di risonanza di cui ella stessa ci parla, di quel megafono della coscienza che mescola suono, ritmo, armonia, e solo a partire da qui anche significato da attribuire al segno.

Come non pensare, allora, almeno a tre casi di artisti italiani del Novecento cui la lettura di Alda Merini rinvia immediatamente, tre casi anche distanti per contesto artistico e linguaggio utilizzato, ma in fondo convergenti proprio su questo nodo della risonanza interiore di una coscienza instabile a cui la lingua specifica adoperata porta il proprio finalistico contributo. Tre artisti della parola e del suono, un narratore, un poeta, un musicista. Italo Svevo, innanzitutto, con la sua scrittura terapeutica, imposta al suo Zeno Cosini e a se stesso, per «tentar di portare a galla dall'imo del proprio essere, ogni giorno un suono, un accento, un residuo fossile o vegetale di qualche cosa che non sia il o non sia puro pensiero, che sia o non sia sentimento, ma bizzarra, rimpianto, un dolore, qualche cosa di sincero, anatomizzato, e tutto e non di più». Ma poi anche Dino Campana, il suo delirio patologico (e non so-

lo per questo Pasolini avrebbe accostato a questo poeta, oltre che a Rilke e George, la nascente scrittura della Merini), un delirio proiettato sulle pagine dei *Canti Orfici* con quelle soluzioni così moderne per l'inizio del Novecento anche in virtù di un nuovo melodizzare attraverso la parola, di un nuovo uso sintattico delle parole-suono portate a indicare attraverso armonie dissonanti il profondo disagio dell'individuo poeta, del visionario delirante. Infine Giacinto Scelsi, la cui poetica del suono sferico da indagare come sorta di universo del profondo, si associa a una ricerca anche terapeutica da lui stesso sperimentata durante gli anni di internamento e di cura della malattia mentale. Così ci sembra di rilevare che le sei composizioni di altrettanti autori italiani intorno a cui si articola il concerto in omaggio a György Kurtág non siano semplicemente il risultato di una generica "musicalizzazione" di un testo poetico, ma una speciale combinazione di fattori per così dire "chimici", reagenti. Il che potrebbe valere, certo, per qualsiasi incontro di poesia e musica. Tranne che qui (come in altri rari casi: Sanguineti e i Novissimi, Raboni, naturalmente Campana e pochi altri) si profila una zona di intersezione più ampia tra i due ambiti artistici, appunto quella zona in cui semantico e asemantico vengono riconcepiti secondo le ragioni della coscienza, dove la parola poetica - parlando quella lingua fatta di soluzioni inattese, di sbandamenti radicali del senso comune e prevedibile, di un lessico inquietante che rinvia a stati archetipici o malati dell'io, ai fantasmi, ai luoghi della follia - si pone come epicentro di una catastrofe conoscitiva che sfugge, proprio come la musica, alle consuetudini verbali, precipitando anche il lettore-ascoltatore in un clima di espressività emotiva fuori dall'ordinario. Per cui sembra valere tanto più qui ciò che Giorgio Manganelli, grande amico della Merini fin dagli anni Quaranta, scrive nella Prefazione al primo testo in prosa della poetessa milanese, *L'altra verità. Diario di una diversa*, apparso nel 1986: «Non è un documento né una testimonianza su dieci anni trascorsi dalla scrittrice in manicomio». Si tratta piuttosto di «una ricognizione per

epifanie, deliri, nenie, canzoni, disvelamenti e apparizioni di uno spazio – non un luogo – in cui, venendo meno ogni consuetudine e accortezza quotidiana, irrompe il naturale inferno e il naturale luminoso dell'essere umano». Un essere umano, va tuttavia aggiunto, che è la stessa Merini, «coraggiosa decifratrice» come dice Giovanni Raboni, «oltre che protagonista e vittima, della propria difficile esperienza esistenziale». Che poi in tutto questo ci sia naturalmente un inevitabile richiamo all'orfismo, alla "discesa nel mondo sotterraneo" – o un richiamo al Nietzsche della *Nascita della tragedia*, o uno stato della scrittura in cui, come scrive Maria Corti, «vi è prima una realtà tragica vissuta in modo allucinato e in cui lei è vinta; poi la stessa realtà irrompe nell'universo della memoria e viene proiettata in una visione poetica in cui è lei con la penna in mano a vincere» – che tutto ciò sia presente in Alda Merini, insomma, non fa che spingere questa poesia verso un naturale ("infernale" o "luminoso" che sia, per dirla con Manganelli) incontro con la musica e tanto più con quella che oggi viene dedicata da sei autori italiani a un grande compositore come György Kurtág: perché, insistiamo, questa è la zona di intersezione ampia tra poesia e musica, poiché per entrambe vale quel che ancora Raboni dice dei testi della Merini, che importa «cogliere al momento o nell'atto del loro apparire quelle crepe istantanee e terrificanti, quei bagliori davvero dell'altro (di un altro) mondo». Così ancora, per chiudere su questo nodo, sembra che proprio l'"altro", mondo o individuo o le due cose insieme, sia lo spazio appunto, e non il luogo, in cui le parole della Merini si insediano come un canto, dove la voce che scrive porta con sé il suono di tutte le pieghe nascoste, come esemplarmente nella raccolta *Il volume del canto*, già citata in apertura, dove nell'omonima poesia Alda Merini dice tra l'altro: «Io semino parole, sono accorta / seminatrice delle magre zolle / e pur qualcuno si alza ad ascoltarmi, / uno che il canto l'ha nel cuore chiuso / e che per tratti a me svolge la spola / della sua gaudente fantasia».

Così, se in sé la poesia di Alda Merini protende



Fabio Nieder (in alto) e Ivan Fedele.

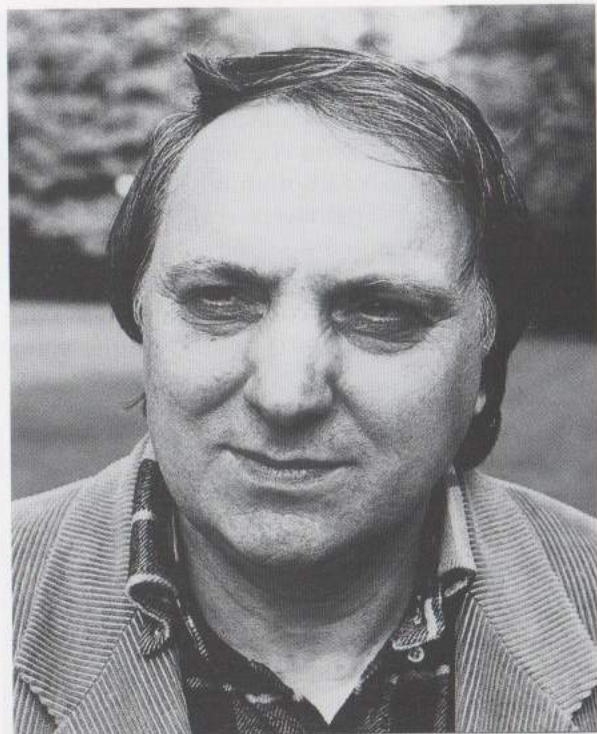
naturalmente e psichicamente verso quello spazio di intersezione con la musica che è l'“altro”, e se di suo questa scrittura evidenzia una spontanea relazione con l'arsenale del compositore, tanto più la componente vocale del canto – della cantabilità espressiva e sofferente, testimone dolorante delle ferite del vivere tra inferno e luminosità – porta facilmente a capire il senso dell'incontro con le sei composizioni degli autori italiani invitati a dare suono compositivo a questa intersezione. Dei sei lavori, infatti, cinque sono scritti espressamente per voce, mentre solo uno, quello di Ivan Fedele, è concepito per tre strumenti, dove tuttavia anche in questo caso l'autore, come vedremo poi, pensa musicalmente in stretta relazione con le potenzialità espressive del testo da lui prescelto tra le tante pagine della Merini. L'omaggio a György Kurtág si forma infatti così, con un libero orientamento e una spontanea “appropriazione” da parte dei musicisti di un componimento di Alda Merini preso dalla sua ampia produzione che comprende tra l'altro, ricordiamo almeno alcuni volumi, *La presenza di Orfeo* (libro d'esordio del 1953), *Paura di Dio* (1955), *Nozze romane* (1955), *Tu sei Pietro* (1961), e poi ancora, dopo il lungo silenzio, *Le rime petrose* (1983, edizione privata), *La Terra Santa* (1984), *Vuoto d'amore* (1991). Omogeneo e variegato al tempo stesso, il poetare tutto di Alda Merini fornisce così un congegno o un arsenale intero di contenuti e di forme, di significanti e di significati, di elementi verbali e preverbal, cioè di parole prese nel loro valore di segno multiplo, fonico e referenziale a seconda dei casi che sono poi le scelte compositive, le diverse opzioni poetico-musicali degli autori coinvolti. Ma c'è ancora una cosa da dire sulle ragioni di questo concerto: l'accostamento tra la poetica di Alda Merini e il linguaggio compositivo di György Kurtág è un'ipotesi stimolante, su cui iniziare a ragionare, ma ancora di più sembrano valere ragioni più profonde che stanno nel senso di un vivere, per questi due grandi artisti del nostro tempo, in qualche modo appartato, fin dai primi anni di attività creativa. Come ha detto Raboni riferendosi alla poetessa milanese – ma l'osserva-

zione vale allora qui anche, almeno fino a un certo periodo della sua storia di compositore, per Kurtág – la Merini «è sempre rimasta in una condizione un po' appartata, marginale, confinante con la distrazione e l'oblio».

Fabio Nieder intitola la sua composizione *Sulla ruota del giorno*, versi, frammenti, permutazioni, parole da Alda Merini, per soprano, flauto basso, corno, viola, contrabbasso, arpa e percussioni. Il titolo è derivato dall'ultimo verso della prima strofa – «sulla ruota del giorno e del tormento?» – della poesia *Lirica*, dalla prima raccolta pubblicata da Alda Merini. Ma differenziandosi in questo dagli altri cinque compositori coinvolti nell'omaggio a György Kurtág, Nieder sceglie di non lavorare su un unico componimento ma su varie «parole da Alda Merini», ossia su testi differenti della poetessa. Le fonti da cui i frammenti provengono sono diverse, e concorrono insieme a formare nove “canti-fasi-frammenti”: nell'ordine da *Canzone triste*, *Lirica*, *Anche se addormentata*, *Lasciando adesso che le vene crescano*, *Il gobbo*, *La presenza di Orfeo*, *La fuga*, di nuovo *Lasciando adesso che le vene crescano*, infine *Dove le ombre crescono*. Tutte appartengono alla raccolta *La presenza di Orfeo*, tranne *La fuga* e *Dove le ombre crescono*, da *Paura di Dio*, e *Anche se addormentata*, da *Nozze romane*. Nieder affronta questo lavoro concentrandosi sul rapporto voce-testi, ponendosi innanzitutto questioni formali e di procedimento organizzativo. «La voce utilizza», come dice lo stesso compositore, «un materiale in evoluzione, a spirale, che partendo da un registro centrale si allarga verso il registro acuto e verso quello basso; inoltre il numero delle note utilizzate (dalla sola voce) è in progressivo aumento e in progressiva diminuzione.» Da questo impianto deriva la struttura del lavoro: «Il primo canto-fase utilizza soltanto 5 suoni; il secondo 10; il terzo 15; il quarto 20; il quinto 25» e da qui di nuovo decrescendo. Laddove la voce si spinge verso luminose zone acute, gli strumenti utilizzati intervengono con diverse funzioni: i piatti sinfonici tendono a coprire la voce, mentre corno, arpa e contrabbasso occupano nelle zone scure il ruolo di contrappuntare

con un canone a specchio la linea della voce. Quest'ultima, dice Nieder, «non conosce espressività se non nell'ultima parola intonata ("cuore") dove appare per la prima volta un vibrato». Luce, ombra e colore sembrano occuparsi di ognuno dei nove canti, come fossero momenti diversi di una giornata, o meglio regioni differenziate di una coscienza.

Dalla raccolta *Il volume del canto* è tratta *Erinni*, poesia scelta da Ivan Fedele per il proprio omaggio a Kurtág. È, come anticipato, l'unica composizione che non ricorre allo strumento vocale. *Erinni* fornisce infatti a Fedele uno spunto insieme formale e semiologico per l'organizzazione strumentale. Se il terreno comune tra poesia e musica è la dimensione del suono (significante per la prima, autoreferenziale per la seconda), ciò che distingue i due linguaggi è invece la dimensione del tempo, o del tempo come processo, come articolazione di segmenti che nella poesia si distribuiscono linearmente in un movimento diacronico, mentre nella musica possono accedere a una sovrapposizione simultanea, sincronica di eventi. Fedele scorge e sottolinea in questa poesia della Merini una sorta di potenziale impianto più che polifonico polivoco, dove la forma del componimento suggerisce una tripartizione simmetrica in tre zone formate rispettivamente da 3, da 2 e di nuovo da 3 versi. Ognuno dei tre gruppi inizia con le parole «Fino a quando» e vi è una sostanziale ma non totale coincidenza sillabica di durate e di divisione metrica tra i vari versi delle tre sezioni. Partendo da questo equilibrio di forma, da questa coincidenza di ritmo, da questa assonanza tra parole e versi, Fedele intraprende il proprio progetto compositivo: le tre sezioni vengono assunte come tre diverse immagini di uno stesso soggetto leggibili simultaneamente, incanalate dunque nel terreno proprio della musica che infatti assume frontalmente il compito di riconcepire il suono di quelle parole delegate così a pianoforte, cimbalom e vibrafono. I tre strumenti sono i relativi punti di vista, diversi, metricamente uguali ma al tempo stesso minimamente discrepanti. La forma di questa poesia suggerisce esplicitamente a Fedele la tec-



Adriano Guarnieri (in alto) e Fabio Vacchi.

nica compositiva dell'eterofonia, di una stessa melodia formulata da più esecutori con diverse varianti rispetto alla linea conduttrice che producono appunto quella sorta di screziamento. Il tema centrale sembra essere qui tuttavia proprio l'avvicinamento del compositore al testo poetico, il deragliamento del tempo di lettura verso il tempo di esecuzione musicale, di un'unica voce che si triplica e sovrappone, del tempo rappresentato da questi tre punti di vista spinto così a coincidere con il tempo della rappresentazione polifonica. Per Fedele evidentemente la poesia, questa poesia di Alda Merini, è fonte di ispirazione formale, di tecnica compositiva. Ma insieme alla forma il compositore trasporta nella musica anche il contenuto della poesia, inquieto e tumultuoso, dove gli ultimi versi – «Fino a quando giocare sopra questa / bussola torta che mi porta piano / a farmi di me stessa capitano?» – indicano l'implicazione diretta, di pieno coinvolgimento della Merini, nel processo di indagine psichica dove l'ascolto dell'inconscio ha relazioni con il mito delle Erinni, con un inconscio dunque mitologico e archetipico di cui l'autrice stessa è ora capitano in una rotta incerta.

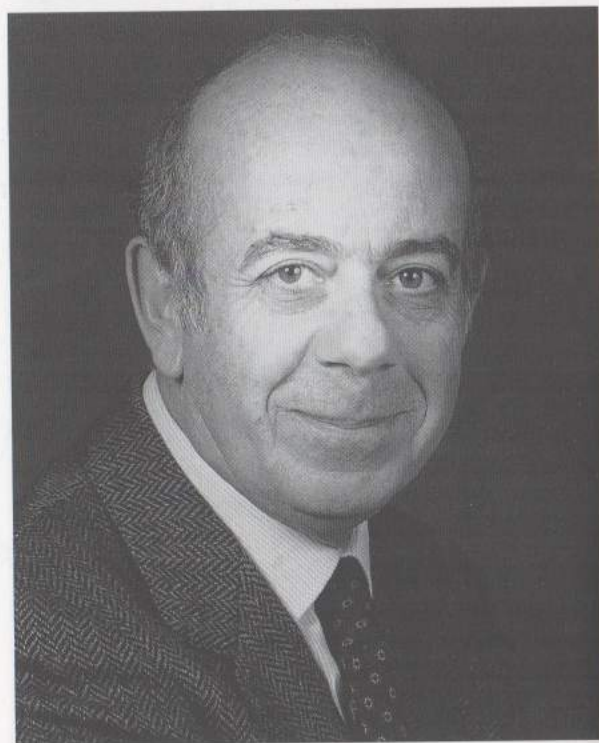
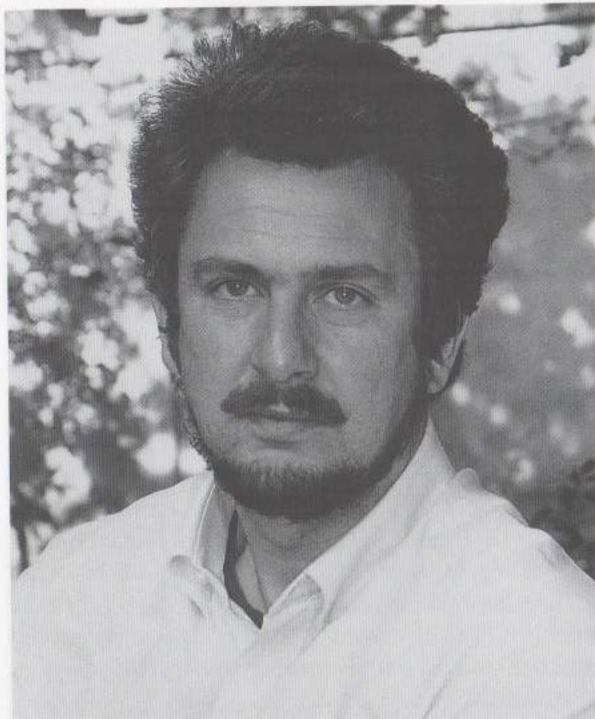
Alla musicalità interna del poetare di Alda Merini fa diretto riferimento anche Adriano Guarnieri, la cui scelta è caduta su *Da questi occhi*, compresa nella raccolta *Paura di Dio*, apparsa nel 1955. In questa poesia, come in tutte quelle presenti nella raccolta, si afferma prepotentemente il tema della sacralità intrecciato alla carnalità, così diffuso anche altrove nelle pagine della Merini, ma qui frontalmente assunto come motivo conduttore di tutta una intensa sofferenza prima ancora che riflessione: «O Padre, o Amico, perché vuoi sepolta / entro la tomba del mio stesso nome / me cosciente, me viva / e me, perennemente innamorata?». La voce di Guarnieri affronta questo contesto poetico con pedali ordinati all'acuto e attorno cui si articola uno *Sprechgesang*. I nove strumenti trattati a coppie (pianoforte, flauto, clarinetto, corno, tromba, percussioni, violino, viola, contrabbasso) formano una sorta di contesto di proiezione polifonica che nasce dalla stessa voce, da lì trae origine secondo

«una dipanazione intervallare e circolare», come dice lo stesso Guarnieri, «che si forma appunto dalla voce. Sempre dalla vocalità, questi strumenti prendono spunto per creare un alone armonico in costante espansione e implosione». Ma Guarnieri vede in questa poesia anche un contenuto ritualistico, una sorta di riflessione votiva da realizzare anche drammaturgicamente, come quasi implicito in ogni circostanza di utilizzo vocale da parte di questo compositore. Rituale è secondo Guarnieri anche la circolarità che vede nel metro delle parole, nella struttura di questa poesia. E non vi è dubbio che le intense parole di questo componimento riflettano non pochi richiami dell'esperienza esistenziale dello stesso Guarnieri, con quella «sofferenza che sento sulla mia pelle», come afferma egli stesso. Ma c'è di mezzo ancora quel binomio di inferno e luce, di sacralità e di carne a portare Guarnieri a prediligere la drammaticità e l'espressività di questa poesia che entra perfettamente nella sua estetica compositiva, facendo ripensare ai suoi lavori così intensi su parole di Pasolini non a caso estimatore fin da subito, come detto, della Merini. La composizione si chiude con urla tragiche, con un insistito ritorno sul «me viva», una «ripetizione ossessiva», dice Guarnieri, «come se diventasse psichiatrica: fedele insomma al suo dolore».

Anche nella composizione di Fabio Vacchi, *Io vorrei, superato ogni tremore per soprano* e strumenti, il fulcro è la linea vocale in un rapporto mai dialogante con gli strumenti (flauto, corno, fagotto, violino, viola, contrabbasso) che sono invece una sorta di proiezione armonico-timbbrica, una contestualizzazione che non segue momento per momento il senso del testo ma assume quella che Vacchi chiama «impassibilità» funzionale alle situazioni emotive, quasi una sorta di «silenzio sonoro», per usare categorie wagneriane. La poesia di Alda Merini scelta da Vacchi viene scritta nel 1954 e appartiene alla raccolta *Nozze romane*. Si scorgono evidenti, attorno alle ombre inquiete degli abissi psichici, le parole della zona vitale, luminosa di Alda Merini, le parole con cui poter superare «ogni tremore» accomiatandosi dai luoghi della follia e che

in più di un'occasione stendono un ponte verso le regioni del suono se non proprio della diretta musicalità e del canto. Per cui «dalla rovina del silenzio, fonda, / togliere la misura della voce / e cantare all'unisono coi suoni» o ancora «nella chiarezza-musica dei venti, / nel frastuono puerile dei colori, nell'aroma del frutto, / sarò creatura in unico e diverso / principio, senza origine né segno / d'ancestrale condanna». Ma la scelta musicale di Vacchi non indulge certo nel didascalico commento di questi elementi di musicalità implicita nel testo. La poesia della Merini porta qui infatti il proprio contributo di suoni oltre l'elemento direttamente referenziale, perché queste parole sono, come direbbe Thomas Mann pensando a Wagner, vere e proprie «atmosfere acustiche»: veicolano psicologia, mito, sofferenza. La strategia di Vacchi va dunque in questa direzione, e se la voce è, come detto, il perno della composizione, lo sarà tanto più assumendo un'articolazione che attraversa tutte le possibili emissioni della voce umana seguendo il procedere del testo. Il campionario di tecniche adottate da Vacchi va così dal canto afono con molto fiato al parlato, dal sussurrato allo *Sprechgesang*, dal declamato al canto più virtuosistico. «Il senso del testo», dice a questo proposito Vacchi, «viene seguito anche in alcuni tratti nella sua componente ritmica, in una scansione del versificare molto bella, quasi stilnovista della poesia.» E se la linea vocale finisce con note molto acute e acrobatiche, il senso della sofferenza generale, del buio da cui la Merini sembra qui volersi sottrarre viene proiettato attraverso una scelta armonica costruita sulle note mi \flat - sol - si \flat - re - fa $\#$ e attraverso tutte le diverse trasposizioni che costruiscono un campo percettivo e sensoriale idoneo per questa atmosfera poetica.

La scelta di Alessandro Solbiati si è orientata verso *Piccoli canti*, brano d'esordio della *Presenza di Orfeo*, come detto apparso nel 1953 ma stesi già nel 1947-48. È stato osservato che centrale in questo componimento è il senso del corpo e dell'assoluto, tema che ritorna, certo, in Alda Merini, ma che qui, proprio agli esordi della sua poesia, sembra indicare un'intensità particolare, inso-



Alessandro Solbiati (in alto) e Francesco Pennisi.

lita, dove il corpo, come l'idea dell'assoluto e di Dio formano, al di là del concreto riferimento mistico e carnale, le sponde su cui si intersecano la sofferenza e la tregua del dolore. Solbiati affida a una voce recitante il compito di pronunciare gli otto splendidi canti, paradossalmente declamati proprio laddove il titolo indurrebbe a sentirne una forma intonativa. Ma questo riguarda proprio la lettura che Solbiati evidentemente dà di una parola che in sé porta sonoramente e musicalmente una risonanza interna, fatta di parole drammatiche ed espressive. Agli strumenti il compito allora di rivestire di suoni gli spazi lasciati dalle parole. I piccoli canti sono formati da otto strofe che appaiono quasi come liriche separate e indipendenti tra di loro. «Ho pensato di alternare brevi pezzi strumentali (che non utilizzano necessariamente tutto l'organico) alla lettura di una o più strofe, accompagnate ogni volta da un duo formato dal cimbalom e da un altro strumento ogni volta differente; in questo modo, lo strumento ungherese, usato solo in questi momenti, diviene la voce della poesia, unendo così due personaggi. I pezzi strumentali, invece, divengono di volta in volta preludio o postludio, anticipando o prolungando il clima delle strofe.» Il riferimento allo strumento ungherese serve poi a Solbiati per dare concreta forma sonora al suo omaggio al grande compositore, proponendo un ideale incontro con la poesia amatissima della Merini: «Due erano gli stimoli di partenza di questo lavoro, due e molto eterogenei: l'omaggio al compositore ungherese (che mi ha portato a utilizzare per la prima volta il cimbalom) e il riferimento alla lirica della grande poetessa Alda Merini».

Infine nella lirica scelta da Francesco Pennisi, *La pietà* (dalle *Michelangiololesche*) scritta nel 1951, il tema degli estremi convergenti e intrecciati si presenta con forza espressiva intensa e coinvolgente. La luminosa e quasi mistica «visione acuta / delle cose superne» si colloca «sopra il linguaggio oscuro di un presente / pienamente scontato». Così di nuovo, alla fine della poesia, «una forza antica / poggiata sopra il fremito più basso / d'un fuoco, in forza del divino, vivo». L'ambivalente stato d'animo, proiettato su una superficie più

ampia che rappresenta lo stato delle cose esistenziali complesse nella vita della Merini, induce Pennisi alla scelta di questa pagina, seppure guidato e attratto, come dice lo stesso compositore, da una sostanza «leggermente più oggettiva rispetto alle altre poesie di Alda Merini, di cui sono da anni lettore. In questa *Pietà* non c'è la stessa iperpartecipazione che troviamo altrove. Certo anche questa poesia è sentitissima e partecipe, ma non entra, mi sembra, così direttamente nella personalizzazione della sofferenza. Vi ho letto queste caratteristiche, questo minimo distacco che mi ha interessato molto». Qui la voce sembra essere dunque, secondo la lettura di Pennisi, sempre la «coraggiosa decifratrice» di cui parla Raboni, ma non più o non tanto la «protagonista e vittima della propria difficile esperienza esistenziale». Pennisi sceglie, oltre alla voce che ricerca una sostanziale cantabilità derivata dal testo, un gruppo di sette strumenti (clarinetto, corno, arpa, pianoforte, violino, viola e contrabbasso) che forniscono all'intonazione del testo una continua sottolineatura di supporto e di accompagnamento. Nel suo approccio alla poesia il compositore si è posto secondo un'angolatura di flessibile ricezione disposta ad assecondare le parole, dove «il testo stesso», dice Pennisi, «più che suggerire guidava il mio lavoro». Così il canto segue l'espressività e il significato delle parole, ne assume piena responsabilità semantica imprimendo alla voce una ricerca di comunicazione della sofferenza e della «visione acuta», del «divino» e «vivo» oltre che del conclusivo, «violento grido circolare». La bipolarità tra oscuramento mortuario e improvviso spalancarsi della luce vitale, o ancora la «fusione ossimorica di impulsi religiosi ed erotici, cristiani e pagani», per usare le parole di Maria Corti, è infine il tratto che sembra venire colto, con le rispettive scelte compositive e con le personali distribuzioni percentuali, dai sei autori invitati a rendere omaggio a György Kurtág attraverso il mescolamento dei loro suoni con le parole di Alda Merini, con quello che ancora Maria Corti chiama l'«eccezionale sistema metaforico».

Roberto Favaro

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

Sulla ruota del giorno

(versi, frammenti, permutazioni, parole da Alda Merini)

I. (da *Canzone triste*):

«Quando il mattino è desto / tre colombe mi nascono nel cuore...»

II. (da *Lirica*):

«... sulla ruota del giorno...»

III. (da *Anche se addormentata*):

«... paurosamente / distorta dalla [...] / vena di pura verticalità...»

IV. (da *Lasciando adesso che le vene crescano*):

«Lasciando adesso che le vene crescano / in intrichi di rami...»

V. (da *Il gobbo*):

«... tra le due sponde...»

VI. (da *La presenza di Orfeo*):

«Così, nelle tue braccia ordinatrici / io mi riverso, minima e immensa; ...»

VII. (da *La fuga*):

«Quando sarò bassorilievo al tempo /...»

VIII. (da *Lasciando adesso che le vene crescano*):

«In libertà di spazio ogni volume /...»

IX. (da *Dove le ombre crescono*):

«Dove le ombre crescono, sin quasi / a traspirare luce, sui portali / del giorno, ...»

Erinni (da *Il volume del canto*)

Fino a quando dovrò, mente dannata,
partorir la tua rima e la tua forza
onde per gioco mi giocò l'amore?
Fino a quando dovrò mandare aromi
di tremende vendette alle tue Erinni?
Fino a quando giocare sopra questa
bussola torta che mi porta piano
a farmi di me steso capitano?

Da questi occhi (da *Paura di Dio*)

Da questi occhi cerchiati di dolore
che ancora non Ti vedono Signore,
riflesso dentro il mondo,
salvami Tu: sepolta sotto il ciglio
ho una vena di sguardo fuggitiva,
grave di intelligenza,
pallida di tremore inopinato.
Toglimi a me che ho fatto rete intorno
alle stesse bellezze che mi hai date,
che ho mutilati con stoltezza viva
i margini della forza.
O Padre, o Amico, perché vuoi sepolta
entro la tomba del mio stesso nome
me cosciente, me viva
e me, perennemente innamorata?

Io vorrei, superato ogni tremore

(da *Nozze romane*)

Io vorrei, superato ogni tremore
giungere alla bellezza che mi incalza,
dalla rovina del silenzio, fonda,
togliere la misura della voce
e cantare all'unisono coi suoni;
stamparmi nelle palme ogni vigore
in crescita perenne e modulare
un attento confine con le cose
ov'io possa con esse colloquiare
difesa sempre da incipienti caos.
Vorrei abitare nel segreto cuore
centro d'ogni più puro movimento,
animare di me gli spenti aspetti
dei fantasmi reali e riplasmare
le parabole ardenti ove ogni grazia
è tocca dal suo limite. Variata
stupendamente da codesti incontri

numererò la plurima mia essenza
entro un solo, perenne,
insistere di toni adolescenti.
Nell'aperta misura delle ali
del più libero uccello,
nel vigore degli alberi,
nella chiarezza-musica dei venti,
nel frastuono puerile dei colori,
nell'aroma del frutto,
sarò creatura in unico e diverso
principio, senza origine né segno
d'ancestrale condanna.
E so, per questa verità, che il tempo
non crollerà spargendo le rovine
dei violati contatti alla mitezza
del mio nuovo apparire, né la sacra
identità del canto verrà meno
ai suoi idoli vivi.

Piccoli canti (da *La presenza di Orfeo*)

Se tutto un infinito
ha potuto raccogliersi in un Corpo,
come da un corpo
disprigionare non si può l'Immenso?

Se tu potessi
come un'ala spiegarti, anima mia,
il mio povero occhio nel suo lago
non ti raccoglierebbe...

Matura la grazia
il tempo matura, io sola son ferma,
con immagini tue dinanzi agli occhi
che non so, nel presente, guardare,
con l'effluvio di mille fiori defunti
ancor fresco alle nari.

S'anche ti lascerò per breve tempo,
solitudine mia, se mi trascina
l'amore, tornerò, stanne pur certa;
i sentimenti cedono, tu resti.

Il mio cuore è la selva inabitata,
vergine, fitta d'ombre e di sottili
rumori, di fugaci apparizioni,
di più fugaci corse.

O sorte mia dove mi sospingi?
Perché verso le braccia
che mi rifiutano invece?
Che anelito è questo?
Se vuoi sottrarti da me,
lasciami la tua ombra
... ed io l'educherò per i miei sogni.

Ci si può anche sentire spiaggia
con la sua terra che non è già più terra,
con la sua anima che non è ancora tutt'anima,
misti a un'immensità che può chiamarsi musica
o amore, o fede...

Ci leggi, Signore, negli occhi
almeno,
nell'acerbità dei muscoli del volto
tesi,
il divenire ineffabile dell'anima,
il nostro struggimento per un bene
che non può giungere oltre
il poverissimo limite del pianto?

La pietà (dalle *Michelangiolesche*)
(da *Nozze romane*)

Ora si piega la visione acuta
delle cose superne
sopra il linguaggio oscuro di un presente
pienamente scontato. All'improvviso
vuoto è fatto nel grembo già maturo
di letizia inumana. In un profluvio
d'ipotetico pianto si insapora,
velame spento di una forza antica
poggiata sopra il fremito più basso
d'un fuoco, in forza del divino, vivo.
E così Morte inizia la sua insidia
con un violento grido circolare.

(Le poesie sono tratte da *La presenza di Orfeo*,
Libri Scheiwiller, Milano, 1993 -
Erinni è tratta da *Il volume del canto*,
Einaudi, Torino, 1991.)

Mauro Bonifacio

*Sel compositors di autori italiani
su public di Aldo Merlat*

Nato a Milano nel 1957, ha compiuto gli studi di pianoforte e di composizione diplomandosi con Piero Rattalino e Azio Corghi presso il Conservatorio "G. Verdi". Si è perfezionato, come direttore d'orchestra, con Karl Österreicher (Vienna 1983) e Mario Gusella (Pescara 1985).

Le sue composizioni cameristiche e sinfoniche sono state commissionate dai principali festival (Biennale di Venezia, Milano Musica, Oser, RAI, RomaEuropa) e programmate nelle più importanti stagioni concertistiche europee.

Tra le opere recenti, Inquieto per 9 strumenti, registrato su cd Fonit-Cetra, è stato eseguito all'IRCAM (ottobre 1994), alla Biennale Musica di Venezia (luglio 1995) e al Museum of Fine Arts di Boston (ottobre 1995). Per Rai Tre ha composto le opere radiofoniche Il frutto senza nome (1994), su

libretto di Emilio Isgrò, e Tragedia di Roncisvalle con bestie (1996), su testo di Giuliano Scabia.

Affianca alla composizione l'attività di direttore d'orchestra. Ha diretto la prima mondiale di Un petit train de plaisir, balletto di Azio Corghi con la coreografia di Amedeo Amodio (Rossini Opera Festival 1992). Il cd registrato per la Ricordi con la medesima opera ha vinto il premio Editor's Choice 1995 nell'ambito delle manifestazioni di Cannes Classical Awards. Dal 1994 dirige regolarmente l'Ensemble Musica20, con il quale svolge uno specifico lavoro dedicato alla letteratura cameristica del Novecento storico e a quella contemporanea. È docente presso il Conservatorio di Milano e presso la Sezione Musica Contemporanea della Scuola Civica di Milano.



Mauro Bonifacio.

Ensemble Musica20

Musica20 ha esordito nell'estate 1994 a Lanciano per l'Estate Musicale Frentana, con un concerto dedicato al Novecento storico. L'Ensemble è stato successivamente invitato da importanti festival italiani ottenendo ovunque unanimi consensi. Ha curato la prima esecuzione assoluta dell'opera collettiva Le pietre e l'orizzonte (Genova, 1994, 1° Biennale Musica e Architettura "Spazio-suono"). Per il ciclo Musica per la Resistenza (1995) ha proposto prime esecuzioni di Cardì, Lanza, Maggi, Manca, Manzoni, Morricone, Vacchi (Milano, Teatro alla Scala; Roma, Acquario Romano). Ha presentato concerti-ritratto dedicati a Luca Francesconi (Milano Musica, Teatro dell'Arte, 1997) e a Fabio Vacchi (Milano Musica, Teatro Studio, 1995 - Scuola Civica di Milano, 1997 - De Sono, Torino, Conservatorio "G.

Verdi", 1997). Nel 1998 ha eseguito l'opera di Alessandro Melchiorre Unreported inbound Palermo, coprodotta dal Teatro Comunale di Bologna e da Pocket Opera Nürnberg e ha suonato all'Università La Sapienza di Roma per il Convegno Musical Cognition and Behaviour. L'Ensemble ha registrato, per la BMG-Ricordi, Dai calanchi di Sabbiuno e Flow my Dowland di Fabio Vacchi. Musica20 ha tenuto stages e lezioni-concerto per compositori: all'Accademia Musicale di Lanciano (1994) ospite del corso tenuto da Giacomo Manzoni e (dal 1995 al 1997) presso l'Accademia Musicale dell'Emilia-Romagna (Fondazione Toscanini) per il corso di composizione di Azio Corghi. I musicisti fondatori dell'Ensemble sono Mauro Bonifacio, Rocco Carbonara, Elena Cosentino, Patrizia Rebizzi, Andrea Saccarola, Emilio Vapi.

Emilio Vapi, flauto
Rocco Carbonara, clarinetto
Michele Fait, corno
Daniele Moretto, tromba
Elena Cosentino, arpa
Andrea Dulbecco, vibrafono
Luca Gusella, percussioni
Luigi Gaggero, cimbalom
Emanuela Piemonti, pianoforte
Giulio Plotino, violino
Simonide Braconi, viola
Paolo Mazzoleni, contrabbasso

Mauro Bonifacio, direttore



Ensemble Musica20.

Alda Caiello

*Diplomata con lode in pianoforte al Conservatorio di Perugia con M. P. Balzano e quindi in canto nello stesso Conservatorio con Anne English, è stata richiesta da Giacomo Manzoni per la sua prima mondiale di *Moi, Antonine A* per il Maggio Musicale Fiorentino 1997. Sotto la direzione di Arturo Tamayo e Flavio Emilio Scogna aveva inaugurato la Biennale Musica 1995 a Venezia con *Quare tristis* di A. Guarnieri e*

*nel 1996 il Bologna Festival con Don Perlimplin di Maderna. Nel 1993 aveva ottenuto un grande successo al Festival di Montepulciano e nel 1992 era stata interprete di *Treemonisha* di Scott Joplin per Umbria Jazz. Alda Caiello ha spesso interpretato partiture di Pergolesi, Bach e Mozart, oltre che *Stabat Mater* di Boccherini e *Te Deum* di Charpentier. Il suo repertorio comprende musica*

*di autori contemporanei e del Novecento storico, come ad esempio Britten, Schoenberg e Berg (Lulu). Recentemente ha interpretato *Io*, frammento di *Prometeo* di Luigi Nono a Venezia e sta preparando *Rara Requiem* di Bussotti.*



Alda Caiello.

Ottavia Piccolo

Ha debuttato in teatro nel 1960-61 interpretando la bambina cieca, sorda e muta in Anna dei miracoli con Anna Proclemer, regia di Squarzina. Nel 1962 è stata la figlia di Burt Lancaster in Il Gattopardo di L. Visconti. Di nuovo in teatro nel 1963 è stata protagonista di Le visioni di Simone Marchand di B. Brecht. Nel 1964-65 torna in palcoscenico con Le baruffe chiozzotte di C. Goldoni, dirette da G. Strehler. Nella stagione

successiva è Anja in Il giardino dei ciliegi di A. Čechov, diretta da L. Visconti, per il quale è stata anche protagonista di Egmont di W. Goethe con musiche di L. van Beethoven.

Negli ultimi trent'anni Ottavia Piccolo ha sempre lavorato in teatro (tra i titoli più importanti: Orlando furioso di Ludovico Ariosto, regia di L. Ronconi; Re Lear di W. Shakespeare, regia di G. Strehler; tra i registi: O. Costa, G.

Cobelli, G. Lavia, M. Castri, G. De Lullo, S. Sequi, G. Savary, G. Sepe); nel cinema (Metello di Mauro Bolognini che le è valso la Palma d'Oro al Festival di Cannes nel 1970, Mado di C. Sautet, La famiglia di E. Scola) e in televisione (Il mulino del Po di S. Bolchi, La Certosa di Parma di M. Bolognini, La biondina di A. e A. Frazzi, Il piccolo alpino di G. Albano, La coscienza di Zeno di S. Bolchi e Donna di G. Giagni).



Ottavia Piccolo.

Teatro Studio

domenica, 11 ottobre 1998, ore 20.30

Márta e György Kurtág

pianoforte

György Kurtág (1926)

Játékok (Giochi)

50'

e trascrizioni da J. S. Bach

per pianoforte a due e a quattro mani

1. *Virág az ember (... ölelkező hangok)*

(Fiori noi siamo – ... suoni che si abbracciano)

(VIII/I, 3A*)

2. *J. S. Bach: Aus tiefer Not schrei ich zu dir*

(BWV 687)

In memoriam Joannis Pilinszky

(Tr, 48)

3. *Preludium és Korál (Preludio e Corale)*

(V, 14)

4. *Csomók (Nodi)*

(II, 33)

5. *Antifona fiszben (Antifona in fa diesis)*

(II, 34)

6. *Sirató I (Lamento 1)*

(III, 38)

7. *Hommage à Christian Wolff (Félálomban)*

(Dormiveglia)

(III, 39)

8. *Felhangjáték (Suona con armonici)*

(III, 46)

9. *Örökmozgó (talált tárgy)*

(Perpetuum mobile - oggetto trovato)

(I, 25A)

10. *...és még egyszer: Virág az ember...*

(... e ancora una volta: Fiori noi siamo...)

(VIII/I, 25B*)

11. *Verés - Veszekedés (Spintoni - litigio)*

(VIII/I, 20B*)

12. *Tanulmány a "Hölderlin"-hez*

(Studio per "Hölderlin")

(VIII)

13. J. S. Bach: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*
Sonatina da "Actus tragicus" (BWV 106)
(Tr, 46)
14. *Harangok* (Campane)
Hommage à Stravinskij
(IV, 4)
15. *Dühös korál* (Corale furioso)
(IV, 2)
16. *Hoquetus* (Studi preliminari per *Hoquetus*)
(I, 24)
17. *Tenyeres* (Con il palmo)
(I, 2A)
18. *Harangvirág* (Campanule)
(II, 23)
19. *Bogáncs* (Cardo)
(III, 14)
20. *Nyuszcisököny* (Ostinato come un leprotto)
(III, 44)
21. *Harmonika*
Hommage à Borsody László
(III, 41)
22. *Hommage à Domenico Scarlatti*
(III, 40)
23. *Aus der Ferne* (Da lontano)
(Ad Alfred Schlee nel suo 80° compleanno)
(V, 9)
24. J. S. Bach: *Trio Sonata in mi bemolle maggiore, I*
(BWV 525)
25. *Sirató 1a* (Lamento 1a)
(VIII)
26. *Mint az mezei viragoc...* (*Sirató 2*)
(Come i fiori di campagna... - Lamento 2)
In memoriam Ligeti Ilona
(V 24)
27. *Hemperegős* (Capriole)
(III, 16)
28. *Hommage à Kurtág Márta*
(III, 50)
29. J. S. Bach: *O Lamm Gottes unschuldig*
(BWV deest)
(Tr, 52)
30. *Petruska idézése* (Evocazione di Petruška)
Hommage à Farkas Ferenc 3
(III, 30)
31. *Szerelem, szerelem, játszott gyötirelem...*
(Amore, amore, amaro tormento...)
Hommage à Farkas Ferenc 4
(III, 32)
32. *Hommage à Soproni*
In memoriam matris carissimae
(IV, 8)
33. *Hommage à Halmágyi Mihály*
(IV, 6)
34. *Foszlányok egy kolinda emlékképéből*
(Frammenti di evocazione di una melodia kolinda)
(III, 28)

I numeri romani indicano il volume di *Játékok* dove sono pubblicati i pezzi; il numero arabo indica la pagina. Un asterisco (*) indica il volume e la pagina dove è pubblicata la versione a due mani del pezzo. I volumi VII e VIII di *Játékok* sono in preparazione. L'abbreviazione "Tr" indica il volume *Trascrizioni da Machaut a Bach*. Il n. 24 (Bach *Trio Sonata in mi bemolle maggiore*) è una trascrizione per pianoforte a quattro mani dall'originale per organo.



Márta e György Kurtág.

György Kurtág
Játékok (Giochi)

Il riferimento a Bach, con le quattro sue trascrizioni inserite nei trentaquattro brani scelti da Kurtág fra gli oltre duecentocinquanta che per il momento compongono *Játékok*, il ciclo di brevi pezzi pianistici a ben mirati fini educativi, composto in prevalenza negli anni Settanta e Ottanta in Ungheria, dove allora Kurtág viveva, ma appunto ancora in corso di composizione, è chiaramente al grande educatore della nostra moderna coscienza musicale; salvo che se in questo modo, attraverso Bach, Kurtág ci dice di aver pensato e di pensare ancora *Játékok* come un fatto pedagogico, formatore anch'esso di coscienza musicale, già al suo primo pezzo, *Fiori noi siamo...*, non a caso fatto suonare immediatamente prima del primo di quelli bachiani, fa però capire, con quei suoi "tasti appena toccati" in pianissimo che dilagano senza forma prestabilita per la tastiera, che l'educazione musicale di *Játékok* è diversa, che *Játékok* educa a una coscienza musicale nuova, che anzi educa alla coscienza musicale come Kurtág pensa che oggi debba essere, o come dunque la costruisce facendo suonare in maniera conseguente, ragionata e inventata secondo lo scopo, il pianoforte.

In realtà si capisce subito che il titolo per primo, *Játékok*, e cioè, in italiano, *Giochi*, ha un senso preciso. Gioco è infatti, come fra l'altro lo stesso Piaget insegna, quell'attività senza fini pratici comunemente intesi, che però educa ai comportamenti mentali della vita pratica, per cui Kurtág che davvero fa giocare col pianoforte chi gli si accosta o comunque lo suona, educa così, al di fuori d'ogni metodo conosciuto, a un'idea e a una prassi dello strumento e quindi della stessa musica, del tutto al di fuori dell'ordine normale delle cose musicali, anche le più avanzate. Ma eccoci allora a ciò che il ciclo in realtà è, ovvero a questi *Giochi* che insegnano a suonare il pianoforte in maniera del tutto anomala rispetto alle abitudini didattiche dello strumento, ma perché prima di tutto insegnano a stare con esso in un dato, ben valutato rapporto, o meglio perché al centro dell'attenzione pedagogica, didattica, di *Giochi*, c'è prima di tutto il bambino che entra in rapporto con il pianoforte, o che in rapporto con esso viene

fatto entrare in modo da appropriarsene con il corpo e con la mente insieme, o dunque in modo che il pianoforte diventa cosa sua sia fisicamente che intellettualmente. Ossia proprio questo "insegna" il Kurtág di *Giochi*, ed è straordinario, di impareggiabile fascino, come porta il bambino a un comportamento gestuale e sonoro che in breve gli fanno concepire e praticare il pianoforte come un suo arto, come una parte del suo corpo, della sua mente; salvo che, anche quando *Giochi* si fa più arduo, non si rivolge più soltanto al bambino, non viene meno quella centralità o centrale importanza del rapporto di appropriazione mentale e fisica del pianoforte che non è più lo strumento di uno studio magari coatto, di certo imbrigliato in canoni spesso asfissianti, ma è l'occasione di un vero e proprio gioco che infine demistifica lo strumento, lo fa piacevolmente partecipare di un'attività gratificante e infine simbolica di qualcosa di più grande, di più fantastico, della musica che quando è veramente tale si scopre sempre in rapporto con qualcosa o con qualcuno che le sta fuori, con l'infinito mondo di cui del resto è parte. Perciò il suonatore o anzi i suonatori (perché sono anche in due) di *Giochi* entrano, guidati da Kurtág, in rapporto con tutte le componenti del pianoforte che anzi a un certo punto addirittura circumnavigano per dire che niente di esso gli rimane ignoto, che il rapporto con esso è completo; e perciò lo straordinario variare di pezzo in pezzo dei comportamenti musicali, esecutivi, del gesto pianistico che fonda un inedito uso del pianoforte, anzi della musica, rimanda ogni volta a qualcosa o a qualcuno, a persone o a fatti della vita, della natura, del pensiero, né certo per programmare qualche descrizione musicale, ma per ricordare che la musica è sempre in rapporto con ciò che le sta fuori, o che comunque sempre fa pensare ad altro, sta in relazione con l'altro.

In relazione però, in primo luogo, con la musica di oggi, con lo stato delle cose musicali presente. *Giochi* infatti, in primo luogo, è questa relazione, fra l'altro critica se Kurtág stesso ha detto che i suoi giochi pianistici li ha composti e continua a comporli per rispondere al bisogno maturatogli dentro di una pedagogia musicale del nostro tem-