

po che tuttavia non tanto o soltanto aderisca alla musica di oggi, alle sue tecniche, alla sua, se vogliamo, imprevedibilità formale, quanto sia la pedagogia musicale del suo modo di concepirla, di trattarla. Salvo che allora non si tratta nemmeno di un'introduzione pedagogica alla musica di Kurtág, quanto di Kurtág che con *Giochi* fa della sua stessa musica lo strumento pedagogico per formare chi suona e chi ascolta alla vera coscienza dei profondi cambiamenti di concezione della musica e del senso comune musicale stesso, che la musica del nostro tempo ha in effetti compiuto: e ascoltiamo allora come proprio il suono, il suono senza vincoli formali prestabiliti, struttura l'intera organizzazione compositiva di *Giochi* non a caso del tutto imprevedibile, anzi sempre affidata al definitivo intervento di chi suona, di chi del suono in ultima analisi decide, per cui davvero, ascoltando *Giochi*, ci troviamo nel pieno di un esercizio perfino estremo di liberazione da ogni residuo accademico, di ciò che nel corso della nostra ormai secolare fase musicale ha cambiato i rapporti musicali. Appunto il suono, il suono che non deriva più dalla composizione, dalla combinazione delle note, degli strumenti, perché al contrario è proprio esso che tutto ciò determina: e si pensi soltanto ai due lontani episodi dell'Interludio del *Wozzek* di Berg costruito per variazioni sul solo si naturale, e di *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* per orchestra di Nono, costruito sui soli do e mi ♭. In altre parole Kurtág parte dalla rivoluzione musicale che ha attraversato il secolo, e in piena libertà dalle sue stesse regole arriva alla sua verità inventando comportamenti pianistici o più esattamente musicali, appunto giochi, che in realtà insegnano a muoversi nella musica di ogni età fuori da ogni preconetto formale, istituzionale: che quanto alla musica di oggi ne rifondano praticamente e concettualmente l'insegnamento.

Si guardi, a quest'ultimo proposito, a come Kurtág tratta in *Giochi* il *cluster*, al ruolo che gli assegna, di rottura della tastiera come luogo della musica preordinata. Ossia il *cluster*, come Kurtág lo usa, rompe questo schema, e del resto lui stesso ha raccontato qualche anno fa a Castelnuovo

ne' Monti, al convegno "La musica e l'infanzia" organizzato nel 1989 dal locale Istituto Musicale "C. Merulo" e da "Musica/Realtà", che *Giochi*, ovvero *Játékok* come lui preferisce dire, proviene addirittura dalla sua presa di coscienza, quando era bambino e comunque studiava musica, della limitatezza conoscitiva, della noia proprio musicale, di quegli studi inevitabilmente accademici anche quando si esercitavano, poniamo, su Webern. Come dire che *Giochi* ci seduce, ci convince, ci piace, ci sorprende di pezzo in pezzo con la sua sempre inattesa invenzione, ma perché a ben vedere vi sentiamo tenacemente dentro una proposta di educazione alla musica alternativa all'ordine musicale comune quale che sia, anche il più avanzato; salvo che allora *Giochi* non insegna tanto o soltanto le forme della musica di ieri e di oggi, ma andando anzi oltre questo burocratico compito, fa del pianoforte lo strumento che produce reinventandosi ogni regola, la musica, il suono, così che insomma in *Giochi* il pianoforte cessa di essere lo strumento su cui si imparano e si realizzano la melodia, il ritmo, l'armonia, il timbro, il tempo e lo spazio musicali. Diventa infatti, al contrario, lo strumento su cui, proprio grazie al rapporto intellettuale e corporeo che i giochi di Kurtág insegnano, lo spazio e il tempo musicali, la melodia, l'armonia, il timbro, il ritmo vengono prodotti, inventati, comunque derivati dal rapporto di appropriazione senza pregiudizi, con la tastiera, che appunto Kurtág ha costruito. «La mia idea – ha detto ancora in quell'occasione convegnoistica, sempre a proposito di *Játékok* – fu dapprima di trovare la possibilità per il bambino di movimenti rapidi, e di sviluppare il concetto di presa di possesso di tutta la tastiera.» Dopo di che il bambino, o comunque l'esecutore liberato dai vincoli che lo obbligano a un uso limitato di essa, può anche incorrere nei meccanismi formali tradizionali come quello di domanda-risposta-coda nel quale del resto, come è facile accorgersi, Kurtág per primo cade. Ma questo non è affatto un incidente, è la complessa appartenenza degli stessi giochi kurtághiani alla cultura musicale con cui pure entrano in contraddizione, ovvero è il loro modo di appartenere

re comunque a una tradizione mentre ne mettono in discussione gli elementi strutturali. Ad esempio, facendo irrompere nella stessa musica di rottura del Novecento il fattore sonoro prima che musicale – e rieccoci al *cluster* – che forse è stato il più dirompente, se infatti ha infranto il muro di quello stesso temperamento che nemmeno la dodecafonìa ha messo in discussione. Come di nuovo, e non a caso, Kurtág ha voluto segnalare. «Dopo aver conosciuto tutta la dodecafonìa – ha detto sempre nella stessa occasione – per me la sola realtà è rimasto [...] il *cluster*, che pur con approssimazioni di registro mi dà la possibilità di movimento.» E *Giochi* sono davvero un continuo, meraviglioso movimento attraverso la musica o meglio il suono senza confini.

A questo punto è opportuno dire che non a caso Kurtág ha avuto in Italia un'accoglienza precoce e privilegiata. Già nel 1976, quando ancora l'Occidente musicale lo ignora, viene fatto conoscere ma appunto non a caso da quella cerchia della musica italiana che va da Nono a Manzoni a Guarnieri a Gentilucci al movimento di "Musica/Realtà", e che negli stessi paesi socialisti cerca e trova i musicisti assonanti con le sue posizioni di ricerca aperta alla molteplicità della musica come "suono organizzato" al di fuori di ogni limite formale, normativo. Per cui sarà in tutti i sensi bene, proprio anche per capire quelle assonanze, riprendere quello che proprio Gentilucci, teorico fra l'altro del "molteplice oltre l'avanguardia", ha detto proprio di *Giochi* una diecina di anni fa. E, ben inteso, ci sono inevitabili coincidenze con quanto qui sopra si è appena scritto, ma l'attenzione va a nostro avviso diretta all'adesione di Gentilucci, di questo importante compositore della nuova musica italiana, della sua stessa particolare eterodossia nel quadro di quella europea, al programma educativo ma in realtà di eversivo di ogni formalismo, che infine Kurtág porta avanti da ormai quasi trent'anni in *Játékok*.

Ha detto dunque Gentilucci: «In questa particolare esperienza musicale e didattica di Kurtág vi è una grande ricchezza di modi di approccio alla tastiera; tastiera che è veramente un campo di

possibilità, di ricerca del suono, di ricerca di oggetti (oggetti anche scomposti, ricomposti, citati), di gesti; non vi è dubbio che qui l'elemento gestuale sia importantissimo anche nel senso di provocazione intellettuale. C'è la riscoperta continua del suono. Questo atteggiamento è anche didatticamente molto utile per il giovanissimo pianista, perché prospetta un superamento di quell'atteggiamento di astratto dualismo, che spesso troviamo nella musica pianistica degli ultimi decenni, ossia una contrapposizione fra cultura e natura, che può portare e ha portato in effetti da un lato a considerare la tastiera semplicemente come una serie di altezze con le quali giocare indipendentemente dall'oggetto pianoforte, dallo strumento, dalle sue caratteristiche, e su un versante opposto a giocare interamente su dati di presunta naturalità, come se il pianoforte e gli strumenti in genere possedessero una loro esclusiva natura, una e una sola: e siamo a tutta quella musica un po' acquatica, idrica, *Watermusic* per pianoforte di cui si è arrivati alla saturazione e alla noia ma che ha rappresentato e rappresenta forse ancora una moda. I molti modi invece di avvicinare la tastiera, di avvicinare dal punto di vista poetico, tecnico, concettuale e anche intuitivo la tastiera pone a mio avviso la musica di Kurtág e questa esperienza didattica al di là e oltre un'astratta contrapposizione tra cultura e natura, tra natura e cultura che vuol dire anche forse, sicuramente io penso, un superamento della contrapposizione "suono dell'idea" e "idea del suono": le due cose coincidono, si intrecciano e infine rappresentano una sola cosa». Si badi, appena qualche decennio prima Schoenberg parlava ancora di "stile e idea"; ora Gentilucci, e con lui la musica italiana che rifonda i rapporti musicali, si incontra con Kurtág parlando di "suono e idea".

Avviene così, non certo solo attraverso *Játékok*, anche se *Játékok* è protagonista sicuro di quello che avviene, qualcosa di musicalmente importante. Nel pieno degli anni Settanta e Ottanta, quando l'Europa è ancora anche musicalmente divisa, si incontrano due musiche, quella italiana di Gentilucci e prima ancora di Nono che fra l'altro con

Kurtág stringe presto una forte, non casuale amicizia, e quella ungherese di Kurtág o proprio del Kurtág di *Játékok* se di nuovo guardando a questo del resto autobiografico lavoro, c'è un suo modo di fare musicale, pensato e fondante, sul quale significativamente proprio Kurtág attira l'attenzione. Arriva infatti a dire Kurtág, sempre parlando di *Játékok*: «Il do centrale è il punto di partenza per me; posso sovrapporgli qualunque cosa; non ha comunque scopi funzionali». Ed è la svolta.

Fine, infatti, della funzionalità. Non solo musicale, però. L'implicazione della non-funzionalità è in realtà più vasta, anche se, a partire proprio da questa concezione galileianamente, mi sento di dire, dialogica, della musica non più organizzata mettendo funzionalmente in rapporto i suoi fattori costitutivi, ma invece organizzata interrelandoli appunto dialogicamente in modo da scoprire che dietro il fatto musicale – ed eccoci al punto dell'implicazione più vasta – c'è un'idea dialettica dei rapporti in generale, della stessa storia, o dunque un'idea non-storicista del processo storico quale che sia (ancorché, si capisce, musicale per primo). In altre parole diventa chiaro perché Kurtág ha parlato a proposito di *Játékok* di viaggio, di viaggio oltre i confini del sapere non solo musicale chiuso nelle ripetitive abitudini della storia, ma appunto mentre non certo a caso Nono compone a sua volta, in singolare antagonistica sintonia, i *Caminantes* e *Gentilucci* l'opera *Moby Dick*. Ossia il viaggiare di questi musicisti, delle loro musiche, è il loro andare musicale al di là delle colonne d'Ercole sempre ricostruite dai ricostruttori sempre in agguato della funzionalità musicale, in realtà non soltanto musicale, comunque conservatrice, per avvertirci contro l'ideologia dominante che non c'è fine della storia, dell'esplorazione alternativa di essa, di quella musicale meno che mai, o che insomma la realtà con cui la musica entra in rapporto e che contribuisce a determinare è, come è la sua vera forma musicale, molteplice; per cui diventa definitivamente chiaro, coinvolgente, il Kurtág viaggiatore di *Játékok* che dunque, emancipato da ogni obbligo funzionale, viaggia di pezzo in pezzo attraverso i nomi degli amici che ri-

corda nei titoli, o attraverso i particolari naturali, animali e vegetali che gli piace evocare, o attraverso i musicisti che ammira di ieri e di oggi, Paganini come Ligeti, o attraverso le situazioni, i gesti musicali e non, che appartengono alla vita musicale e normalmente quotidiana, a dirci che, in questo mondo di incontri apparentemente casuali e in realtà stupendamente metaforici, lui cala la sua musica ma per ricordarci appunto che la musica è e ci mette prima di tutto in relazione con tutto, con tutti, e che da qui bisogna dunque partire proprio o anzi soprattutto quando si impara a suonare il pianoforte. Ossia quando lo si impara non solo per suonarlo, come con *Játékok*, ma per pensarlo, per pensare la musica come rapporto, o insomma per capire come con tutti i suoi riferimenti fra loro indipendenti, *Játékok* ci dice che in realtà i rapporti non sono mai fra loro funzionali, anche quando concorrono fra loro a uno stesso processo, come nel caso di quello musicale dei giochi kurtághiani, talché davvero la musica in cui il do non ha scopi funzionali è rappresentativa, e non a caso in sintonia con quella analoga italiana, di una coscienza critica del nostro tempo che tanto più oggi invita alla vera coscienza. Ascoltiamo infatti, oggi, l'esplosiva rottura dell'ordine, dall'idea e della pratica dell'ordine, che Kurtág compie musicalmente coi suoi nient'affatto visionari giochi, in una fase in cui ogni forma di disordine, dunque anche proveniente dalla musica, viene intesa come un atto di eversione ostile al pensiero unico, o alla dittatura del pensiero unico come la definisce Pierre Bourdieu che non a caso gli oppone in prima fila le attività del pensiero e dell'immaginazione, in realtà le più temute, quale infine è quella meravigliosa del Kurtág di *Játékok*, di *Giochi*.

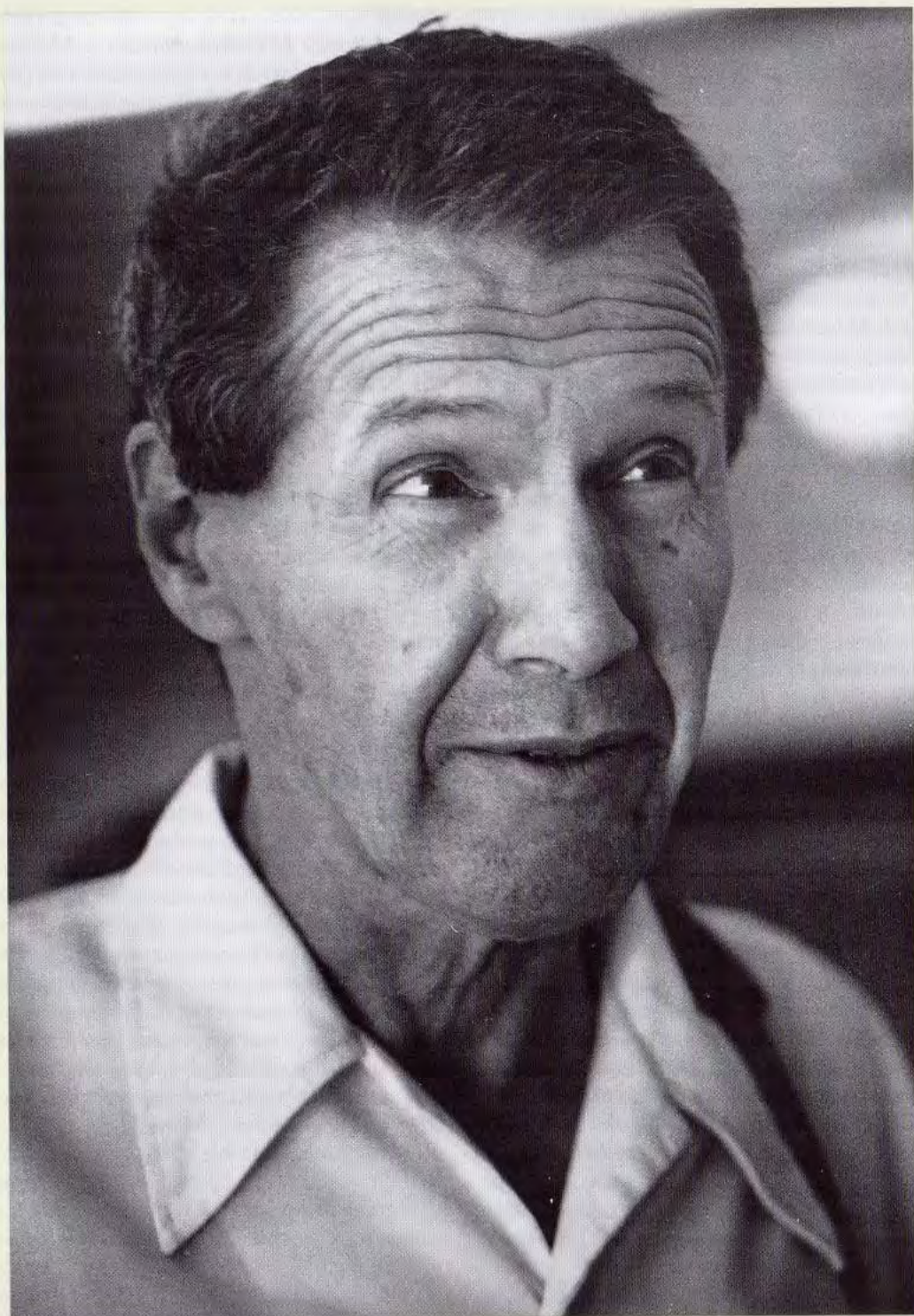
Da ultimo il contesto in cui *Giochi* viene pensato, prima ancora viene richiesto (poiché fu richiesto a Kurtág), nasce. Un contesto molto particolare, anche molto poco conosciuto, molto taciuto: e d'altra parte si sarà forse notato che non s'è fatto finora riferimento alcuno, per *Giochi*, all'altra, precedente, grande opera didattica per pianoforte della moderna musica ungherese, il *Mikrokosmos* di Bartók. Ma la ragione di questo

mancato richiamo è che il *Mikrokosmos* è, rispetto a *Giochi*, un'altra cosa. È lo studio del pianoforte fino alle sue più ardue difficoltà attraverso le inedite strutture formative di una musica che decostruisce l'ordine tonale, la mentalità tonale, la cultura e la storia della tonalità, per costruire, mentre si impara progressivamente a suonare il pianoforte, una nuova cultura musicale, senza gerarchie di genere musicale e di qualità culturale, anzi trasversale proprio culturalmente e musicalmente alla società, se suo fattore fondante è nel *Mikrokosmos* la cultura finora trattata come subalterna, popolare, fatta invece diventare parte organica del cambiamento dei rapporti socioculturali, musicali. Invece *Giochi*, che non raggiunge mai le difficoltà estreme del pianoforte, che si offre anzi alle capacità dell'amatore sia pure d'una certa capacità, proprio così costruisce una nuova cultura della musica che però, come si sente nella stessa impostazione didattica di ogni pezzo, ha fondamentalmente, costantemente presente che «la musica è di tutti», come ebbe a dire Zóltan Lacsó a Ravenna nel 1981 parlando a un convegno su Bartók dello stato delle cose musicali nell'Ungheria di allora. In realtà anche dietro il gigantesco lavoro didattico, pianistico, di Bartók, c'è questo principio di proprietà collettiva della musica, se del resto il Bartók del *Mikrokosmos*, per come l'ha pensato, l'ha prodotto, è quello della collaborazione nel 1919 con la Repubblica ungherese dei Consigli, proprio anche per generalizzare, socializzare lo studio della musica. Ma Bartók si trovò poi a realizzare il suo progetto didattico in una società opposta, mentre il Kurtág dei *Giochi* compone all'interno di una situazione, di un paese, dove dopo la guerra i bisogni e i beni sono tutti socializzati, e dove dunque la musica, proprio perché diventa anch'essa proprietà di tutti, pone il problema di educare in primo luogo (ma dietro c'è anche il lavoro di Kodály) alla creatività (e si pensi, in questo senso, all'importante contributo di Helga Szabó): o dove, proprio perché divenuta proprietà di tutti, la musica è presente come insegnamento e attività in ogni ordine di scuola, nei centri culturali per amatori che dilagano nel-

le città e nei paesi, ovunque insomma ci si aggrega per sapere di tutto e quindi anche di musica, per cui fra l'altro non c'è compositore per avanzato che sia, e cito solo Istvan Martha o Zóltan Jeney, che non si impegni in qualche forma di educazione musicale, o che anzi non scriva pezzi didattici naturalmente compartecipi anch'essi di quell'ordine generale di idee sullo studio della musica, per cui questa va studiata sia per saperla produrre, creare, sia per riprodurla. Salvo che allora è del tutto conseguente che si sia chiesto a Kurtág di scrivere per educare il bambino, chiunque, alla musica; che lui per primo abbia sentito l'urgenza di farlo; che infine abbia reagito al suo bisogno e all'altrui richiesta, come ha reagito, inventando *Giochi* per insegnare a inventare.

Il pianoforte diventa dunque, in e con *Giochi*, un interlocutore del bambino o anche dell'adulto apprenditore, che con esso gioca per familiarizzarsi con le sue inesauribili possibilità di suono, per praticarlo senza soggezioni, senza discipline esterne cui ubbidire. Anche questo è il risultato dell'insegnamento non solo pianistico di Kurtág, se infine e come sempre anche qui sono un'idea e una prassi della musica a diventare reali, parti reali del comportamento di chi suona e perfino di chi ascolta, anzi vede suonare se a suonare è Kurtág o è Kurtág con la moglie Márta che a tratti gli si affianca. Importante anche questo. Fa parte dei *Giochi* il modo di Kurtág per primo di suonare, di stare al pianoforte, di entrare davvero, con esso, in colloquio, di trattarlo con delicatezza, talora con fermezza, come se l'addestrasse mentre ne diventa amico, mentre gli si affeziona e se lo lega alla propria attività nemmeno solo di musicista, scoprendolo, conoscendolo, usandolo in ogni suo particolare. È importante e bello, educativo, vedere Kurtág che suona, a tratti con Márta, i suoi *Giochi*.

Luigi Pestalozza



György Kurtág.

Teatro dell'Arte

venerdì, 16 ottobre 1998, ore 20.30

Rosemary Hardy, soprano**Massimiliano Damerini**, pianista**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)*Partita n. 6* in mi minore BWV 830 30'

Toccata

Allemande

Corrente

Air

Sarabande

Tempo di gavotta

Gigue

György Kurtág (1926)*Bornemisza Péter Mondásai* 39'

(I detti di Péter Bornemisza) op. 7

(1963, rev. 1976)

Concerto per soprano e pianoforte
(su parole del predicatore ungherese
del XVI secolo)

(in memoria di Lili Perl)

1. Vallomás (Confessio)

2. Bűn (Culpa)

3. Halál (Mors)

4. Tavasz (Primo vere)

In collaborazione con RAI-RadioTre

György Kurtág
Bornemisza Péter Mondásai
(I detti di Péter Bornemisza)

In apparenza è tutto abbastanza semplice: Péter Bornemisza è un predicatore ungherese protestante vissuto nel XVI secolo i cui scritti sono stati tra il 1955 e il 1959 riscoperti e pubblicati in Ungheria da Sandor Eckhardt. Si tratta di opere (raccolte di prediche per lo più) fornite di qualità letterarie innegabili che non mancarono di suscitare la meraviglia di qualche lettore. Fra questi figura il compositore György Kurtág che ne subì il fascino in maniera così intensa da affrontare un cimento durato ben cinque anni per mettere in musica alcuni frammenti di quelle prediche. Il compito di Kurtág fu facilitato da Istvan Nemeskurty che antologizzò con grande abilità i cinque volumi delle prediche in uno solo. Dall'antologia del Nemeskurty il musicista distillò una ventina di frammenti destinati a fornire il libretto a un componimento della durata di una quarantina di minuti. Le cose cominciano a complicarsi quando si cerca di definire la forma di questo lavoro che impegna soltanto una voce di soprano e un pianoforte. L'autore stesso ha deciso di chiamarlo *Concerto* poiché si articola in quattro parti che potrebbero assomigliare ai quattro movimenti di un *Concerto* con numerosi richiami tematici non proprio facili da cogliere, ma quello della definizione dell'opera non costituisce di per sé un problema. Decisamente più urgente è prendere atto che *I detti di Péter Bornemisza* costituiscono, a onta di qualsiasi problema formale, un'opera così intensamente visionaria che non si saprebbe dove collocarla. Forse solo la categoria un po' ambigua del "teatro della mente" potrebbe convenirle adeguatamente. Questa prospettiva del "teatro della mente" ben si concilia fra l'altro col carattere esoterico e fortemente simbolico del testo del Bornemisza. E tuttavia non devono essere stati i simboli a mettere in movimento l'immaginazione musicale di Kurtág. In fondo, all'epoca in cui scriveva il padre Bornemisza era normale fare ricorso ai valori simbolici: il modo però che ha il predicatore ungherese di forgiare le metafore sembra fatto apposta per attirare l'attenzione di Kurtág. Sono metafore sostanziose, concise e frugali, modulate in un linguaggio che irradia il sapore intenso del-

le cose elementari, un linguaggio nascente strappato dalla terra e dalla bocca del popolo con una sorta di geniale violenza analoga a quella di un Lutero. Naturalmente quella "crudità", ai nostri occhi abituati a scenari linguistici ben più sofisticati, acquista un plusvalore di fertile spontaneità che la rende particolarmente preziosa e assimilabile alle più spericolate evoluzioni intellettuali. Con un materiale così frugale e sincero, deve essersi detto Kurtág, si può dare vita a frammenti sonori nitidi e vibranti come un bassorilievo scolpito nel metallo.

Si è detto che Kurtág lavorò al suo *Bornemisza* per ben cinque anni, fra il 1963 e il 1968, ed è anche opportuno riferire che l'opera fu eseguita a Darmstadt senza suscitare le impressioni incancellabili che avrebbe meritato, ma questo dipende semplicemente dal fatto che il tempo di Kurtág non era ancora venuto. Sulle ragioni che impedirono in quegli anni ormai abbastanza lontani il riconoscimento della grandezza di Kurtág preferirei non pronunciarmi perché si tratta di un terreno sul quale troppo spesso intervengono oggi con acredine eccessiva polemisti piuttosto meschini. Mi limiterò a richiamare qualcuno degli elementi più forti su cui si basa la grandezza di questo compositore. Innanzitutto Kurtág è riuscito a realizzare con la sua opera una sintesi che sembrava impossibile, ovvero la sintesi tra Anton Webern e Béla Bartók. Pur avendo dichiarato categoricamente di rifiutare il pensiero seriale, Bartók si trovò spesso a sfiorare, specialmente negli incanti delle pagine notturne, il mondo poetico di Webern. Nell'opera di Kurtág quello sfioramento diventa un contatto fertilissimo che alla poetica del frammento e al pensiero seriale riesce a consegnare intatte la fragranza biologica e la profondità filosofica del mondo della natura. Questa meravigliosa e fertilissima sintesi la si vede attuarsi un po' in tutte le opere di Kurtág, ma non v'è dubbio che è nei *Detti di Péter Bornemisza* che essa raggiunge i risultati più impressionanti grazie alla vastità e complessità dell'affresco sonoro.

Le quattro parti che costituiscono il nostro *Concerto* recano titoli attraverso i quali è agevole

seguire il dipanarsi della vicenda: *Confessione - Peccato - Morte - Primavera*. L'unico titolo che necessita di una spiegazione è il primo; bisogna infatti sapere di che confessione si tratta. Bornemisza parla delle tentazioni con le quali lo assalì il demonio mentre egli era intento a scrivere il quarto volume delle sue prediche. In *Confessione* Bornemisza dice anche molte altre cose, ma prima di affrontare la lettura del testo è necessario soffermarsi su una breve citazione del poeta Attila József che Kurtág ha posto in *exergo*:

Non posso morire, non ne ho il diritto, finché non avrò trovato la purezza.

A parte il fatto che a questo poeta Kurtág ha dedicato con la sua op. 20 (gli *Attila József Fragmente* per soprano solo), uno dei suoi lavori più ispirati, la nostra citazione acquista un'importanza decisiva se la mettiamo in relazione con l'altro scrittore capitale dell'universo poetico di Kurtág, ovvero Franz Kafka (vedi al riguardo i *Kafka Fragmente* op. 24 per voce di soprano e violino). Non dobbiamo dimenticare che alla fine di *Il processo* Josef K porge il collo al coltello del carnefice pensando che «la sua vergogna gli sarebbe sopravvissuta». Esiste quindi una linea di pensiero etico che da Bornemisza si estende a Kafka e ad Attila József, ma questa linea esiste in quanto è Kurtág a farla vivere attraverso scelte poetiche delle quali verrà sostanziosamente la sua opera. In fondo creare ha sempre voluto dire sapere far scattare dei cortocircuiti del genere; ora conviene però passare alla lettura di *Confessione*:

Quando stavo per cominciare la stesura del quarto volume delle mie prediche, Iddio mi fece assalire dalle tentazioni del diavolo (delle quali ho parlato con poche persone e anche a costoro non ho avuto il coraggio di raccontare ogni cosa). Essendo divenuto preda di queste tentazioni, fui costretto a descriverle nei miei scritti. Quello che si era impadronito del mio spirito era talmente spaventoso che avevo paura ad affidarlo alla pagina scritta. Ero così angosciato che pregai Dio di affidare a un altro il compito di parlare di quelle cose. Più mi sforzavo di tenere a bada le tentazioni diaboliche, più loro crescevano in quantità e intensità. Alla fine non potei fare altro che risolvermi a confessare tutto, vincendo riluttanza e ver-

gogna con la speranza che coloro che hanno occhi per vedere possano guardare in faccia la loro ignominia, così come farebbe un basilisco che contemplasse la sua immagine in uno specchio.

Quello delle tentazioni diaboliche è un *topos* antichissimo della letteratura delle *Confessioni* e noi vediamo qui Bornemisza aggiungere con vigore la sua pietruzza all'immenso mosaico, ma c'è in quel testo un dettaglio che a leggerlo oggi suscita considerazioni diverse. Il terrore del predicatore ungherese nell'affidare alla pagina scritta le sue ossessioni diaboliche diviene oggi lo sgomento del formulare il proprio progetto artistico. La partitura di Kurtág, è il caso di ricordarlo, nacque da un travaglio di cinque anni tra il 1963 e il 1968, proprio in quegli anni Sessanta nei quali dare vita a un progetto drammatico-narrativo di quel genere poteva agli occhi dei più autorevoli *opinionleaders* sembrare un soggiacere a tentazioni demoniache. In anni in cui trionfava il pensiero astratto Kurtág ebbe il coraggio di guardare senza tremare le proprie tentazioni musicali nello specchio che gli porgeva il testo di Bornemisza dando vita a un vasto poema i cui temi fondamentali erano nientemeno che il peccato, la morte, la fede, la salvezza e il rifiorire della speranza dopo aver sofferto sino in fondo tutti quei tormenti.

Dalla lettura di *Confessione* ricaviamo anche un altro indizio di grande importanza che si riferisce questa volta al profilo generale dell'opera: la prima delle quattro parti ha la funzione di un vasto preludio che, come si è notato, dal passato rivolge il suo sguardo sulle ansie del presente. Le tre parti che seguiranno, *Peccato, Morte, Primavera*, disegnano un percorso che consegna il nostro *Concerto* a una delle più grandi categorie dell'esperienza umana, quella del viaggio. Un viaggio attraverso le regioni sconfinite del peccato, attraverso i patimenti, i terrori e i rituali della morte, per approdare infine a una serena accettazione del proprio destino la cui dolcezza si esprime attraverso le metafore della primavera. A rendere più esplicita la struttura del viaggio Kurtág articola ciascuna delle tre grandi fasi in un certo numero di *Stazioni* valorizzando in

questo modo al massimo la sua congeniale propensione verso una scrittura di tipo aforistico. Proviamo ora a vedere come si susseguono le dieci stazioni che compongono la sequenza di *Peccato*:

1. Il peccato simile a una spessa nebbia, a una cupa nube o a un solido muro di pietra, nasconde Dio al nostro sguardo.
2. Il pensiero assomiglia a un animale selvatico che non si può né legare né incatenare. Vaga libero in ogni momento, di notte e di giorno, quando dormiamo e quando sogniamo.
3. Il demonio senza posa si adopera per renderti sordo, cieco, muto e zoppo quando dovresti rivolgere la tua attenzione alle cose buone e salvifiche.
4. Il demonio ha l'ozio per guanciale.
5. [Sinfonia]
6. Finché non li rivolti, il concime e lo sterco non ammorbano l'aria, ma quando cominci a farlo, il fetore che custodivano si espande tutto all'interno con forza. Non diversamente molti esseri umani, tranquilli finché non sono esposti alla tentazione, rivelano tutta la loro ignominia allorché il diavolo li viene a tentare.
7. [Sinfonia] [Rivelano tutta la loro ignominia allorché il diavolo li viene a tentare...]
8. Simili alle innumerevoli anguille al fondo di un tino o ai vermi attaccati a una carogna che si mettono a brulicare non appena la si tocca, sono le infinite cose immonde che brulicano nel fondo della nostra coscienza.
9. [Sinfonia]
10. Le parole che uso qui sono grida di incitamento dure, resistenti e affilate, simili a quelle con cui Giovanni trattò i cuori arroganti, duri e malvagi con l'intento di mostrare loro il male profondamente radicato che nascondevano.

Come si può notare, le stazioni-frammento hanno lunghezze diverse fra le quali si incuneano di tanto in tanto passi muti nei quali resta solo il pianoforte a sviluppare e riepilogare le trame.

Con la terza sezione ci troviamo di fronte a un grande affresco nel quale riconosciamo un classico *Trionfo della morte* in cui i toni evangelici si mescolano alla raffigurazione dei terrori della morte, alle immagini funebri e alle serene visioni dell'aldilà. Si tratta di un testo più di tutti gli altri legato alle tradizioni musicali poiché su di esso incombono le ombre dei *Requiem* e delle *Marce funebri* e non sarebbe eccessivo vedere nella configurazione musicale che Kurtág ha impresso a questa sequenza di 9 Stazioni una lontana reminiscenza del *Deutsches Requiem* di Brahms, ma proviamo ora a leggere il testo:

1. [Sinfonia]
2. La morte si abatterà su di te come le reti cadono sugli uccelli e porterà via anche te.
3. Fiori noi siamo.
4. La morte dell'uomo è orribile e spaventosa poiché, dopo aver inflitto ogni sorta di mali, di angosce e di pene all'anima e al corpo e ancora un'infinità di tormenti, terrori, patimenti e sofferenze, strappa l'anima dal corpo provocando strazi incidibili, torturando ogni membro e ogni nervo per ridurre infine il corpo a una carogna immonda, a polvere e cenere.
5. Fiori noi siamo.
6. Nessuno è tanto ignorante da non sapere che un giorno dovrà morire. E tuttavia all'appressarsi della morte ognuno trema, si dispera, grida e geme. A che pro' quelle lacrime? miserabile, a che pro' quelle grida? Quel debito dobbiamo saldarlo tutti, tu andrai là dove vanno tutti e anche tu sei nato per questo.
7. Per entrare nel giardino pieno di fiori odorosi e di frutti saporiti o nei bei palazzi sontuosamente arredati e dai muri finemente tappezzati, bisogna superare le pesanti porte difese da innumerevoli serrature e catenacci. Per entrare nella vita eterna bisogna passare attraverso le porte di ferro della morte.
8. Per seppellire il nostro prossimo il rispetto vuole che lo si deponga in una bara dignitosa, che il corpo non sia nudo ma avvolto da una camicia e da un lenzuolo e che noi lo si conduca con reverente rispetto fino alla tomba per deporlo con umiltà e amore nelle viscere della terra.
9. Noi siamo un nulla, al pari dei fiori del campo, delle ombre, della schiuma e dei sogni.

L'ultima stazione del viaggio intrapreso seguendo *I detti di Bornemisza* s'affida all'immagine della primavera che col suo eterno ritorno compendia in sé tutti i passi che le stazioni precedenti ci hanno indotti a osservare. Il carattere di una ricapitolazione, che nell'atto di rievocare i passi precedenti li trascende, è il tratto fondamentale sia del testo che della musica con cui Kurtág lo ha rivestito.

Primavera

1. La fede non è un sogno ma un essere vivente, ben reale e di grande utilità. Compenetrata in Dio essa porta la luce a ognuno così come il giorno illumina il mondo ed è capace di indurre nei cuori una speranza tale da indurre anche il peggior colpevole a credere nel perdono.
2. Quando contempliamo il sole, la luna, le stelle e i cieli, dobbiamo credere che ci sorridano. È a te che sorridono!
3. (*Summa dei Detti* del padre Bornemisza...) una speranza tale da indurre anche il peggior colpevole a credere nel perdono... e costoro lo otterranno senza contropartita alcuna, per la sola grazia!
4. Al ritorno della bella stagione, vedendo gli alberi rico-

prirsi di gemme e di foglie nuove, vedendo rinascere l'erba, i campi e i fiori, proviamo un'intima gioia perché sappiamo che, dopo il gelo, la neve, la brina, l'umidità e le tempeste di un lungo inverno, l'estate non è lontana. E arriva presto questa bella estate che ci riscalda e che porta alla natura mille ornamenti facendola verdeggiare e dando la vita a ogni cosa: agli animali innumeri, alla selvaggina, agli uccelli, al bestiame, ai polli, alle oche, ai vitellini e agli agnelli e facendo anche crescere tutte le piante dei nostri giardini, dei nostri campi e delle nostre vigne, riscaldando e rinvigorendo gli infelici che l'inverno aveva lasciato intirizziti e affamati.

Tecnica e stile

Anche a un primo ascolto le quattro parti del *Concerto* mostrano di essere concepite ciascuna in uno stile particolare che ben si attaglia alla natura del testo, ovvero al ritmo che regola la sequenza delle immagini che compongono l'affresco. In *Confessione* dominano il turbamento e il carattere fantasmatico delle visioni diaboliche: lo stile conseguentemente "concitato" è fatto di incalzanti sequele di note ribattute, di tremoli, di valori brevi, di accenti martellanti, di trilli, di sbalzi improvvisi e di glissandi nella parte vocale. Nei frammenti che compongono *Peccato* l'instabilità domina sovrana: i 10 frammenti hanno lunghezze diverse che vanno da un minimo di 10 a un massimo di 30 battute, manca qualsiasi transizione, si procede con repentini sbalzi di registro e opposizioni fra sonorità brillanti e cupe, con piani dinamici anch'essi contrapposti. Il regno di *Peccato* è anche caratterizzato da un cromatismo strisciante che suscita disegni melodici che si espandono e si contraggono intorno a una nota perno.

Morte è la più lunga delle quattro parti del *Concerto* ed è anche quella in cui lo stile di Kurtág si allontana maggiormente dalla prediletta scrittura aforistica. Prevalgono tempi lenti e ritmi processionali, specie quelli di marcia funebre legati all'evocazione della scena della sepoltura. In questa dimensione, a lei relativamente nuova, dell'espansione lirica la musica di Kurtág dà una prova formidabile mostrando di sapersi alimentare al retaggio di una tradizione popolare mai dimenticata fatta di lamenti, nenie funebri, invocazioni e sospiri. La quarta parte, *Primavera*, è caratterizzata da uno stile particolarmente vario.

il cui significato si chiarisce tenendo conto del carattere di ricapitolazione che inerisce al finale del *Concerto*, un carattere quest'ultimo, che mettendo in evidenza i richiami tematici, le analogie, le variazioni dei temi e le loro riprese trasformate, finisce con lo svelare retrospettivamente il significato globale dell'opera.

La dodecafonia

Il nostro *Concerto* è un'opera palesemente dodecafonica, ma l'uso che Kurtág fa delle tecniche seriali è tra i più personali e ispirati che si possano immaginare. Innanzitutto le serie sono spesso difettive nel senso che constano di un numero di suoni inferiore al 12, ma è nelle giustapposizioni delle varie serie della parte vocale e nei riflessi che esse proiettano su quella pianistica che si coglie la coerenza e complessità delle trame. Questa coerenza nasce da un modo di pensare per così dire spontaneamente dodecafónico del compositore: si avverte benissimo che quel modo di amministrare il materiale non gli costa nessuno sforzo. Si potrebbe anche dire che Kurtág può permettersi di pensare melodicamente e armonicamente in maniera dodecafónica poiché le altre dimensioni del discorso musicale, ritmo, dinamica, timbro e prosodia, vengono usate con una libertà sovrana. Tutto questo diventa facilmente evidente se si tien conto che le procedure dodecafónicas di Kurtág per quanto sofisticate (inversioni, retrogradazioni e trasposizioni delle serie) sono in ultima analisi determinate dalle esigenze della drammaturgia. In una parola è il testo a modellare la serie.

In che modo?

Per rispondere a questa domanda bisogna uscire dai tecnicismi e addentrarsi nelle regioni della poesia. È la lunghezza delle frasi a determinare la lunghezza delle serie. All'inizio della quarta parte, allorché viene tessuto l'elogio della fede, capace di accendere anche nei cuori più empi una luce di speranza, la frase viene articolata melodicamente in tre serie rispettivamente di 8 - 9 - 10 suoni strettamente relate poiché l'ultimo suono di ogni serie non compare nella successiva. Ma non è soltanto la prosodia a incidere sulla

defezione delle serie melodiche; un'azione ben più efficace viene esercitata dalla simbologia, ed è questo uno dei punti più sensibili della personalità musicale di Kurtág. Si può dire che il profilo melodico della serie, il discendere o l'impenarsi della curva melodica, il suo scivolare sinuosamente attraverso spostamenti cromatici o schizzare seguendo la traiettoria di amplissimi intervalli, viene disegnato da una mano attentissima ai valori simbolici, ovvero alla riverberazione sonora delle immagini. Gli antichi fiamminghi, i madrigalisti italiani e soprattutto Heinrich Schütz e Johann Sebastian Bach, che della parola, proprio perché parola del Signore, si ingegnarono di scolpire il profilo sonoro come un colore

del simbolo coi quali Kurtág mostra di avere una rara familiarità. Si veda al riguardo nella parte finale del terzo movimento la scena in tempo *Largo* che introduce l'immagine del funerale. Il pianoforte solo disegna nel registro grave un denso contrappunto la cui complessità si traduce in una sorta di mesto scampanio, ma sotto tutto quel rintoccare si può percepire la linea della prima *Fuga* in do diesis minore del *Clavicembalo ben temperato!*

Simbologia e prosodia sprigionano sull'invenzione musicale di Kurtág impulsi così forti da permettergli di forgiare temi di rara incisività che gli permettono di strutturare la macroforma del componimento in maniera decisamente classica.



Johann Sebastian Bach.

L'eredità di Bartók

Non si può evitare analizzando un quartetto di Bartók l'impressione che il complesso e meraviglioso gioco delle simmetrie finisca col disegnare uno schema drammatico che assomiglia fortemente alla radiografia di un dramma. Sono quegli schemi drammatici latenti nell'opera di Bartók che vengono alla luce in un componimento come *I detti di Péter Bornemisza*, e la quarta e ultima parte, *Primavera*, sta lì a dimostrarlo con il modo in cui viene articolato il suo carattere di *ricapitolazione*. Come si è visto durante la lettura del testo, *Primavera* è la più bella metafora del rinascere della vita al termine del viaggio attraverso le ossessioni del peccato e della morte. Naturalmente rinascita vuol dire che le stesse cose ritornano ma trasformate, e così è dei principali temi apparsi nelle sezioni precedenti dell'opera. Già si è detto dell'inizio con la voce sola che canta in quello stile *parlando-rubato* in cui riconosciamo uno dei tratti più personali del fraseggio bartókiano e delle tre serie dodecafoniche che espongono il gran tema della fede delle quali quella mediana riprende modificato il tema del peccato ma il gioco delle simmetrie diventa alquanto più complesso. Il frammento n. 4, quello in cui viene celebrato il ritorno della bella stagione e il rifiorire della vita, mostra di essere una ripresa trasformata, una vera e propria parafrasi della parte iniziale dell'opera. Al tono ansioso che caratterizzava l'apparizione di quei materiali tematici nell'orizzonte delle tentazioni

demoniache, subentra ora un'atmosfera il cui umore viene definito *Con allegrezza e vivo*. È però nel n. 3 di quest'ultima parte che assistiamo alla più complessa ricapitolazione ed è il testo stesso ad avvertircene con le parole «Summa dei detti di Péter Bornemisza». L'inizio in tempo *Lento*, richiamando col pianoforte il tema del corteo funebre, apre la sequela delle reminiscenze che si affollano nel breve spazio di uno *Scherzo* selvaggio concluso dalla voce che intona i temi della speranza e del perdono.

Il fitto gioco delle simmetrie attivate nella quarta parte del *Concerto* finisce quindi col disegnare un sistema di corrispondenze che innerva tutta l'opera svelandone in ultima analisi il significato che può essere definito una serie monumentale di variazioni sui temi universali della tentazione, del peccato, della morte e della fede.

Il concerto in cui avrà luogo l'esecuzione di *I detti di Péter Bornemisza* prevede anche l'esecuzione della *Partita n. 6* in mi minore di J. S. Bach. Le parti che compongono quest'opera sono: Toccata, Allemande, Corrente, Air, Sarabande, Tempo di gavotta e Gigue. Il costante riferimento all'opera di Bach e alla tastiera è uno dei tratti più peculiari della personalità musicale di Kurtág; la presenza di questa Partita costituisce quindi il più appropriato completamento di questo concerto.

Enzo Restagno

Bornemisza Péter
Szöveg

Péter Bornemisza
Testo

MOTTÓ
... nem halhatok meg, nem szabad,
míg meg nem
találtam a tisztaságot.
(József Attila)

MOTTO
... Non posso morire, non ne ho il diritto,
finché
non avrò trovato la purezza.
(Attila József)

Nemelly mosolygani fogia, nemely
szidalmazza, nemely iszonyodic bele,
nemelly keueset, nemely toeb értelmet
veszen feloele: Az testi batrac, az iatekosoc,
az ihogoc, vihogoc iatzadozuan mosolyoglac
nemellyiket, de azok sem mindeniket: Az
latorsagban merueltec kic szeretie az
baluanyozast, es az ektelen paraznasagot,
es az telhetetlenseget, szidgyac: es
finnyakodua szolnac rola,...
Az kic czac most kezdettec meg ismemi az
oerdoeg kisirtetit, azoc iszonyodnac bele:
Az kic kedig el epettec es el farattac,
az oerdoeguel valo hartzolas miat,
azoc vigasztalast es batorsagot vesz nec beloele,
latuan hogy nem czac egyeduel vadnac
az
oerdoeg kisirtetibe.

(Bornemisza Péter, *Oerdoegi kisirtetek*)

Chi lo deriderà, chi lo insulterà, un
altro lo scanserà con orrore; chi ne
comprenderà di più, chi di meno. Il forte e
audace, lo schermidore e il giullare lo derideranno
in parte, ma non in tutto.
Chi è sommerso nella depravazione
amica d'idolatria, d'abbominevole lascivia
e d'intemperanza,
lo biasimerà,
e ne parlerà con scherzo e sprezzo...
Chi ha appena iniziato ad assaggiare le
tentazioni del Demonio, lo scanserà con
orrore. E chi è nauseato e stanco di
lottare col Demonio,
ne prenderà coraggio e conforto,
vedendo che non è solo
nelle
tentazioni del Demonio.

(Péter Bornemisza, *Le tentazioni del demonio*)

I.

Vallomás

Midőn az Negyedik részhez kezdtem volna, Támaszta reám ISTEN titkon való ördögi kísérteteket... azok rajtam lévén, kényszerítettem írnom az ördögnek sokféle kísértetiről. De oly iszonyúk jutának eszemben, hogy félve írnám és sírván kérném az Istent, bízna másra az féle írásokat. De hova inkább igyekeztem lenyomnom, annyival inkább nőttön nőtt és öregbedett rajtam az sok kísértet. Kik miatt nem lőn mit tennem, hanen akarotom ellen is nagy pironkodva ki kellett ez világ láttára bocsátanom, hogy azból, kinek szeme volna, úgy nézné undokságát, mint egy Baziliszkus az tükörbe.

II.

Bűn

1. A bűn mint egy sűrű köd, avagy sötét felhő, avagy kemény kőfal; elfogja szemünk elől az Istent.
2. Az elme szabad állat, őtet sem láncsal, sem kötéllel meg nem kötheted. Hanem mindenkor, éjjel és nappal, mikor alszunk álunkban, csak elforog.
3. Az ördög most is óránként azon jár és forog, hogy tiszta merő siket vak és sánta lennél minden jónak és idvességes dolognak hallgatására.
4. Restség az ördög vánkosa.
5. [Sinfonia]
6. Az ganéjt és undok szart, míg nem mozgatod, nem anniyira bűdös; mihelyt megmozdítod, ottan az benne való bűdösség felindul. Így sok ember, mikor nem kísértgetetik, sokszor csendes; de ha reárohan az ördög izgatátsa, felindul.

I.

Confessio

Quando stavo per cominciare la stesura del quarto volume delle mie prediche, Iddio mi fece assalire dalle tentazioni del diavolo (delle quali ho parlato con poche persone e anche a costoro non ho avuto il coraggio di raccontare ogni cosa). Essendo divenuto preda di queste tentazioni, fui costretto a descriverle nei miei scritti. Quello che si era impadronito del mio spirito era talmente spaventoso che avevo paura ad affidarlo alla pagina scritta. Ero così angosciato che pregai Dio di affidare a un altro il compito di parlare di quelle cose. Più mi sforzavo di tenere a bada le tentazioni diaboliche, più loro crescevano in quantità e intensità. Alla fine non potei fare altro che risolvermi a confessare tutto, vincendo riluttanza e vergogna con la speranza che coloro che hanno occhi per vedere possano guardare in faccia la loro ignominia, così come farebbe un basilisco che contemplasse la sua immagine in uno specchio.

II.

Culpa

1. Il peccato simile a una spessa nebbia, a una cupa nube o a un solido muro di pietra, nasconde Dio al nostro sguardo.
2. Il pensiero assomiglia a un animale selvatico che non si può né legare né incatenare. Vaga libero in ogni momento, di notte e di giorno, quando dormiamo e quando sogniamo.
3. Il demonio senza posa si adopera per renderti sordo, cieco, muto e zoppo quando dovresti rivolgere la tua attenzione alle cose buone e salvifiche.
4. Il demonio ha l'ozio per guanciale.
5. [Sinfonia]
6. Finché non li rivolti, il concime e lo sterco non ammorzano l'aria, ma quando cominci a farlo, il fetore che custodivano si espande tutto all'interno con forza. Non diversamente molti esseri umani, tranquilli finché non sono esposti alla tentazione, rivelano tutta la loro ignominia allorché il diavolo li viene a tentare.

7. [Sinfonia] [... de ha reárohan az ördög izgatátsa, felindul...]

8. Mint az sok csik a kádban, avagy az nyüvek a dögben: mihent mozdítják, forgolódnak, úgy forog mibennünk is ezer undokság.

9. [Sinfonia]

10. Ez ígék olyak, mint kemény, erős, éles kapák, kikkel bekapálta János az vakmerő, gonosz és keménylelkű, szíveket, hogy megismernék az ő belső, meggyökerezett gonoszságukat.

III.

Halál

1. [Sinfonia]

2. A halál, mint egy tör a madarat, megcsap és ellep tégedet is.

3. ... virág az ember...

4. Az embernek halála igen iszonyú es röttenetes dolog. Mert először sok betegséget, fájdalmat, lelki és testi töredelmet, sok bút, bánatot, háborút és rötteget az emberre hozván, végre az lelket az testtől nagy rémülésekkel és iszonyúságokkal, minden tagoknak és inaknak fájdalmával elszakítja, az testet döggé, bűdössé, porrá és hamuvá teszi.

5. ... virág az ember...

6. Senki nincs oly tudatlan, ki ne tudná, hogy neki valaha meg ne kellene halni. De mégis, midőn az halálhoz közel jött, csavarog, búsong, ordít, jajgat. Mit sírsz, nyavalyás? mit rikoltsz? Mindenek tartoznak ezzel, te is oda mész, ahová egyebek mennek, ugyanerre születélt volt.

7. Miképpen az szép illatú, virágos és szép gyümölcsöt termő kertbe, avagy az szép iratos és kárpitos, friss palotába erős, záváros és kulcsos ajtón megyünk be, azonképpen az örök életre is az halál által, mintegy vaskapu által megyünk.

8. Tisztességgel így temetjük az mi atyánkfiát: ha tisztességes koporsóba betesszük, az testet mezítelen el nem vetjük, hanem betakarván

7. [Sinfonia] [...rivelano tutta la loro ignominia allorché il diavolo li viene a tentare...]

8. Simili alle innumerevoli anguille al fondo di un tino o ai vermi attaccati a una carogna che si mettono a brulicare non appena la si tocca, sono le infinite cose immonde che brulicano nel fondo della nostra coscienza.

9. [Sinfonia]

10. Le parole che uso qui sono grida di incitamento dure, resistenti e affilate, simili a quelle con cui Giovanni trattò i cuori arroganti, duri e malvagi con l'intento di mostrare loro il male profondamente radicato che nascondevano.

III.

Mors

1. [Sinfonia]

2. La morte si abatterà su di te come le reti cadono sugli uccelli e porterà via anche te.

3. ...fiori noi siamo...

4. La morte dell'uomo è orribile e spaventosa poiché, dopo aver inflitto ogni sorta di mali, di angosce e di pene all'anima e al corpo e ancora un'infinità di tormenti, terrori, patimenti e sofferenze, strappa l'anima dal corpo provocando strazi incidibili, torturando ogni membro e ogni nervo per ridurre infine il corpo a una carogna immonda, a polvere e cenere.

5. ...fiori noi siamo...

6. Nessuno è tanto ignorante da non sapere che un giorno dovrà morire. E tuttavia all'appressarsi della morte ognuno trema, si dispera, grida e geme. A che pro' quelle lacrime? miserabile, a che pro' quelle grida? Quel debito dobbiamo saldarlo tutti, tu andrai là dove vanno tutti e anche tu sei nato per questo.

7. Per entrare nel giardino pieno di fiori odorosi e di frutti saporiti o nei bei palazzi sontuosamente arredati e dai muri finemente tappezzati, bisogna superare le pesanti porte difese da innumerevoli serrature e catenacci. Per entrare nella vita eterna bisogna passare attraverso le porte di ferro della morte.

8. Per seppellire il nostro prossimo il rispetto vuole che lo si deponga in una bara dignitosa, che il corpo non sia nudo ma avvolto da una

ingébe, lepedőjébe, tisztességgel elkísérjük az sírhoz, és alázatosan, szeretettel betakarjuk az földnek gyomrába.

9. Mint az mezei virágok, mint az árnyékok, mint az buborék, mint az álom, csak olyak vagyunk ...

IV.

Tavaszi

1. Az hit nem álom, hanem eleven állat, ki az Istent megragadja, és hathatós, és mint az világ világosságával másnak is világít; a szívnek oly bizodalma, kivel a bűnös az ő maga bocsánatát hiszi.

2. Valamidőn az napot, holdat, csillagot és az eget látjuk, higgyük, hogy mindazok mosolganak minekünk. Neked mosolganak ezek!

3. (*Summa a B. P. mondasinac*) ... a szívnek oly bizodalma, kivel a bűnös az ő maga bocsánatát hiszi... és elnyeri ingyen kegyelemből!

4. Kikelektor látjuk, hogy az fák bimbóznak és kifakadoznak, pázsitok, füvek, virágok, újulni kezdenek, örülünk, tudván, hogy majd nyár fog lenni az nagy fagyos deres, havas, vizes, háborgó téli idő után; és eljő az nagy szép, melegítő, megékesítő, zöldelítő, teremtő és éltető nyári idő, kiből mindenképpen megújulnak, megelevenednek: sok állatok, vadak, madarak, barmok, tyúkok, ludak, borjúk, bányák, sok szép kerti, mezei szőlői, vetemények növekednek, és újonnan, ismét az megéhezett, fázódott szegények megmelegítettnek, éltetnek...

camicia e da un lenzuolo e che noi lo si conduca con reverente rispetto fino alla tomba per deporlo con umiltà e amore nelle viscere della terra.

9. Noi siamo un nulla, al pari dei fiori del campo, delle ombre, della schiuma e dei sogni...

IV.

Primo vere

1. La fede non è un sogno ma un essere vivente, ben reale e di grande utilità. Compenetrata in Dio essa porta la luce a ognuno così come il giorno illumina il mondo ed è capace di indurre nei cuori una speranza tale da indurre anche il peggior colpevole a credere nel perdono.

2. Quando contempliamo il sole, la luna, le stelle e i cieli, dobbiamo credere che ci sorridano. È a te che sorridono!

3. (*Summa dei Detti del padre Bornemisza*) ... una speranza tale da indurre anche il peggior colpevole a credere nel perdono... e costoro lo otterranno senza contropartita alcuna, per la sola grazia!

4. Al ritorno della bella stagione, vedendo gli alberi ricoprirsi di gemme e di foglie nuove, vedendo rinascere l'erba, i campi e i fiori, proviamo un'intima gioia perché sappiamo che, dopo il gelo, la neve, la brina, l'umidità e le tempeste di un lungo inverno, l'estate non è lontana. E arriva presto questa bella estate che ci riscalda e che porta alla natura mille ornamenti facendola verdeggiare e dando la vita a ogni cosa: agli animali innumeri, alla selvaggina, agli uccelli, al bestiame, ai polli, alle oche, ai vitellini e agli agnelli e facendo anche crescere tutte le piante dei nostri giardini, dei nostri campi e delle nostre vigne, riscaldando e rinvigorendo gli infelici che l'inverno aveva lasciato intirizziti e affamati...

Massimiliano Damerini

Genovese, ha compiuto gli studi musicali nella sua città sotto la guida di Alfredo They e di Martha Del Vecchio, diplomandosi in pianoforte e composizione. Considerato uno degli interpreti più rappresentativi della sua generazione, ha suonato in alcune delle più famose sale da concerto del mondo, come la Salle Gaveau di Parigi, lo Herkules Saal di Monaco, il Barbican Hall di Londra, il Konzerthaus di Vienna, l'Auditorio Nacional di Madrid, collaborando con importanti orchestre, quali London Philharmonic, BBC Symphony, Sinfonica di Budapest, Accademia

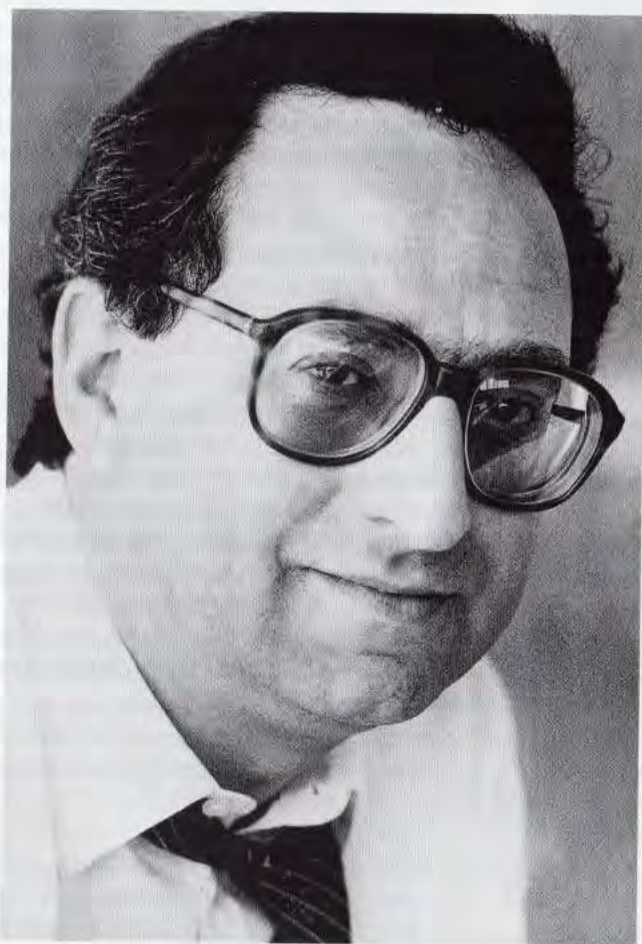
di Santa Cecilia di Roma, Radio Olandese, SDF di Stoccarda, WDR di Colonia, SWF di Baden-Baden, Bayerischer Rundfunk, RAI, e partecipando a festival internazionali, quali Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Berliner Festwochen, Holland Festival, di Donaueschingen, Festival d'Automne di Parigi, Wien Modern ecc.

Oltre a innumerevoli registrazioni per varie reti radiotelevisive europee e americane, ha inciso per molte etichette discografiche, tra cui Etcetera, Emi, Arts, Europa Musica, Dynamic, Fonit-Cetra,

Accord, BMG ecc.

Moltissime le opere pianistiche a lui dedicate da autori, quali Ambrosini, Carluccio, Di Bari, Donatoni, Fellegara, Ferneyhough, Gentilucci, Landini, Porena, Sciarrino, Sotelo, Vacchi ecc. Il Times di Londra lo ha definito «dominatore assoluto della tastiera e del suono», e il famoso compositore americano Elliott Carter, dopo averlo ascoltato a New York, ha dichiarato: «Le sue interpretazioni trascinanti seguono perfettamente il carattere di qualunque cosa esegua. Un suo concerto è un'esperienza indimenticabile». La critica italiana gli ha conferito il prestigioso Premio Abbiati 1992 quale miglior concertista dell'anno.

Dopo il suo ultimo recital a Monaco la Süddeutsche Zeitung lo ha definito uno dei massimi pianisti italiani del nostro tempo.



Massimiliano Damerini.

Rosemary Hardy

Nata in Inghilterra, studia al Royal College of Music di Londra e all'Accademia Musicale Liszt di Budapest.

Membro del Deller Consort, a partire dal 1970 partecipa al revival della musica barocca con Michel Corboz, John Elliott Gardiner, David Munrow e Roger Norrington.

Interprete di Händel, di Purcell, dell'Orfeo di Monteverdi, di Mozart, di Berlioz, delle Messe schubertiane, di Berg, di Schreker, di Erwartung di Schoenberg, interpreta Max nell'opera di Oliver Knussen Where the wild things are, e "crea" Passion and

Resurrection e Song Offerings di Jonathan Harvey.

Invitata dalle maggiori orchestre britanniche o olandesi, canta opere di Webern, il Secondo quartetto di Schoenberg con il Quartetto Arditti, Harawi di Olivier Messiaen con Carl-Exel Dominique, Detti di Péter Bornemisza di György Kurtág con Jean Koerner, e registra The English Cat di Hans Werner Henze, la Quarta sinfonia di Mahler per la televisione svedese sotto la direzione di Esa-Pekka Salonen, e i Messaggi della defunta signorina R. V. Trussova di György Kurtág con l'Ensemble Modern sotto la direzione di Péter

Eötvös. Con l'Ensemble InterContemporain e il Nieuw Ensemble, acquista fama con i classici del XX secolo: Boulez, Ravel, Stravinskij, Varèse, Zemlinsky.

Rosemary Hardy ha ottenuto il Premio Artisjus per la sua opera di sostegno della musica ungherese.



Rosemary Hardy.



Péter Eötvös.

Teatro Studio

domenica, 18 ottobre 1998, ore 20.30

Ensemble Modern**Péter Eötvös**, direttore**Christine Whittlesey**, soprano**Freya Kirby**, violino**Thomas Fichter**, contrabbasso**Márta Fabian**, cimbalom**Jürgen Ruck**, chitarra**Ildikó Monyók**, contralto (recitante)**Csaba Király**, pianoforte**Tomkins Vocal Ensemble****György Kurtág** (1926)*Stseni iz romana* (*Scene da un romanzo*) 19'

op. 19 (1979-82)

15 canzoni su poesie di Rimma Daloš *poetessa russa*
per soprano, violino, contrabbasso e cimbalom**Péter Eötvös** (1944)*Steine* (1991) 20'

per ensemble

Anton Webern (1883-1945)*Cinque pezzi* op. 10 (1911-13) 6'

per orchestra

György Kurtág*Grabstein für Stephan* op. 15c 9'

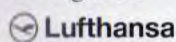
(1978-79, rev. 1989)

per chitarra e gruppi di strumenti
disposti nello spazio*In memoriam Stephan Stein**Samuel Beckett. What is the Word* 16'

op. 30b (1991)

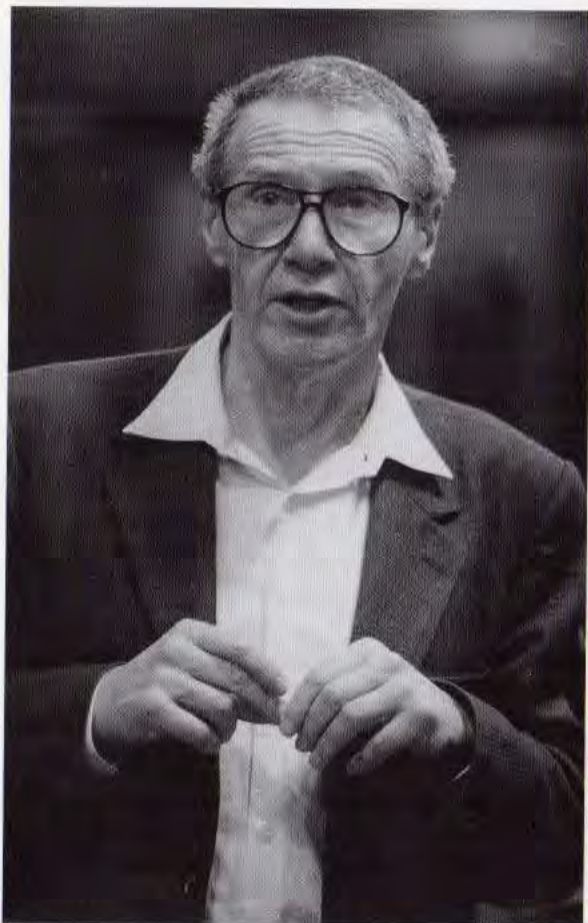
Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel
üzeni Monyók Ildikóval(Samuel Beckett comunica con Ildikó Monyók
avendo István Siklós come interprete)per contralto (recitante), ensemble vocale e
gruppi di strumenti disposti nello spazio*In memoriam Andrej Tarkovskij*

Si ringrazia



In collaborazione con RAI-RadioTre

György Kurtág
Stseni iz romana
(*Scene da un romanzo*)



György Kurtág.

In questo concerto Kurtág è accostato a un autore ungherese più giovane, Péter Eötvös, e ad Anton Webern, punto di riferimento ideale fin dal Quartetto che ritenne degno di pubblicazione come op. 1 e che porta il segno della conoscenza di Webern e dei "postweberniani" con evidente autonomia. Una affinità elettiva è rivelata dalla predilezione di Kurtág per il ciclo di pezzi brevi, che ha peraltro radici già in Schumann e nel Romanticismo: Kurtág è un poeta dei suoni che racchiude verità espressive fra le più intense in pagine di concentratissima brevità, usando talvolta vocaboli molto semplici, che nelle sue mani acquistano la forza visionaria delle rivelazioni. La severa concentrazione e la rarefazione della scrittura possono idealmente far pensare ad aspetti della lezione di Webern; ma anche Bartók (fondamentale per la sua formazione) è sempre presente, da lontano, in Kurtág, e tuttavia questi e altri possibili riferimenti alla musica del passato e del nostro secolo sono assimilati con assoluta, inconfondibile originalità. Ogni frammento, ogni gesto ha l'intensità visionaria di una parola strappata a un silenzio al limite dell'afasia, di un'immagine folgorante che subito si spegne.

Le *Scene da un romanzo* sono il secondo ciclo composto da Kurtág su testi di Rimma Daloš nell'originale russo, subito dopo i *Messaggi di R. V. Trussova* op. 17 e prima del *Requiem per un amico* op. 26 (1982-87). In una intervista del 1993 con Philippe Albèra, Rimma Daloš ebbe a dire di se stessa: «Sono nata con il cognome di Trussova circa all'epoca della morte di Stalin. Dopo i miei studi a Mosca ho sposato un ungherese – ecco perché ora mi chiamo Daloš – e l'ho seguito a Budapest... I miei primi versi risalgono agli anni Settanta. Scrivo poco e in forme brevi... Ho incontrato Kurtág all'inizio degli anni Settanta». Rimma Daloš racconta che non collaborò alle scelte di Kurtág per il ciclo op. 17, mentre poté discutere con il compositore le scelte e le omissioni delle *Scene da un romanzo*.

Quelli di Rimma Daloš sono finora i soli testi che Kurtág abbia musicato in lingua russa, attirato verosimilmente anche dalla loro concisione e

concentrazione. Le *Scene da un romanzo* prevedono un organico molto più limitato rispetto al ciclo op. 17 (composto tra il 1976 e il 1980): accanto alla voce vi sono soltanto tre strumenti, non sempre presenti tutti insieme, violino, contrabbasso e cimbalom. Nel ciclo vicino e contemporaneo (op. 20, su frammenti di *Attila József*), anch'esso, come l'op. 19, dedicato a Adrienne Csengery, Kurtág compone per voce sola. Nell'op. 19 l'intensità e la sfaccettatissima ricchezza della scrittura strumentale di Kurtág non consentono di accostare l'organico a un piccolo complesso zingano, cui pure potrebbe apparire affine. Come in tutte le sue opere per canto e strumenti, sarebbe impossibile parlare di un "accompagnamento" strumentale, o trovare una definizione unitaria e schematica al ruolo che di volta in volta assumono il violino solo, o il violino e il cimbalom, o il violino e il contrabbasso, o i tre strumenti insieme. La voce intona il testo assicurandone quasi sempre la nitida percepibilità, ma in modo assai singolare. Kurtág sembra teso a usare il minor numero di mezzi possibile per evocare una massima densità di significati poetici e musicali, ripensando e trasfigurando musicalmente la parola. Come nei *Messaggi della Trussova*, anche nelle *Scene da un romanzo* c'è una teatralità latente, che sembra affiorare per frammenti, per lampi improvvisi. Il ciclo non si svolge come una narrazione; ma evoca un "destino di donna", momenti e situazioni "dall'incontro alla separazione, dal saluto all'attesa". Queste parole, tratte dalla seconda lirica del ciclo, sono ripetute con musica completamente diversa nella quindicesima: la seconda è un "lamento disperato" di febbrile concitazione in tempo "molto agitato", l'ultima porta l'indicazione "lento, desolato", e presenta un carattere di lamento esitante, quasi sospeso, dove l'insistenza su disegni cromatici discendenti (che è storicamente un vocabolo tipico del lamento e che nell'ultimo pezzo ha grande rilievo) conferisce nuova e intensa ricchezza di significato a un mezzo espressivo carico di storia.

Al centro del ciclo la brevissima ottava lirica, *Nudità*, si affida alla voce sola, spogliandosi, per

così dire, della veste strumentale con un esito della massima concentrazione, la cui insostenibile intensità, la cui "nudità" si colloca tra due pagine dove invece si concede maggior evidenza al riaffiorare alla memoria di altre musiche. Il seguente *Valzer dell'organetto* ("Tempo di Walzer meccanico, molto irregolare") porta il sottotitolo *Hommage à Alfred Schnittke* e del compositore sovietico sembra evocare certi gesti di cupo sarcasmo, associando a un inquietante valzer l'immagine degli scorrevoli percorsi del tram dell'anima. Movenze di valzer si riconoscono anche all'interno della lirica che precede quella centrale, in una sezione del *Rondò* (n. 7), dove le ripetizioni, i ritorni della forma del passato cui allude il titolo sembrano lo strumento espressivo per evocare il vuoto interiore, l'inutilità della ripetizione. La memoria di musiche "altre" ha esplicita evidenza anche nell'omaggio a Mahler della quinta lirica, dove il piglio popolare (con un riferimento, al centro, a un "tempo di kamarinskaja", una danza popolare russa) sembra piegarsi a disperato sarcasmo. È solo uno dei volti di un ciclo in cui si coagula una eccezionale densità di implicazioni, e in cui il succedersi dei frammenti si mantiene sempre sul filo di una intensità conquistata, come già si è detto, alle soglie dell'afasia.

Paolo Petazzi

György Kurtág
Stseni iz romana
(*Scene da un romanzo*)

Rimma Daloš

I. Pridi

Pridi,
ja ruku protjanu.
Teplom svoim
tvojcholid progoniu.
O, kak davno
ja v ugol'kach duši
Chraniu nenuznye groši.

II. Ot vstreči do rasstavanija

Plač otčalnija
Ot vstreči
do rasstavanija,
ot proščanija
do ožidanija
proleg moj babij vek.

III. Mol'ba

(*Hommage à Kolmár László*)
Prostitute, miloserdnye,
za slabost' moju ženskiju
za to, što poljiubila ja
dušoju jurodivogo.

IV. Pozvol'mne

Pozvol'mne prikosnut'sja k tebe,
rasplavit'sja, rastvorit'sja.

V. Sčitaločka

(*Hommage à Mahler*)
Vse vybirala –
vse progljadela.
I dostalas' mne ljubov'
izrjadno potrepannaja.

VI. Son

Snitsja odin i tot že son:
blizosti tvoej prosu.
Ty približaeš' ja,
ja ottalkivaju tebjja.

VII. Rondo

Govorila, nel'zja,
govorila, projdet,

I. Vieni

Vieni,
ecco la mia mano:
col mio calore
sciolgo il tuo gelo.
Troppo a lungo ho tenuto
nelle profondità della mia anima
questi inutili centesimi.

II. Dall'incontro alla separazione

Un lamento disperato
Dall'incontro
alla separazione,
dal saluto
all'attesa,
questo è stato il mio destino di donna.

III. Supplica

(*Hommage à Kolmár László*)
Voi pietosi, perdonatemi
questa debolezza di donna,
che così amai
questa beata stupida.

IV. Permettimi

Permettimi di toccarti:
di sciogliermi, di dissolvermi in te.

V. Il ritornello della conta

(*Hommage à Mahler*)
Qua e là ho preso e scelto –
finché tutte le mie possibilità sono svanite.
E sono rimasta qui con questo amore
così stracciata, a brandelli, lacerata e consunta.

VI. Sogno

Ogni notte lo stesso sogno:
ti prego di venire vicino.
Ti avvicini,
e io ti respingo.

VII. Rondò

Dico: non può essere,
dico: passerà,

govorila, govorila...
Za tumanom tech dnej
ne vidat' alich zor'
za minutami sčast'ja –
boli razluki.
Bylo sčast'e u nas,
i razluka byla...
Govorila, nel'zja,
govorila, projdet,
govorila, govorila...

VIII. Nagota
Prikroju dušu
figovym listkom
i ubegu iz raja.

IX. Val's dlja sarmanki
(*Hommage à Alfred Schnittke*)
I v pik-časy
katitsja bez pomech
tramvaj duši moej.

X. Skazka
Chotelos' jait'sja tebe
nevožitel'nitsiej
v sijanii zvezdnogo nimba,
a prišlos' otvorit' dver'
zamaraškoju
« venikom v grjaznoj ruke.

XI. Snova
Ja snova ždu tebjja.
Kak dolgo
ne prichodit poslezavtra.

XII. Beskonečnyi rjad voskresenij
(*Perpetuum mobile*)
Vot opjat'
voskresen'e prošlo.
Značit, nastupit sledujuščee.

XIII. Visit
V belom cholode snega –
pokrova prišla
ko mne gost'ja – toska.

dico, dico...
Oltre la foschia dei giorni
non si vede l'alba purpurea,
e nemmeno il dolore della separazione –
oltre la felicità del momento.
Abbiamo avuto felicità,
la separazione pure...
Dico: non può essere,
dico: passerà,
dico, dico...

VIII. Nudità
Copro la mia anima
con una foglia di fico
e svanisce il paradiso.

IX. Il valzer dell'organetto
(*Hommage à Alfred Schnittke*)
Persino nell'ora di punta
il tram della mia anima
scivola allegramente.

X. Racconto
Volevo che mi vedessi
come una dea nella gloria
del cielo stellato:
ma poi ho aperto la porta
tutta in disordine, con la scopa
nella mano sporca.

XI. Di nuovo
Ti sto aspettando di nuovo.
Come viene lentamente
il domani.

XII. Domeniche
(*Perpetuum mobile*)
È passata
un'altra domenica.
Significa che verrà la prossima.

XIII. La visita
In una fredda coltre di neve
chiamò un visitatore:
dispiacere.

XIV. Byl'

Umiraet ljubov',
začataja
v vesennej
speške.
A u tebjja v sadu
rastet
trava
zabven'ja.

XV. Epilog

Plač unvni ia
Ot vstreči
do rasstavanja,
ot proščanja
do ožidanja
proleg moj babij velc.

XIV. Una storia vera

L'amore concepito
nella fretta
della primavera
sta morendo.
Ma nel tuo giardino
cresce
l'erba
dell'oblio.

XV. Epilogo

Lamento di sconforto
Dall'incontro
alla separazione,
dal saluto
all'attesa,
questo è stato il mio destino di donna.

(Traduzione dal russo di Ada Ferianis)

Péter Eötvös
Steine

In Italia, a differenza che in altri paesi europei, l'attività compositiva di Péter Eötvös è meno nota di quella di direttore d'orchestra: si possono ricordare le esecuzioni di *Intervalles/Intérieurs* alla Biennale Musica di Venezia nel 1982 e della *Chinese Opera* (1985-86) nella stagione RAI di Milano nel 1990. Nato nel 1944, Eötvös si è formato all'Accademia di Musica di Budapest, dal 1966 al 1968 ha studiato a Colonia, dove è divenuto collaboratore di Stockhausen, seguendo poi linee di ricerca del tutto indipendenti. È recentissimo il successo a Lione della sua opera tratta dalle *Tre sorelle* di Čechov, rappresentata per la prima volta il 13 marzo scorso. *Steine* (Pietre) per ensemble è stato portato a termine tra il 1985 e il 1990: la sua concezione risale al 1985, in occasione dei 60 anni di Pierre Boulez, come lo stesso Eötvös spiega nella nota premessa alla partitura:

Ascoltare, reagire, inventare, trasferire; in *Steine* (Pietre) si impiegano procedimenti tecnico-esecutivi che sono abituali nel suonare insieme di 6-8 musicisti al massimo, non di 22! La quantità maggiore dei musicisti rende più difficile il contatto acustico, perciò è necessario un direttore per coordinarli. *Steine* è composto con l'intento pedagogico di allenare e affinare l'orecchio degli interpreti, di educare ulteriormente la capacità di reazione. Il direttore è anch'egli fra gli esecutori. L'idea di questo pezzo in tre parti fu concepita nel 1985, quando in occasione del sessantesimo compleanno di Pierre Boulez ho abbozzato diverse composizioni legate alla tematica del "comporre e dirigere". Di qui i rapporti cifrati con la musica di Boulez: l'accordo iniziale di *Don*, di dodici suoni, il "segnale di saluto" costruito sulle lettere del suo nome: PI-E-RR-re B... [Qui è inserito un esempio musicale, dove PI corrisponde al sol due ottave sopra quello centrale, E a mi, RR a un trillo, re corrisponde a re, B a si bemolle.] Brevi citazioni, "filtrate" attraverso l'accordo di *Don*. Singoli, isolati colpi di pietra articolano il silenzio.

Dell'organico fanno parte anche circa 50-60 pietre della grandezza di una mano, dal suono duro. Le pietre sono usate qua e là da tutti gli interpreti (quando non sono impegnati con il loro strumento) e dal direttore, coinvolto anch'egli in giochi cameristici, in relazioni ben determinate con altri strumenti. Per stabilire meglio i rapporti di ascolto e reazione fra di loro gli interpreti devono suonare in piedi (con alcune eccezioni, come violoncello, controfagotto, tuba, celesta,

arpa); per alcuni strumenti è richiesta una lieve amplificazione. La prima nota del pezzo è il sol acuto dell'oboe (corrispondente a PI di Pierre), seguito dal mi due ottave sotto, che deve porsi in rapporto con l'entrata del flauto contralto (che a sua volta si pone in rapporto con il clarinetto). Non sarebbe possibile elencare la varietà dei comportamenti strumentali e soprattutto dei rapporti tra diversi strumenti che di volta in volta la partitura richiede, sempre con grande precisione, ma in molti casi lasciando al singolo musicista una certa libertà nell'eseguire le indicazioni scritte, in modo da creare uno spazio di fertile flessibilità per il gioco delle reazioni reciproche. In ogni pagina della partitura si creano situazioni nuove, in un coinvolgente succedersi di invenzioni, che rivela una sua latente evidenza "teatrale". In una pagina di quiete di 30-50" che segna una netta cesura (oltre la metà del pezzo, prima dei due terzi) il gesto del direttore chiede di volta in volta a un musicista di rompere il silenzio con un isolato colpo di pietra. L'ultima parte del pezzo, in cui interviene anche il solista ai piatti (in precedenza seduto perché non suona), è forse quella che presenta le situazioni di maggior densità, ma si spegne in una atmosfera rarefatta, quasi con un incedere rituale.

Paolo Petazzi



Anton Webern in un dipinto di Oskar Kokoschka.

Anton Webern
Cinque pezzi op. 10

Dopo la *Passacaglia* op. 1 (1908) e i *Sei Pezzi* op. 6 (1909), i *Cinque Pezzi* op. 10 sono il terzo lavoro per orchestra che Webern ritenne degno di pubblicazione e si collocano tra i capolavori esemplari della prima maturità weberniana, una maturità raggiunta assai presto, subito dopo la fine delle lezioni con Schoenberg nel 1908 e il congedo dal mondo della formazione con la mirabile *Passacaglia* op. 1. Il nuovo mondo sonoro rivelato nei *Lieder* su testo di George del 1908-09 trova coerente approfondimento nelle pagine strumentali immediatamente successive, che risalgono all'estate 1909, i *Fünf Sätze* op. 5 per quartetto d'archi e i *Sechs Stücke* op. 6 per orchestra: i caratteri della poetica di Webern vi si profilano con chiarezza stupefacente e comincia a definirsi una linea di ricerca che domina in modo esclusivo la sua produzione fino al 1914. Essa si pone sotto il segno di una essenziale concentrazione, con esiti sempre più radicali fino ai brevissimi pezzi per violoncello e pianoforte op. 11. Webern sembra tendere a immagini di lirica assolutezza, perseguendo nell'enigmatica intensità dell'attimo una totalità in sé compiuta, caricando ogni istante di un massimo di pregnanza espressiva. Negli anni dell'Espressionismo la vocazione weberniana ad abolire l'estensione del tempo, a rendere assoluto l'attimo, si realizza attraverso una crescente riduzione e contrazione degli elementi compositivi: il rifiuto dell'eloquenza e delle convenzioni discorsive si spinge sino ai confini dell'ammutilamento, approdando alla essenziale nitidezza di pochi gesti alle soglie del silenzio. L'approdo a una concentratissima brevità era una delle potenzialità implicite nella situazione di musicisti che in nome della espressionistica "necessità interiore", della esigenza di essenzialità e spiritualizzata interiorizzazione del linguaggio, avevano rifiutato le convenzioni dell'organizzazione tonale e i suoi mezzi di articolazione sintattica e discorsiva. Schoenberg (con l'op. 19) e Berg (con l'op. 5) parteciparono a questa esperienza; ma è caratteristico di Webern il sistematico e radicale interesse per la ricerca che si suole chiamare impropriamente "aforistica", la capacità di fare di ogni nota, di ogni pausa, di ogni scelta timbrica o dinamica un

evento decisivo, una rivelazione dell'interiorità, creando brevi, folgoranti immagini fissate nella loro immediatezza. Nell'op. 10 (e nelle contemporanee *Bagatelle* op. 9), ancor più che nei pezzi precedenti, il principio di non ripetizione, il radicalismo della concentrazione e spiritualizzazione del linguaggio portano a soluzioni formali senza precedenti (dove si può sempre leggere in trasparenza il dialettico confronto con la tradizione).

Come nel caso delle *Bagatelle* op. 9 per quartetto d'archi, anche per i pezzi dell'op. 10 la compattezza del ciclo compiuto fu il frutto di una conquista e di una attenta selezione. Nell'estate 1911 Webern compose alcuni pezzi per orchestra e quattro pezzi per quartetto d'archi; nel 1912 non riuscì a comporre nulla (insieme con Berg curò il volume in omaggio a Schoenberg e dal 1° luglio accettò un posto di direttore al Teatro di Stettino, che lasciò nel gennaio 1913); nel 1913 scrisse altre pagine per quartetto e per orchestra (in parte frammentarie) e un Lied per voce e orchestra. La conoscenza postuma di alcune della pagine scartate documenta una severità autocritica estrema. Le date dei pezzi scelti sono: *I*: 28 giugno 1911 / *II*: 13 settembre 1913 / *III*: 8 settembre 1913 / *IV*: 19 luglio 1911 / *V*: 6 ottobre 1913. Nel 1919 i *Pezzi* op. 10 furono eseguiti a Vienna in una riduzione per 5 strumenti nei concerti del "Verein für musikalische Privataufführungen" (l'Associazione "per esecuzioni musicali private" fondata da Schoenberg per far conoscere la musica nuova); la prima esecuzione della partitura originale fu diretta da Webern a Zurigo il 22 giugno 1926 (nell'ambito del quarto festival della SIMC). In occasione dell'esecuzione viennese del 1919 Webern aveva dato a ognuno dei pezzi un titolo: *Urbild* (Immagine originaria), *Verwandlung* (Trasformazione), *Rückkehr* (Ritorno), *Erinnerung* (Ricordo), *Seele* (Anima).

A un primo ascolto forse l'aspetto di più immediata evidenza riguarda il significato che assume il timbro come rivelazione dell'interiorità. Il modo weberniano di pensare l'orchestra approfondisce e radicalizza all'estremo in una direzione originale la lezione di Mahler e Schoenberg, valorizzando in funzione della massima varietà ine-

dite combinazioni di timbri puri, rifiutando le fusioni e gli impasti dell'orchestra postwagneriana. La varietà e la sottigliezza delle intuizioni timbriche assume un peso decisivo, ma non in senso impressionistico: l'intensissima pregnanza di ogni gesto è legata al convergere in un'unica immagine sonora di linea e colore. Molto suggestivamente Adorno e Rognoni hanno proposto un paragone tra questo carattere della scrittura weberniana e la pittura di Paul Klee, per il rapporto disegno-colore che in questa si riconosce. Secondo Adorno, Klee e Webern «percorrono un immaginario regno intermedio tra colore e disegno. Le creazioni di entrambi sono sonore e non colorate». Le immagini di Webern nascono con una loro definizione timbrica, che non è atmosfera sonora in senso impressionistico, ma puro suono interiore, dalla cui concretezza nasce una sorta di dimensione incorporea. Avvicina Webern a Klee anche questa capacità di far scaturire una dimensione rarefatta, svuotata di ogni corporeità, da soluzioni che non possono propriamente dirsi astratte perché possiedono una ben definita concretezza sonora.

Nel precedente ciclo orchestrale, nei *Sei Pezzi* op. 6 (prima versione) Webern aveva fatto uso della grande orchestra, mentre nell'op. 10 l'organico, pur consentendo una eccezionale varietà e frantumazione timbrica, è ridotto a dimensioni cameristiche, che corrispondono al radicalizzarsi della concentrazione e rarefazione di tutti gli elementi compositivi. Gli archi sono rappresentati da quattro strumenti soli (violino, viola, violoncello e contrabbasso), i legni da un flauto (anche ottavino), un oboe e due clarinetti (di diversa estensione), gli ottoni da un corno, una tromba e un trombone. Ci sono inoltre arpa, celesta, armonium, mandolino, chitarra e una varietà di strumenti a percussione fra i quali Glockenspiel, xilofono, campanacci. Alcune presenze strumentali molto caratteristiche fanno pensare di volta in volta al Mahler della Sesta, Settima e Ottava Sinfonia: il riferimento ideale alla lezione di Mahler, che già si poteva riconoscere in alcuni aspetti dell'op. 6 di Webern, non viene meno nell'op. 10, ma si colloca in una dimensione sem-

pre più rarefatta e filtrata. Se si confrontano questi pezzi weberniani con i *Tre Pezzi* op. 6 di Berg, cronologicamente vicini, si può constatare con la massima evidenza l'assoluta autonomia delle poetiche dei due grandi allievi di Schoenberg in due dei loro capolavori esemplari, e si scorge fra l'altro la diversa incidenza e riconoscibilità nei loro pezzi della lezione di Mahler, che entrambi veneravano con la massima intensità, e di cui entrambi poterono assimilare aspetti diversi senza compromettere la propria originalità. Ciò che nella densa scrittura di Berg può essere accolto con più diretta evidenza, appare filtratissimo e lontano nella nitida e scarna purezza lirica di Webern. A chi conosce il significato dei campanacci nel primo tempo della Sesta non sfuggirà l'implicita allusione mahleriana determinata dalla loro presenza nel terzo pezzo, dove fanno parte dell'arcana fascia sonora che si distende all'inizio «come la risonanza tranquilla di un orizzonte regolare e infinito» (Rognoni): è una fascia sonora che viene meno nella sezione centrale del pezzo, caratterizzata da brevi e intensissimi gesti melodici, per poi riapparire e dissolversi alla fine. All'interno del ciclo il III e il IV pezzo stanno in un certo senso a sé, separando i due pezzi (il II e il V) che presentano i contrasti dinamici più violenti. Nella sua estrema tenerezza lirica il quarto pezzo svanisce come un soffio: il mandolino (una presenza che fa subito pensare alla seconda *Nachtmusik* della Settima di Mahler) avvia il pezzo con un breve e delicato gesto melodico e nella estrema frantumazione timbrica di questa pagina sembra assumere un significato particolare riapparendo nelle ultime due battute. Di grande delicatezza è anche il primo pezzo, anch'esso giocato su rarefatti pianissimi alle soglie del silenzio: frammenti motivici interrotti da pause passano da uno strumento all'altro su sfondi estremamente variegati. Il secondo pezzo, più lungo e più mosso, approda alla fine a un violento, lacerante fortissimo. Contrasti netti propone anche il quinto pezzo, il più lungo, posto a conclusione del ciclo.

Paolo Petazzi

György Kurtág
Grabstein für Stephan
Samuel Beckett: What is the Word

In alcune opere portate a termine nell'ultimo decennio Kurtág, senza rinunciare a nulla del suo rigore e della sua purezza, si è aperto talvolta a una minore concisione, a un respiro formale meno breve, e questo recupero di "grandi forme" si è legato anche a un nuovo rapporto con l'orchestra, o comunque con un organico di una certa ampiezza. In diversi casi esso serve a una non convenzionale definizione dello spazio musicale, indagata attraverso la collocazione "dispersiva" dei gruppi nello spazio. Appartengono a questo decennio opere come ... *quasi una fantasia...* per pianoforte e gruppi strumentali (1988), i due pezzi in programma oggi, *Grabstein für Stephan*, e *Samuel Beckett: What is the Word*, oltre a *Stele* op. 33 per orchestra (1994).

Grabstein für Stephan op. 15c è un pezzo funebre, una "lapide" alla memoria di Stephan Stein, il marito della psicologa Marianne Stein, da cui Kurtág dichiara di aver ricevuto un aiuto decisivo a Parigi nel 1957-58, all'epoca dell'unica netta cesura nel suo percorso di compositore. Basti dire che essa coincide con la crisi e il periodo di silenzio che precedettero i primi lavori riconosciuti dall'autore come degni di aprire il suo catalogo, il *Quartetto per archi* op. 1 e il *Quintetto per fiati* op. 2, entrambi finiti nel 1959. Prima del *Quartetto* (1958-59) c'è un vuoto di alcuni anni: lo precede il *Concerto per viola* del 1953-54, un'opera ancora per molti aspetti vicina a premesse bartókiane, seguita da un periodo di crisi, di silenzio o di tentativi incompiuti. Nel 1957-58 Kurtág studiò a Parigi con Messiaen e Milhaud, nel 1958 ricevette una forte impressione dall'ascolto di *Gruppen* di Stockhausen a Colonia: proprio in quegli anni incontrò la psicologa Marianne Stein, cui il compositore attribuisce una parte importante nel superamento della propria crisi creativa, e a cui il *Quartetto* op. 1 è dedicato. Il pezzo alla memoria di Stephan Stein, iniziato nel 1978-79 e portato a termine nel 1989, è scritto per chitarra e gruppi di strumenti dispersi nello spazio. È in una sola sezione di ampio respiro (come una lapide tagliata in un solo blocco); il tempo è quasi sempre "larghissimo", la dinamica prevalentemente "pianissimo" (con quattro *p*),

con effetto "lontano". La raffinata definizione dei timbri e dello spazio ha un rilievo poetico essenziale; un ruolo determinante assumono gli arpeggi della chitarra, che incorniciano statici accordi, gesti appena accennati (dove si può forse sentire, da lontano, un'eco di funebri lamenti del Bartók del *Concerto per orchestra*), atmosfere timbriche dalla suggestione particolarissima, finché il pianissimo prevalente e la quasi immobilità si lacerano con la più dolorosa violenza, come in un grido, che cede poi il posto al ritorno della funebre calma, e a suoni "lontani". Non si potrà mai abbastanza sottolineare la verità, la "necessità interiore" di quella lacerazione, di quel grido, l'immediatezza della sua violenza.

Conclude il programma un pezzo la cui collocazione ideale è per Kurtág alla fine di un concerto (o almeno di una sua parte). Nella versione per organico più ampio l'unico pezzo di Kurtág su testo di Samuel Beckett fu eseguito per la prima volta il 27 ottobre 1991, alla fine del concerto dedicato ad Andrej Tarkovskij *in memoriam*, ideato e diretto da Claudio Abbado al Musikverein di Vienna nell'ambito di Wien Modern: al pezzo che Luigi Nono aveva dedicato a Tarkovskij nel 1987 furono accostati quelli di Kurtág, Wolfgang Rihm (1952) e Beat Furrer (1954), composti per l'occasione. I pezzi in prima esecuzione avevano in comune con quello di Nono la ricerca sullo spazio, l'idea di servirsi di una disposizione non convenzionale (diversa per ognuno) di gruppi strumentali nello spazio.

Samuel Beckett: What is the Word (1990-91) è un "messaggio di Samuel Beckett per Ildikó Monyók" (come si legge nella partitura): agli occhi di Kurtág sembra essersi stabilito un legame tra l'ultimo testo dello scrittore irlandese (*What is the Word*) e la lunga fatica dell'attrice per riacquistare l'uso della parola, perduto nel 1982 in seguito a un incidente automobilistico. Per Ildikó Monyók, Kurtág (valendosi della traduzione ungherese di István Siklós) ha composto due versioni del pezzo: la prima, op. 30a (marzo 1990), è per voce e pianoforte (l'autore preferisce un pianino verticale); la seconda, op. 30b, finita il 28 luglio 1991, dilata la precedente con

l'aggiunta di gruppi di strumenti e voci. Le poche parole con le quali il testo di Beckett è costruito, con insistite ripetizioni, appaiono faticosamente strappate a una condizione al limite dell'afasia e del silenzio. La frammentata linea vocale creata da Kurtág, raddoppiata dal pianoforte, intona altezze precise, suggerendo qualcosa di intermedio tra la recitazione e il canto in modo diverso dallo *Sprechgesang* di Schoenberg: talvolta la voce indugia su una sillabazione lentissima, esitante, faticosa, talvolta presenta una scrittura più mossa, può proporre un "parlando rubato" su intervalli di semitono, o aprirsi a inflessioni popolari, o al grido o al sussurro. C'è anche una citazione del tempo lento del *Concer-*

to per violino di Bartók, non troppo riconoscibile perché non rispetta il profilo ritmico dell'originale. Un gruppo di cinque voci ripete le parole della solista in inglese creando un inquietante gioco di sfondi, di echi o di anticipazioni. Rarefatti e frammentati gli interventi dei gruppi di strumenti (tutti con parti reali), sapientemente distribuiti nello spazio. La scrittura scarna e aspra sembra quasi evocare, in modo sempre diverso, il vuoto in cui risuona la voce. Con mezzi di estrema, incisiva sobrietà Kurtág raggiunge un esito di allucinata, raggelata evidenza, con una tensione alle soglie dell'afasia.

Paolo Petazzi



György Kurtág.

**Samuel Beckett:
Mi is a szó**

hiábavaló -
hiábavaló nak hoz -
nak hoz -
mi is a szó -
hiábavaló ettől -
mindettől -
adott -
hiábavaló adva mindettől -
látnivaló -
hiábavaló látni mindezt
ezt -
mi is a szó -
ez ez -
ez ez itt -
mindez ez itt -
hiábavaló adva mindettől
látva -
hiábavaló látni, mindezt itt -
nak hoz -

mi is a szó -
látni -
pillantani -
pillantani tűnni -
szükség pillantani tűnni -
hiábavaló szükség pillantani

tűnni -

mi -
mi is a szó -
és hol -
hiábavalónak hoz szükség
[pillantani tűnni mi hol

hol -
mi is a szó -
ott -
odaát -
odébb odaát -
távol -
távol odébb odaát -
eltűnő -
eltűnő távol odább odaát mi -

**Samuel Beckett:
Cos'è la parola**

follia -
follia per -
per -
cos'è la parola -
follia da questo -
tutto questo -
follia da tutto questo -
dato -
follia dato tutto questo -
vedendo -
follia vedendo tutto questo -
questo -
cos'è la parola -
questo questo -
questo questo qui -
tutto questo questo qui
follia dato tutto questo -
vedendo -
follia vedendo tutto questo

[questo qui -

per -
cos'è la parola -
vedere -
scorgere -
sembrare scorgere -
avere bisogno sembrare

[scorgere

follia per avere bisogno
[sembrare scorgere

cosa -
cos'è la parola -
e dove -
follia per avere bisogno
[sembrare scorgere cosa dove
dove -
cos'è la parola -
là -
laggiù -
via laggiù -
lontanamente -
lontanamente via laggiù -
languidamente -
languidamente lontanamente
[via laggiù cosa -

**Samuel Beckett:
What is the Word**

folly -
folly for to -
for to -
what is the word -
folly from this -
all this -
folly from all this -
given -
folly given all this -
seeing -
folly seeing all this -
this -
what is the word -
this this -
this this here -
all this this here -
folly given all this -
seeing -
folly seeing all this this here -

for to -
what is the word -
see -
glimpse -
seem to glimpse -
need to seem to glimpse -

folly for to need to seem to
[glimpse -

what -
what is the word -
and where -
folly for to need to seem to
[glimpse what where -
where -
what is the word -
there -
over there -
away over there -
afar -
afar away over there -
afaint -
afaint afar away over there
[what -

mi -
mi is a szó -
látni nindezt
mind ezt ezt -
mind ezt ezt itt -
hiabavaló nak hoz látni mi
pillantani -
pillantani tűnni -
szükség pillantani tűnni -

eltűnő távol odább odaát mi -
hiabavaló nak hoz szükség
[pillantani tűnni eltűnő távol
[odább odaát mi -

mi -
mi is a szó -
mi is a szó

cosa -
cos'è la parola -
vedendo tutto questo -
tutto questo questo -
tutto questo questo qui -
follia per vedere cosa
scorgere -
sembrare scorgere -
avere bisogno sembrare

[scorgere -
languidamente lontanamente
[via laggiù cosa
follia per avere bisogno
[sembrare scorgere
[languidamente lontanamente
[via laggiù cosa -

cosa -
cos'è la parola -
cos'è la parola

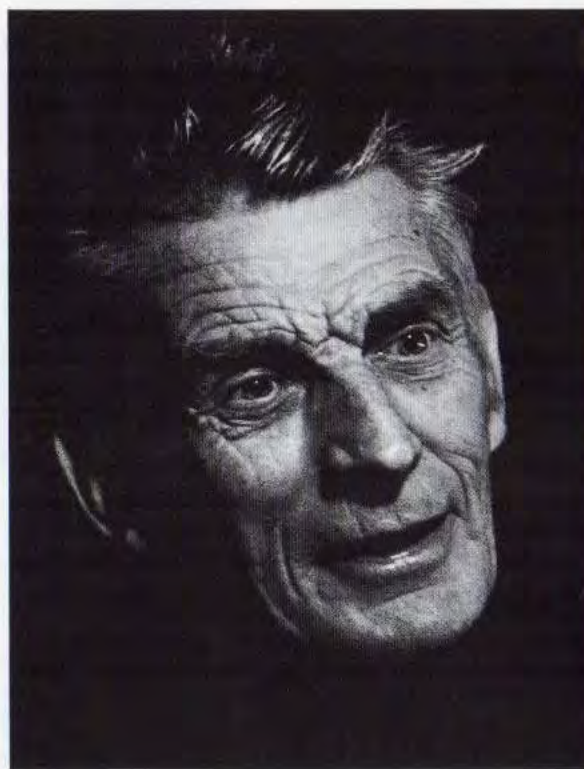
what -
what is the word -
seeing all this -
all this this -
all this this here -
folly for to see what -
glimpse -
seem to glimpse -
need to seem to glimpse -

afaint afar away over there
[what -
folly for to need to seem to
[glimpse afaint afar away over
[there what -

what -
what is the word -
what is the word

(Traduzione di Ada Ferianis)

*(da Con Luigi Nono,
La Biennale di Venezia, 1993)*



Samuel Beckett.

Péter Eötvös

È nato a Székelyudvarhely (Transilvania) nel 1944. All'età di quattordici anni è stato ammesso da Kodály all'Accademia Musicale di Budapest (composizione), dove si è diplomato. La sua formazione musicale è stata influenzata da Pál Kádós, Albert Simon, György Kurtág, Bartók, Boulez, Stockhausen e Miles Davis. Dal 1966 insegna direzione d'orchestra al Conservatorio di Colonia. Fra il 1968 e il 1976 ha suonato pianoforte, percussioni e i suoi nuovi strumenti "live electronic" con lo Stockhausen Ensemble. Dal 1971 al 1979 ha collaborato con lo Studio per la musica elettronica del Westdeutscher Rundfunk di Colonia.

In questo periodo ha iniziato a diffondersi la sua fama di compositore e di direttore d'orchestra. Le sue opere sono regolarmente presenti nei programmi delle maggiori sale da concerto, sono registrate da Erato, Emi, Hungaroton e sono pubblicate da Ricordi (Monaco), Salabert (Parigi), Editio Musica (Budapest).

Nel 1978, su invito di Pierre Boulez, ha diretto il concerto

inaugurale dell'Ircam; in seguito è stato nominato direttore musicale dell'Ensemble InterContemporain (1979-91). Nel 1986 è stato proclamato "Officier de l'ordre de l'art et des lettres" dal ministro francese della Cultura.

Dal 1985 al 1988 è stato primo direttore ospite della BBC Orchestra di Londra. Dal 1985 è professore nella masterclass di direzione d'orchestra al Seminario internazionale Bartók di Szombathely (Ungheria). Nel 1991 ha fondato l'International Eötvös Institute and Foundation per giovani direttori d'orchestra. È professore alla Karlsruhe Hochschule für Musik.

Dal 1992 al 1995 è stato primo direttore ospite della Budapest Festival Orchestra; dal 1994 è direttore principale dell'Orchestra da camera della Radio di Hilversum.

Dirige regolarmente le principali orchestre europee; considerato uno dei più noti interpreti della musica del XX secolo, è attualmente impegnato nei più importanti festival europei, non solo come direttore d'orchestra ma anche come consulente artistico.

Ensemble Modern



Primo complesso solistico professionale tedesco, fondato nel 1980, l'Ensemble Modern, con i suoi 22 elementi, ha raggiunto fama internazionale come uno dei più richiesti interpreti della musica del XX secolo. Dal 1985 ha sede a Francoforte. I suoi membri decidono democraticamente su programmi, direttori e ospiti. Le attività dell'Ensemble Modern comprendono sia esemplari interpretazioni di musica classica moderna sia composizioni contemporanee di vario stile, compresi progetti collegati con altre forme d'arte quali teatro, danza, film e opere da camera. Lavora in stretta collaborazione con grandi

compositori e direttori d'orchestra di primo piano, e possiede un repertorio che spazia da opere solistiche a brani per organici maggiori.

L'Ensemble Modern presenta i suoi concerti in abbonamento alla Alte Oper di Francoforte, al Kammermusiksaal dei Philharmoniker di Berlino e al Konzerthaus di Vienna. Partecipa regolarmente ai più importanti festival internazionali.

L'Ensemble Modern è finanziato dalla Gesellschaft für Neue Musik del Deutscher Musikrat, dalla GEMA-Stiftung, dalla GVL, dalla Città di Francoforte, dal Land Essen, dal ministro dell'Interno.

Ensemble Modern.

Christine Whittlesey

Formatasi a Boston come cantante e come pianista, ha iniziato la sua carriera negli Stati Uniti sia con diverse produzioni liriche a Boston, Santa Fe e Washington sia con complessi cameristici quali la Pro Musica Antiqua di New York; nel 1981 si è trasferita in Germania. Si è esibita sia sulle scene (Berlino, Basilea, Gelsenkirchen) sia in sale da concerto nelle maggiori città europee.

In particolare, nel campo liederistico e contemporaneo, lavora con Pierre Boulez e Michael Gielen e l'Ensemble InterContemporain di Parigi, l'Ensemble Modern di Francoforte, l'Ensemble Kontrapunkte di Vienna e la London Sinfonietta. È ospite regolare di Wien modern, delle Festwochen di Berlino e di Vienna, del Festival di Salisburgo, del Festival concertistico di Lockenhaus e di tutti i principali festival di musica contemporanea. Dal 1991 insegna alla Musikhochschule di Graz. Ha effettuato molte incisioni per DGG, Philips, Intercord e Wergo. Particolare interesse hanno suscitato sulla stampa internazionale le sue registrazioni del Secondo quartetto di Schoenberg, di Scene da un romanzo di Kurtág e di Self Referential Songs di Benedict Mason.

Nel 1996 è stata protagonista femminile della registrazione audio-video dell'opera Von heute auf morgen di Schoenberg (regia di Jean-Marie Straub/Danielle Huillet; direzione orchestrale di Michael Gielen, con lo Hessisches Rundfunkinfonieorchester).



Christine Whittlesey.

Freya Kirby

Nata in Inghilterra – minore di sette sorelle – Freya Kirby ha frequentato la Guildhall School di Londra, la University of Illinois e la Juilliard School di New York, dove ha concluso gli studi con un “advanced certificate” per violino e viola. I suoi docenti di maggior rilievo sono stati David Takeno e Joel Smirnoff (violino) e Paul Neubauer (viola). Ha vinto premi in numerosi concorsi e si è esibita come solista, fra l'altro, allo Aspen Music Festival e al Lincoln Center di New York; con l'orchestra ha suonato in Inghilterra e in altri paesi europei. Dal 1994 Freya Kirby è membro dell'Ensemble Modern. È stata anche membro fondatore dello Aspen Contemporary Ensemble, ed è sovente attiva come direttrice d'orchestra ospite presso l'Orchestra Ciudad de Granada (Spagna).

Thomas Fichter

È membro dell'Ensemble Modern dal 1995. Partecipa ai 50-70 concerti dell'Ensemble (musica del XX secolo) suonando contrabbasso, basso in mi e contrabbasso elettronico. È presente in tutti i CD incisi dall'Ensemble Modern (BMG, Sony, ECM, Decca, Ryko ecc.). Con l'Ensemble Modern si è esibito in numerose sale da concerto in Europa e in tournées in Stati Uniti, Sud-America, Australia e Giappone.

Márta Fábrián

Suona il cimbalom dall'età di otto anni. Ha studiato al Conservatorio Liszt di Budapest ed è stata solista per sei anni del Balletto di Budapest e, dal 1974, della Filarmonica Nazionale. Suona regolarmente con l'Ensemble InterContemporain e con l'Ensemble Modern; da oltre dieci anni collabora con importanti orchestre sotto la guida di Doráti, Boulez, Abbado, Imbal, Ashkenazy. Da circa trent'anni collabora con György Kurtág e con Péter Eötvös. Numerose le sue registrazioni (Hungaroton, Harmonia Mundi, Erato, Sony). Il suo primo disco Cimbalom Recital del 1977 con opere di György Kurtág ha vinto il Grand-Prix de l'Académie du Disc Français. È regolarmente ospite dei più importanti festival europei (Holland Festival, Festival d'Automne di Parigi, Wien modern, Biennali di Berlino e di Venezia, BBC Proms di Londra ecc.). Nel 1979 ha vinto il Premio Liszt.



Freya Kirby.



Thomas Fichter.



Márta Fábán.

Jürgen Ruck

Nato nel 1961 a Freiburg im Breisgau, ha studiato chitarra nella sua città e a Basilea con Sonja Prunnbauer e Oscar Ghiglia. Ha più volte vinto il premio del concorso tedesco "Jugend musiziert".

Nel 1986 ha vinto il primo premio del Deutscher Musikwettbewerb, nel 1987 la borsa di studio della Märkische Kulturkonferenze, nel 1990 il Kranichstein-Preis per l'interpretazione della "nuova musica".

Il suo repertorio comprende composizioni dal XIV secolo fino ai nostri giorni.

Si è esibito allo Schleswig-Holstein Musikfestival, ai Frankfurter Feste, agli Schwetzingen Schlossfestspiele e a Wien modern, nonché come solista-ospite dei Berliner Philharmoniker, dell'Orchestra sinfonica della RAI di Milano e della London Sinfonietta.



Jürgen Ruck.

Csaba Király

Nato nel 1965 a Komló (Ungheria), ha iniziato lo studio del pianoforte a sei anni e quello dell'organo a dodici.

Si è diplomato all'Accademia Musicale Liszt di Budapest in organo con István Lantos e Ferenc Gergely nel 1989 e in pianoforte con Zoltán Kocsis e Sándor Falvai nel 1990.

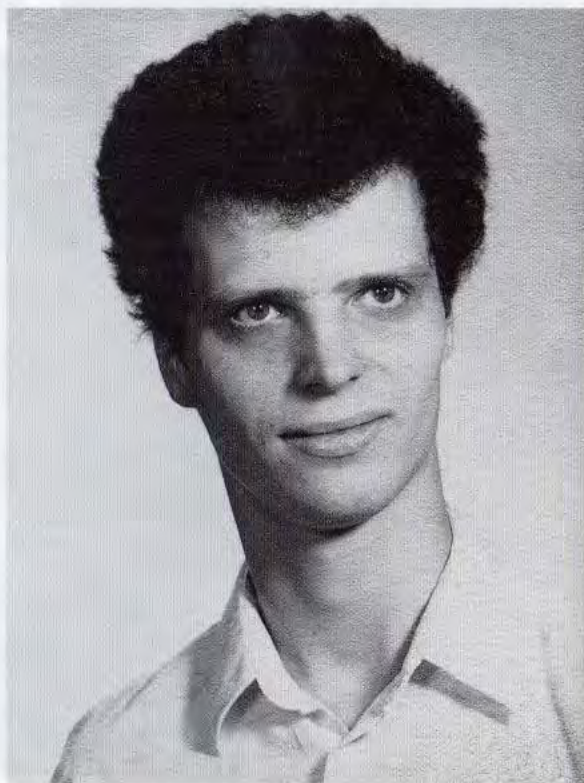
Già durante gli studi all'Accademia musicale ha partecipato a numerosi concorsi vincendo vari premi.

1985 - Primo premio al concorso pianistico della Radio nazionale ungherese.

1987 - Quarto posto al concorso internazionale pianistico Liszt.

1990 - Primo posto al concorso pianistico Ernő Dohnányi.

Dal 1985 ha dato concerti in vari paesi europei oltre che in Egitto, Canada, Turchia, Giappone. Esegue trascrizioni per organo e pianoforte, e improvvisa su entrambi gli strumenti.



Csaba Király.

**Tomkins Vocal Ensemble
di Budapest**

Ildikó Monyók

Il Tomkins Vocal Ensemble di Budapest è stato fondato nel 1978. La sua denominazione proviene dal nome del celebre compositore inglese Thomas Tomkins (1572-1654).

Il suo direttore artistico János Dobra e la maggior parte dei suoi membri hanno studiato al Conservatorio Liszt di Budapest. All'epoca della sua fondazione l'Ensemble aveva come scopo quello di eseguire le opere di Tomkins e dei suoi maggiori contemporanei, nonché le opere di compositori del XIX e XX secolo che potessero essere eseguite da un piccolo complesso (da 6 a 16 voci). Dal 1991 l'insegnante di canto Anna Pauk si è occupata della formazione dei singoli membri dell'Ensemble nell'intento di pervenire a un suono sotto molti aspetti differenziato, ma in sostanza omogeneo. Per merito di Anna Pauk l'Ensemble è stato posto in grado di cantare un repertorio di straordinaria varietà, "esportato" dal 1983 anche fuori dall'Ungheria in numerosi paesi d'Europa e in Giappone.

L'Ensemble si è esibito alle Radio di Colonia, Berlino, Eisenstadt e Helsinki.

Il Tomkins Vocal Ensemble di Budapest ha eseguito finora più di 500 composizioni di circa 100 autori, dalle "canzoni a ballo" rinascimentali ai negro spirituals e ai songs americani.

1968 - Ha partecipato alla popolare gara televisiva ungherese per la gioventù "Chi lo sa?", nelle due categorie della recitazione poetica e del canto solistico.

1974 - Ha completato gli studi al Collegio ungherese di arti drammatiche, nel dipartimento dell'operetta musicale.

1974-82 - Ha recitato al Teatro Kecskemét József Katona.

1982 - In conseguenza di un incidente automobilistico quasi mortale ha riportato una grave ferita alla testa; dal 1983 al 1986, priva dell'uso della voce, è stata ricoverata in vari ospedali.

1985 - Ha subito un'operazione alla testa.

1986 - È di nuovo sulle scene con il gruppo teatrale amatoriale del regista cinematografico András Jeles. Si è poi esibita nell'opera contemporanea di László Melis

ispirata a Police di Mrozek. Proprio durante le repliche di questo spettacolo è stata notata da György Kurtág.

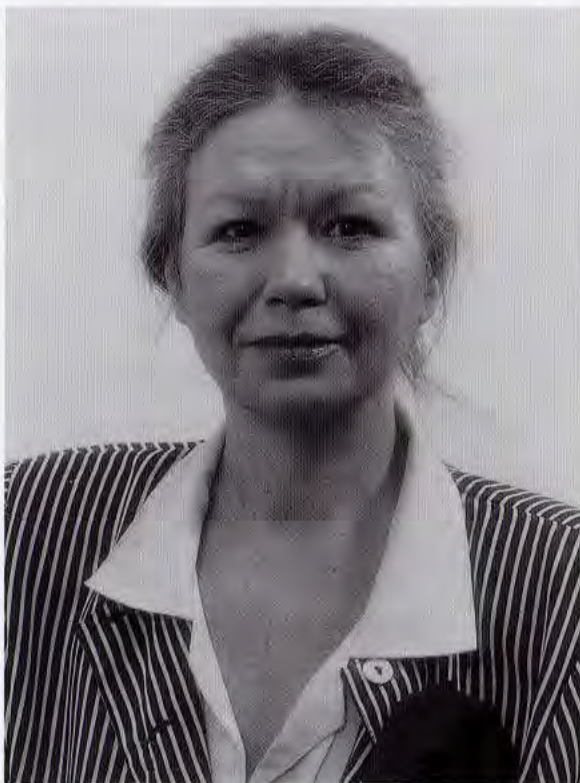
1987 - Ha partecipato a diversi festival: Salisburgo, Wroclav, Berlino.

1990 - György Kurtág scrive per lei un nuovo lavoro, *What is the Word*, basato sull'opera di Samuel Beckett.

1991 - Il 27 ottobre Claudio Abbado ha diretto la prima mondiale di Samuel Beckett: *What is the Word*, in memoriam Andrej Tarkovskij, al Wien modern.

1992 - Prima esecuzione ungherese dell'opera di cui sopra (versione orchestrale).

1993 - Tournée di Kurtág con la Budapest Festival Orchestra, diretta da Péter Eötvös: Berlino, Budapest, Vienna, Salisburgo.



Ildikó Monyók.



Quartetto Keller.

Teatro dell'Arte

mercoledì, 21 ottobre 1998, ore 20.30

Quartetto Keller**András Keller**, violino**János Pilz**, violino**Zoltán Gál**, viola**Ottó Kertész**, violoncello**György Kurtág** (1926)*Quartetto* op. 1 (1959) 14'

I. Poco agitato

II. Con moto

III. Vivacissimo-Lento

IV. Con spirito

V. Molto ostinato

VI. Adagio

György Ligeti (1923)*Duetti per due violini* (1950) 10'

Ballata e danza

György Kurtág*Hommage à Mihály András* op. 13 (1977) 9'

12 Microludi per quartetto d'archi

*Officium breve in memoriam Andreae**Szervánszky* op. 28 (1988-89) 12'**Béla Bartók** (1881-1945)*Duetti per due violini* (1931) 10'*(una scelta)***György Ligeti***Quartetto per archi n. 2* (1968) 22'

Allegro nervoso

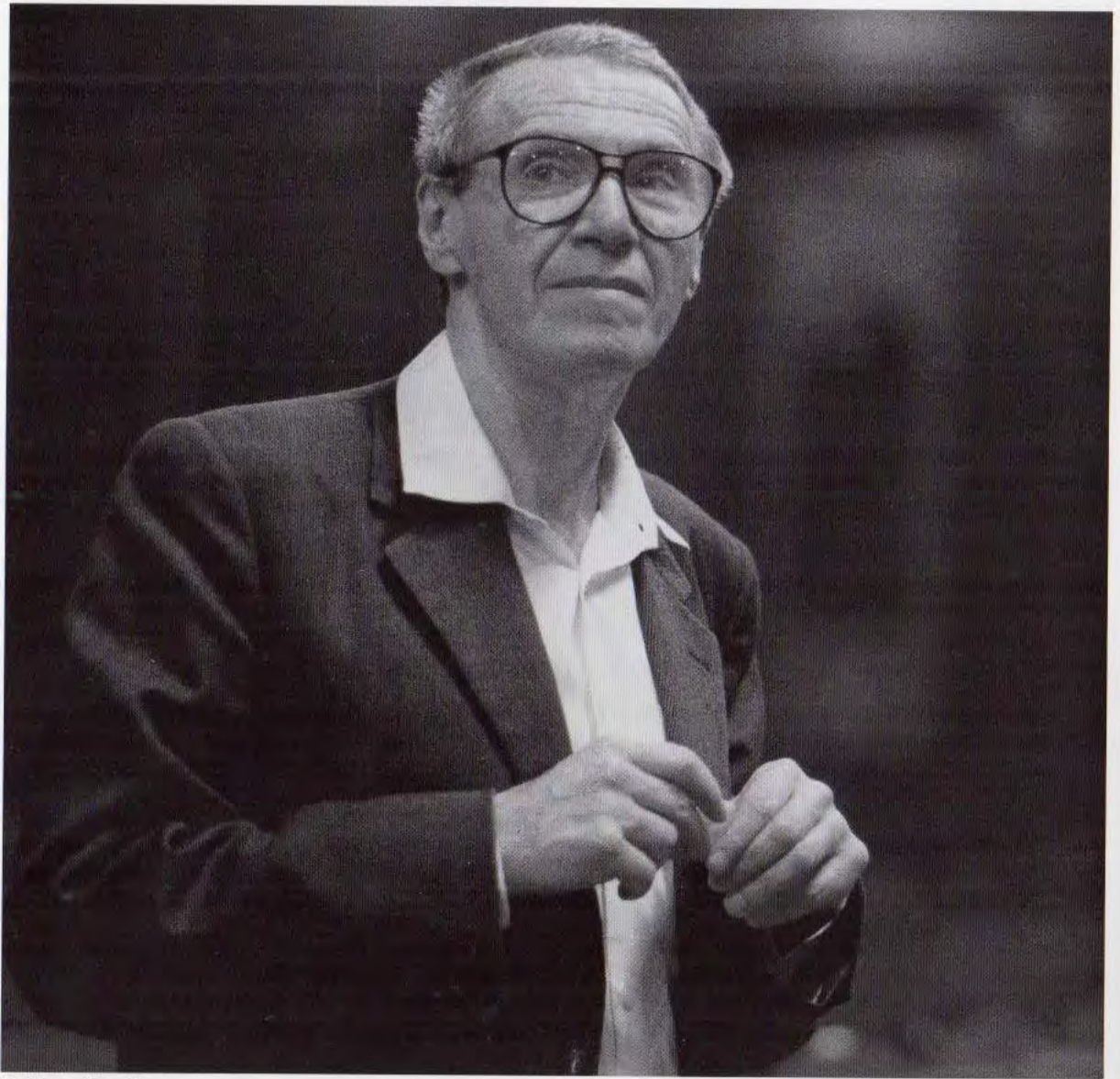
Sostenuto, molto calmo

Come un meccanismo di precisione

Presto furioso, brutale, tumultuoso

Allegro con delicatezza - Stets sehr mild

In collaborazione con RAI-RadioTre



György Kurtág.

La musica per quartetto d'archi di György Kurtág

Il primo movimento del *Quartetto per archi op. 1*, composto a Budapest nel 1959, è così descritto da Kurtág: «Un insetto cerca la luce. L'accordo di suoni armonici [alla fine] simboleggia il raggio di luce, e in mezzo c'è tutta questa sporcizia». Sette misure di esposizione all'inizio, un «tappeto stile *patchwork* fatto con diversi colori e diversi disegni», cose diverse semplicemente giustapposte: le sette misure d'esposizione «non sono solo il punto di partenza per tutto questo movimento, bensì per tutto il Quartetto e, più in generale, per il lavoro di tutta una vita», disse Kurtág riferendosi a questo Quartetto.

Dopo un decisivo anno di permanenza a Parigi, nel 1957-58, György Kurtág ritornò a Budapest passando per Colonia, e fu per lui «come uno *shock*» l'incontro a Colonia con Stockhausen e le sue *Gruppen* per tre orchestre e con la composizione elettronica di Ligeti *Artikulation*. «Sembrava che tutto ciò che avevo appreso a Parigi a proposito di forme concentrate e ricche di tensione fosse stato realizzato a Colonia. E questo fu decisivo per me.» Kurtág aveva trovato se stesso; a Colonia si rese conto di essere un compositore contemporaneo, mitteleuropeo di provenienza ungherese: «Dopo il mio ritorno in Ungheria [...] con l'*op. 1* cominciai una nuova vita. Da quel momento il mio ideale, la mia aspirazione fu di riuscire a formulare nel mio linguaggio qualcosa di simile all'esperienza che aveva rappresentato per me *Artikulation* a Colonia», disse Kurtág nel 1933 nella sua *laudatio* a György Ligeti.

Il suo *Quartetto per archi*, l'*op. 1* di un compositore già trentatreenne, non è più un'opera di ricerca: rappresenta di fatto la nascita del compositore György Kurtág. Con quest'opera egli dimostrava che era possibile coniugare il linguaggio musicale ungherese di Bartók con la concentrazione di Anton Webern. Questo condusse a un linguaggio personale senza dover rinunciare – come nelle opere dei compositori più giovani (Boulez, Stockhausen, Xenakis) – a una analogia linguistica della musica con la tradizione. Kurtág riuscì a realizzare l'apparente paradosso di una musica nei suoi presupposti sostanzialmente con-

servatrice che – come la musica seriale – si fondeva sulla scuola di Vienna e tuttavia non tradiva il minimo elemento reazionario. Ci vollero però molti anni prima che questa forza creativa indipendente di Kurtág trovasse riconoscimento anche al di fuori dell'Ungheria.

* * *

Il secondo *Quartetto per archi* di Kurtág fu composto nel 1977-78 in occasione del sessantesimo anniversario della nascita del compositore, direttore e violoncellista András Mihály, che come nessun altro aveva sostenuto a Budapest la musica di Kurtág e aveva diretto tutti i suoi primi lavori. Questo Quartetto è dedicato alla città tedesca di Witten, dove fu eseguito per la prima volta dal Quartetto Eder. Il compositore intitola questo Quartetto *12 Microludi*. Cicli analoghi di 12 microludi si trovano già in *Játékok*, una raccolta di “giochi” musicali che Kurtág aveva scritto con intenti didattici per suo figlio, che studiava il pianoforte. Questi *Játékok*, dei quali sono stati pubblicati fino a oggi sei volumi, costituiscono però al tempo stesso anche una “riserva di materiali”, un serbatoio al quale il compositore continuerà ad attingere per composizioni successive. Molti pezzi di questa raccolta sono stati più tardi rielaborati da Kurtág, strumentati e inseriti in altri cicli quali ad esempio l'omaggio a Stockhausen *Rückblick* del 1993.

Alla fine del secondo volume di *Játékok* si trovano due cicli di “microludi”: un *Hommage à Kadosa* e un secondo ciclo, i cui due brani conclusivi sono intitolati *Hommage à André Hajdu* e *Hommage à Nancy Sinatra*. Ognuna delle dodici piccole miniature – spesso di poche righe – comincia su una nota diversa, da do salendo fino a si. Accanto a tutti gli altri omaggi, in questi cicli è dunque contenuto anche un omaggio implicito a Johann Sebastian Bach, il compositore del *Clavicembalo ben temperato*. Secondo quanto egli stesso affermò, Kurtág compose una «microserie ben temperata senza costrizioni tonali». Analogamente il suo secondo *Quartetto per archi* è costituito da un ciclo di dodici miniature per lo

più estremamente brevi, ma al tempo stesso straordinariamente diversificate. Il compositore attraversa in dodici stadi tutto il suo spettro espressivo, da una tranquillità estrema al "molto agitato", da esplosioni drammatiche a una calma, serena chiarezza, analogamente a quanto fanno Bach nella sua raccolta di preludi e fughe del *Clavicembalo ben temperato* o Bartók nel suo *Mikrokosmos* per pianoforte. I movimenti 1, 6 e 11 sono infine anche impliciti *Hommages* a Girolamo Frescobaldi, il compositore di una assai dissonante ed enigmatica *Toccata di durezza e ligature*.

Questi 12 *Microludi* sono uno dei due omaggi scritti per András Mihály; nel terzo volume di *Játékok* ne troviamo un altro, nel quale sono inserite le prime note del *Concerto per violoncello* di Mihály.

* * *

Anche il titolo del terzo *Quartetto per archi* di Kurtág del 1989, *Officium breve*, se da un lato fa riferimento alla liturgia cattolica, dall'altro suggerisce come si tratti ancora una volta di un brano commemorativo, composto in memoria del compositore ungherese Endre Szervánsky. Kurtág stesso lo definì un "Mini-Requiem" – facendo naturalmente riferimento a un altro compositore che aveva definito il suo ultimo lavoro, *Requiem Canticles*, un "Pocket-Requiem": Igor Stravinskij. Come i *Microludi*, anche questo Quartetto è dedicato al committente, in questo caso Wilfried Brennecke, che si adoperò costantemente per la diffusione della musica di Kurtág in Germania. Nella partitura, a integrazione del titolo, leggiamo: «Questo *Officium* è dedicato anche alla commemorazione di Tibor Turcsányi, Zsolt Baranyai, Gabriella Garzó e György Szoltányi [rispettivamente nei movimenti 1, 2, 8 e 11]». Come nei *Microludi*, tuttavia, anche dietro

questo Quartetto c'è la figura di un grande compositore: Anton Webern (anche l'*op. 28* di Webern è un Quartetto per archi). Entrambi i compositori, Szervánsky e Webern, sono direttamente presenti nel pezzo di Kurtág con la loro stessa musica. Il decimo movimento è una trascrizione per quartetto trasposta un tono sopra – dell'ultimo movimento della *Cantata* di Webern, che Kurtág aveva inizialmente realizzato per le sue lezioni di musica da camera a Budapest. Il quinto movimento è intitolato *Fantasia sulle armonie del canone di Webern*; anche il sesto, un canone inverso di sole cinque misure, è un *Hommage à Webern*, così come il successivo *Canon à 2 (liberamente tratto dall'op. 31/VI di Webern)*. Nel quindicesimo e ultimo movimento di questo *Officium* ("Arioso interrotto") vengono citate le prime dodici misure in do maggiore dal terzo movimento della *Serenata per orchestra d'archi* di Szervánsky del 1947-48; il terzo e il dodicesimo movimento sono trascrizioni delle due versioni di Kurtág del suo *Hommage à Szervánsky* dal terzo volume di *Játékok*. Kurtág interpretò la musica di entrambi i compositori, il do maggiore di Szervánsky e il contrappunto dodecafonico di Webern, come due fulcri opposti, a partire dai quali egli cercò di «seguire a ritroso la loro storia». Anche qui Kurtág percorre e passa attraverso un intero cerchio; egli anzi ricercò addirittura «precedenti stadi apocrifi, in cui si manifestassero correlazioni o addirittura identità di materiale». Ciò ci rimanda alla sintesi realizzata da Bartók fra due realtà così diverse come la grande eredità classica di Bach, Beethoven e Debussy e la "musica contadina".

Jürg Stenzl

(Traduzione dal tedesco di Silvia Tuja)
(dal testo accluso al CD ECM
[New Series] 1598 [453 258-2])

Duetti per due violini di Bartók e Ligeti
Quartetto n. 2 di György Ligeti

Nel 1930, essendo stato incaricato dall'editore Schott di redigere una raccolta di pezzi per due violini destinata all'infanzia, il musicologo e didatta tedesco Eric Dorflein contattò Béla Bartók chiedendogli il permesso di trascrivere per tale organico alcuni dei numerosissimi canti magiari che il compositore aveva catalogato e raccolto negli anni precedenti. L'antologia era infatti suddivisa per aree geografiche e il curatore intendeva formare una cospicua sezione di area tzigano-ungherese, considerata l'importanza che tale regione poteva vantare nella storia dello strumento. Bartók negò il permesso di pubblicare quei canti ma propose a Dorflein di redigerne lui stesso di nuovi.

Licenziato infatti il *Quarto Quartetto*, il musicista ungherese si era preso per così dire una licenza dalla composizione in senso stretto per intraprendere nuove ricerche sul canto popolare e per attendere ai *Mikrokosmos*, il celebre, rivoluzionario metodo per pianoforte basato sulla catalogazione, a difficoltà crescente, di melodie e ritmi popolari. Dorflein ovviamente fu entusiasta del progetto, i due si scrissero, si incontrarono e nacque così, a poco a poco, i 44 *Duetti per due violini*: un corpus musicale assai più esteso di quello concordato ma del tutto corrispondente alla finalità didattica perseguita dal musicologo tedesco. Al momento di pubblicare la raccolta di quest'ultimo, tuttavia, l'editore Universal – in possesso di un contratto in esclusiva con Bartók – rivendicò i diritti di pubblicazione dei Duetti e ne nacque una controversia con la casa rivale Schott, risolta con il più classico dei compromessi: Schott pubblicò nel 1931 soltanto 18 dei 44 Duetti, quelli di più facile esecuzione, mentre due anni dopo Universal ne curò l'edizione completa, con i pezzi comunque ordinati a difficoltà crescente e raccolti in quattro libri.

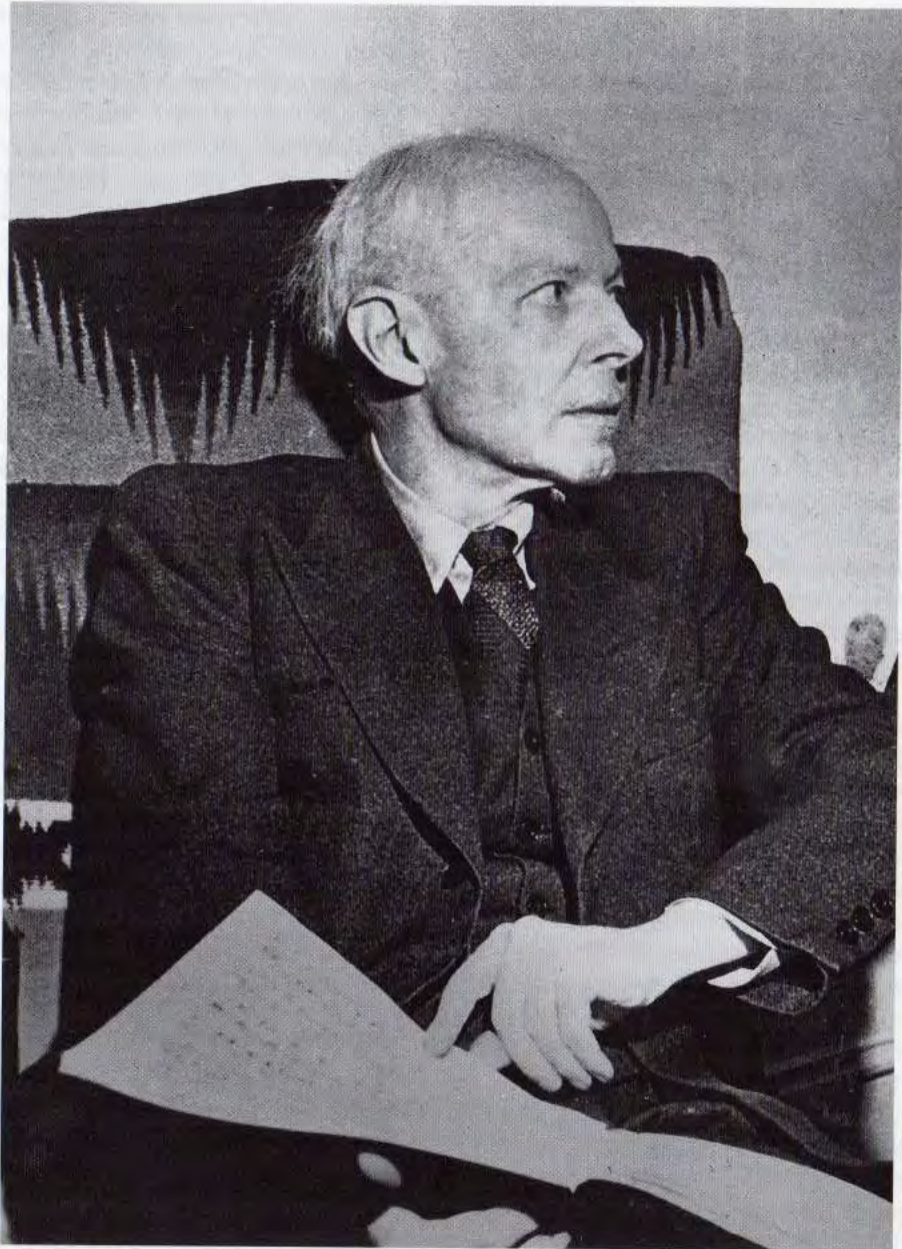
Di tale raccolta soltanto due pezzi sono originati dalla fantasia creativa di Bartók, mentre gli altri 42 sono adattamenti di canti popolari delle più varie provenienze. È noto infatti che nelle sue ricerche etnomusicologiche Bartók non si limitò a censire le melodie e i ritmi della sua regione (egli era peraltro nativo di una cittadina della Transil-

vania sud-occidentale) ma si occupò di una vastissima area che comprende l'Europa centrale, l'Europa orientale e persino talune regioni arabe e nordafricane. E così, accanto ai canti e alle danze ungheresi, compaiono in questa raccolta melodie e ritmi transilvani, slovacchi, rumeni, ruteni, serbi e arabi, insieme con brani ispirati a forme, per così dire, "universali", come lo scherzo, la burlesca, la ninna-nanna, il canone, la marcia e il preludio.

L'unico tratto linguistico che accomuna un repertorio così multiforme ed eclettico è la totale indifferenza ai vincoli della tradizione tonale e della forma strofica: i più svariati sistemi modalici e i ritmi più irregolari si alternano così in questa raccolta, che insegna ai violinisti in erba a divertirsi insieme e a scoprire sonorità del tutto inedite. È infine persino ovvio sottolineare come un polifonista solido e raffinato quale fu Bartók non si lasciò sfuggire l'occasione di sfruttare in senso appunto contrappuntistico l'organico a due violini, sicché raramente l'uno strumento accompagna l'altro ma assai più spesso i due violini creano una tessitura strettamente polifonica, con particolare attenzione per lo sviluppo a canone. L'intera raccolta ha la durata di 50 minuti circa. Si impone pertanto in questa occasione l'obbligo di una scelta necessariamente radicale. I violinisti del Quartetto Keller si sono riservati di decidere al momento quanti e quali Duetti eseguire.

* * *

Baladâ si Joc (Ballata e Danza) è il titolo dell'unica composizione di György Ligeti destinata a due violini. Essa risale al 1950, quando il musicista transilvano aveva progettato di comporre un vasto ciclo di Duetti per due violini ispirati all'analoga raccolta di Béla Bartók, risalente a vent'anni prima. Il progetto di Ligeti tuttavia non ebbe seguito e il destino di questo breve dittico (della durata complessiva di meno di quattro minuti) sarebbe stato fatalmente l'oblio (esso, nella sua forma originaria, non è nemmeno annoverato in alcuni tra i più accreditati repertori) se Ligeti non ne avesse riutilizzato il materiale in



Béla Bartók.

primo luogo in una versione per orchestra di studenti, secondariamente nei primi due movimenti del *Concerto rumeno* per orchestra.

I motivi dei due brevi brani, trattati appunto alla maniera contrappuntistica di Bartók, provengono da due canti popolari rumeni. I tempi sono rispettivamente "Andante" e "Allegro vivace".

* * *

Di motivi veri e propri non si può davvero parlare, invece, nel caso del *Quartetto n. 2*, che György Ligeti compose nel 1968 e che fu eseguito per la prima volta a Baden-Baden nel dicembre dell'anno successivo dal Quartetto LaSalle, cui è dedicato. Non si può parlare di motivi – si diceva – né tantomeno di temi, perché tutta la composizione è informata a un'idea musicale atematica, tale cioè da non tradursi mai in profili tematici riconoscibili, ma, per stare alla felice immagine analitica coniata dal musicologo Henry Kaufmann, in altrettanti "caratteri di movimento". Il *Quartetto n. 2* è la prima composizione di Ligeti a essere suddivisa in più movimenti e ciascuno di essi, anziché esprimere una figura musicale sua propria, esibisce un differente trattamento tecnico, e conseguentemente emotivo, del materiale dato. Nel catalogo ligetiano il *Quartetto n. 2* è infatti considerato un lavoro riassuntivo, proprio in quanto utilizza all'interno dei suoi cinque movimenti le medesime tecniche di sviluppo che il musicista aveva rispettivamente sperimentato, l'una dopo l'altra, in alcune composizioni sinfoniche e teatrali degli anni precedenti, come il *Requiem*, *Atmosphères*, *Poème Symphonique*, *Aventures*, *Nouvelles Aventures*, *Lontano* e *Lux aeterna*.

Nel primo movimento, in tempo "Allegro nervoso", domina pertanto il carattere contrastante e frammentario; nel secondo, "Sostenuto, molto calmo", il carattere statico; nel terzo, "Come un meccanismo di precisione", il carattere meccanico appunto; nel successivo "Presto furioso, brutale, tumultuoso" il carattere bruitistico; infine nell'ultimo, in tempo "Allegro con delicatezza", il carattere dissociativo, quasi si realizzasse in es-

so la dissolvenza di una musica che risuona sempre più da lontano. Come ha scritto l'autore nella nota al programma della prima esecuzione, «i cinque movimenti contengono lo stesso pensiero musicale e formale, ma l'angolo di visuale e la colorazione sono diversi in ogni movimento, cosicché la forma musicale complessiva si realizza solo quando tutti i movimenti sono ascoltati e pensati come un'unità». Ma qual è allora il "pensiero musicale e formale" che sorregge questa composizione? Il *Quartetto n. 2* fu composto, come si diceva, nel 1968, quindici anni dopo il precedente *n. 1*, intitolato *Métamorphoses nocturnes*. Quest'ultimo era un dichiarato omaggio a Bartók, e precisamente al Bartók massimamente sperimentatore del *Terzo* e del *Quarto Quartetto*, offerto da un artista appena uscito dagli anni di apprendistato e del tutto ignaro degli sviluppi più recenti della musica occidentale. Il *Quartetto n. 2* rappresenta invece l'opera di un compositore che, per dirlo con le stesse parole di Ligeti, «ha modificato la [propria] prospettiva artistica di 180 gradi». Nel 1968 il musicista transilvano ha infatti attraversato l'Europa in lungo e in largo, è entrato in contatto con i protagonisti dell'avanguardia musicale europea, ha appreso (talvolta criticandoli) gli insegnamenti di Stockhausen, Boulez e Nono e si è lasciato affascinare dalle nuove tecniche di generazione del suono attraverso l'elettronica, lavorando per un certo tempo presso lo Studio di fonologia di Colonia. Cosicché l'unico punto di contatto con il precedente Quartetto consiste nell'uso del totale cromatico (l'intera serie delle altezze), ma in luogo di un tematismo di stampo bartókiano, quale traspariva dal precedente cimento quartettistico, il *Quartetto n. 2* sfrutta un materiale definito dallo stesso Ligeti "micropolifonico", ottenuto cioè mediante complessa stratificazione di movimenti di linee polifoniche e poliritmiche. Il pensiero musicale e formale (ovvero, in altre parole, l'unità di misura dell'opera) corrisponde dunque alla sua stessa tessitura sonora, ricavata attraverso «la sapiente sintesi tra le tecniche generative della musica elettronica – è sempre lo stesso autore che spiega – e lo stile polifonico di Ocke-

ghem, Josquin Desprez e Palestrina»: musicisti che Ligeti non ha mai smesso di amare profondamente e di frequentare.

Resta a ogni modo da evidenziare l'influenza che la scrittura quartettistica bartókiana esercita su quest'opera, per quanto concepita e prodotta in un contesto linguistico tanto aggiornato. A parte la palese reminiscenza, nel terzo movimento, dello Scherzo pizzicato del *Quarto Quartetto* di Bartók, tutti gli osservatori più avvertiti non hanno infatti mancato di sottolineare la stretta somiglianza intercorrente tra le tecniche di sviluppo utilizzate da Ligeti in questo Quartetto e il principio formale della variazione continua che sorregge l'invenzione e la struttura dei capolavori per quartetto d'archi di Bartók. In questa avvincente composizione cameristica di Ligeti, infatti, non solo è vero che ogni movimento è variante del precedente, come si diceva, ma è ancor più vero che ogni sezione di movimento è un'imitazione impercettibilmente variata della

precedente, a grande vantaggio del grado di coesione espressiva e di compattezza strutturale che questa fortunata pagina ligetiana non manca di comunicare all'ascoltatore.

Nella sua modernità di concezione, il *Quartetto n. 2* vanta invero significativi legami con la tradizione. E tra di essi va annoverato anche il tradizionalismo della scrittura destinata agli esecutori. Ligeti non violenta i quattro strumenti ad arco, tant'è vero che non ha bisogno di inventarsi una notazione particolarmente innovativa, se non per suggerire agli interpreti come "sporcare" impercettibilmente l'intonazione delle altezze e come passare gradualmente tra le varie modalità d'emissione del suono. Se tuttavia il profilo timbrico risulta così innovativo, anche ciò è allora da attribuire a una diretta conseguenza della originalissima qualità ritmica e contrappuntistica del lavoro.

Enrico Girardi



György Ligeti.

Quartetto Keller

Fondato a Budapest nel 1986, il Quartetto Keller ha compiuto nel 1990 il grande salto di qualità vincendo due dei più importanti concorsi internazionali per quartetto d'archi: Évian e Borciani. I quattro musicisti si sono incontrati durante gli studi presso il Conservatorio Franz Liszt di Budapest continuando regolarmente gli studi solistici e prendendo parte in questa veste a numerosi concorsi internazionali. I primi passi del Quartetto al Conservatorio furono accompagnati da tre professori: Sandor Devich, András Mihály e György Kurtág, che ha anche composto dei brani per András Keller.

Pochi giovani complessi possono presentare oggi un repertorio così vario, che include opere cameristiche dal quartetto all'ottetto. Alla volontà di approfondire le opere, al rispetto per la grande letteratura quartettistica, il Quartetto Keller unisce una grande curiosità: ama leggere e imparare, lavorare con i compositori contemporanei e soprattutto non condizionare il repertorio concertistico ai progetti discografici. Le registrazioni vengono pianificate con grande cura, per elaborare nello stesso tempo cicli completi e mantenere una variegata attività concertistica. Per la Erato sono stati pubblicati finora i tre Quartetti di Čajkovskij e il Sestetto Souvenir de Florence (con Kim Kashkashian alla viola e Mikols Perenyi al violoncello), i Quartetti di Debussy e Ravel, il Quartetto Americano e il Quartetto di Dvořák. Ultimamente sono apparsi l'intero

ciclo dei Quartetti di Bartók, un CD con opere di Kurtág e un CD con musiche di Beethoven. Per la Video sono stati pubblicati i tre Quartetti di Brahms.

Dal maggio 1994 il Quartetto Keller ha onorato Bartók con la presentazione dei suoi sei Quartetti in varie città come Colonia, Brema e Stoccarda. George Solli lo ha invitato nel dicembre 1995 per un concerto con lui e András Schiff al Barbican Center di Londra in commemorazione della nascita di Bartók. Il Quartetto ha suonato in tutta Europa e ha effettuato la sua prima tournée americana nell'autunno del 1996.

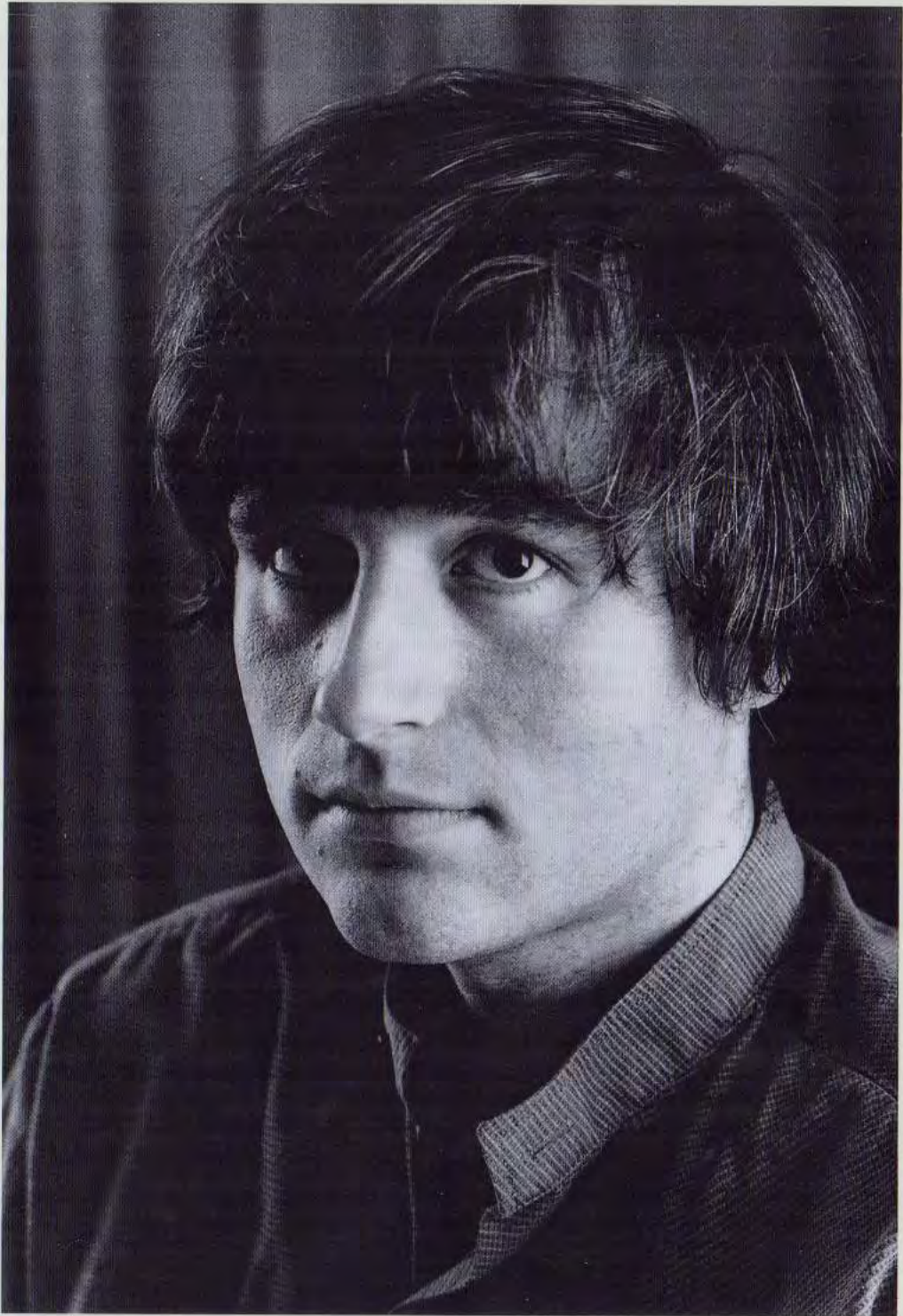
Nel 1995 l'Associazione dei critici italiani ha assegnato al Quartetto Keller il "Premio Abbai" come miglior gruppo da camera dell'anno.

Il Quartetto ha partecipato nella stagione 1996-97 a un ciclo Beethoven in più di 15 capitali europee, insieme ai Quartetti Hagen, Mosaique, Carmina, Vogler e Neuer Leipziger: I Quartetti di Beethoven quale simbolo dell'Amicizia Europea.

La stagione 1997-98 prevede una importante tournée europea con Zoltán Kocsis che proseguirà negli USA e li vedrà impegnati in alcuni festival tra i quali il Vegh Festival Salzburg, Bath Festival, Schubertiade Hohenems e Bergen Festival.

Per la registrazione dei Quartetti di Bartók il Quartetto Keller ha ottenuto il Premio della Critica discografica tedesca; in Francia ha ottenuto il "Prix Victoire" e in Italia il Premio della Critica.

All'inizio di quest'anno ha ottenuto il premio "Midem" 1997 a Cannes.



Dezső Ranki.

Teatro alla Scala

sabato, 24 ottobre 1998, ore 20

■ **Dezső Ranki**, pianista**Franz Schubert** (1797-1828)*Momenti musicali* op. 94, D. 780 (1923-28) 22'

1. in do maggiore - Moderato
2. in la bemolle maggiore - Andantino
3. in fa minore - Allegro moderato
4. in do diesis minore - Moderato
5. in fa minore - Allegro vivace
6. in la bemolle maggiore - Allegretto

Sonata in la maggiore op. 120, D. 664 20'

Allegro moderato

Andante

Allegro

György Kurtág*Játékok* (Giochi) 12'

1. Prelúdium és valcer C-ben (1°)*
(Preludio e valzer in do)
2. Játék a végtelennel (Gioco con l'infinito) (3°)
3. Bogács (Il Cardo) (3°)
4. Valcer (Hommage à Sosztakovics) (2°)
Valzer (Hommage à Sostakovič)
5. Virág az ember (1b) (Fiori noi siamo) (1°)
6. Hommage à Christian Wolff (Félálomban) (3°)
(Dormiveglia)
7. Árnyjáték - Hoquetus (Gioco d'ombre - Hoquetus) (2°)
8. Harangvirág (Campanule) (2°)
9. Szeszelyesen (Capricciosamente) (2°)
10. (Csendes beszélgetés az ördöggel)
(Discorso in silenzio con il diavolo) (3°)
11. Örökmozgó (talált tárgy)
(Perpetuum mobile - oggetto trovato) (1°)
12. ... és mégagszser: Virág az ember...
(... e ancora una volta: Fiori noi siamo...) (1°)
13. Apokrif himnusz (Inno apocrifo) (6°)
14. Virág Nuriának (Un fiore per Nuria) (6°)
15. Didarida didadi... (6°)
16. Ál-módoz-va (az elsüllyedt katedra)
(Sognando a occhi aperti) (6°)
17. Járdányi Pál emlékére
(In memoriam Pál Járdányi) (6°)
18. ... humble regard sur Olivier Messiaen (6°)

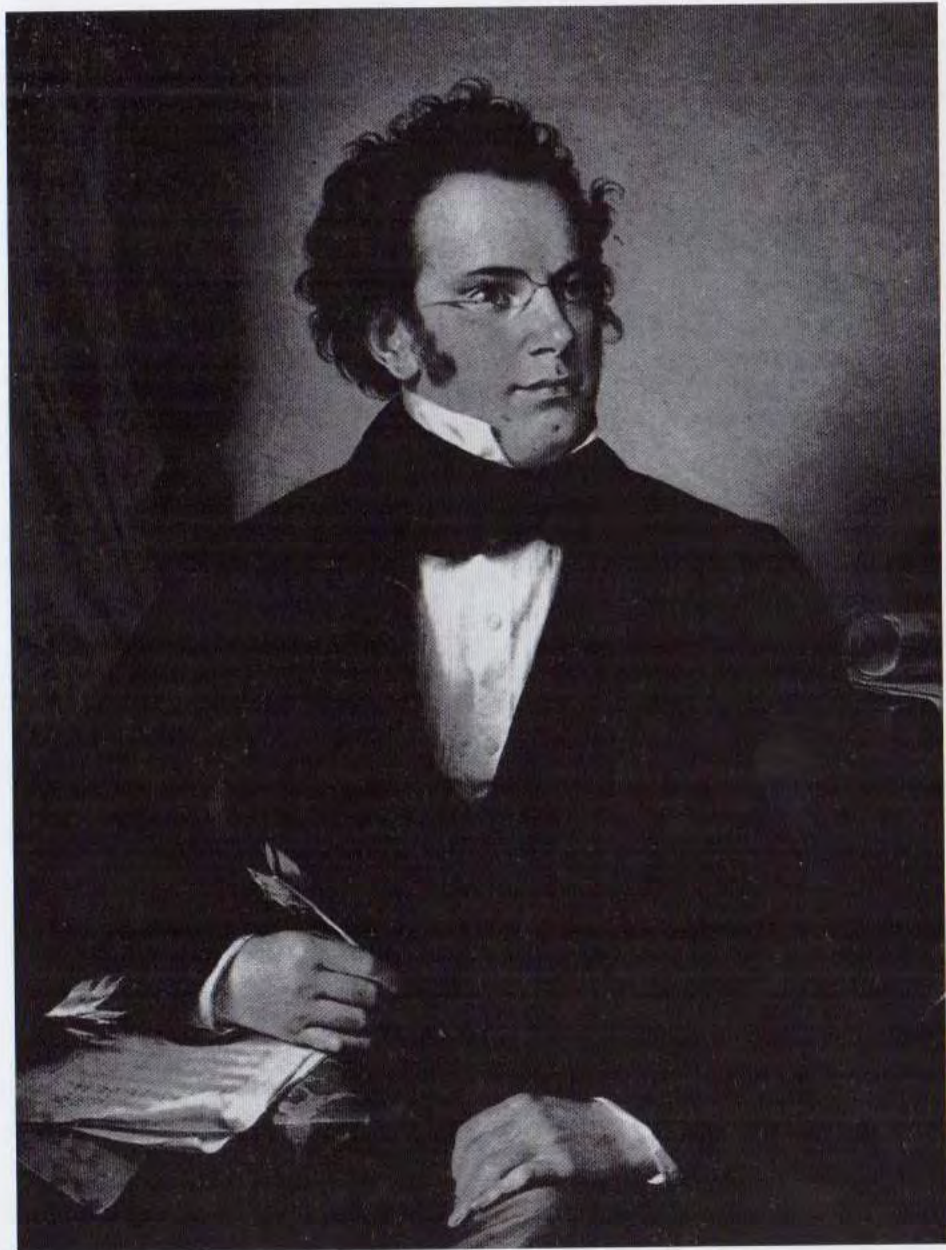
Béla Bartók (1881-1945)*8 Improvvisazioni su canti
contadini ungheresi* op. 20, SZ74 (1920) 13'*Sonata*, SZ80 (1926) 12'

Allegro moderato

Sostenuto e pesante

Allegro molto

* (I numeri fra parentesi indicano il volume di *Játékok* dove sono pubblicati i pezzi.)



Franz Schubert.

“Imposto” alla Kurtág

Le scuole pianistiche – e non solo quelle, ma anche tutte le scuole di strumenti, nonché le scuole di canto – attribuiscono somma importanza all’“imposto”. «Non sei stato ben impostato», «L’imposto del maestro Tizio fa schifo», «Senza un buon imposto non si raggiungono i gradi più alti della tecnica», e così via all’infinito. L’imposto sembra essere la cosa più importante di tutte, più della musica, e nella nostra bella Italia si sostiene anzi che l’allievo debba rimanere in conservatorio con lo stesso insegnante per dieci anni del corso, allo scopo di non doverlo cambiare, l’imposto. La tecnica, lapalissianamente, è l’insieme dei gesti, molteplici, che il pianista compie per abbassare i tasti, cioè per far produrre suono alle corde percosse, e l’imposto, o impostazione, riguarda la via razionale per l’apprendimento progressivo di ciascun gesto. A parte il fatto che molti insegnanti non conoscono veramente l’insieme dei gesti ma solo una fetta, e che quindi ritengono di poter risolvere tutti i problemi dell’esecuzione pianistica con una gestualità incompleta e perciò destinata a un almeno parziale insuccesso, a parte ciò, dicevo, il problema dell’imposto parte dalla discussione su quale debba preferibilmente essere (per gli insegnanti ragionevoli) o sia senza discussione (per i dogmatici) il gesto principe, il gesto primario, il progenitore di tutta la tecnica, il “fondamentale” di tutti i fondamentali. All’inizio del nostro secolo ci furono diatribe feroci tra i sostenitori della classica articolazione delle dita e i modernisti che propendevano per la caduta del braccio. Uno tra i più accesi e modernisti tra i didatti italiani del tempo arrivò al punto di sfidare a duello un giovane insegnante che una sera, in un salotto, aveva sollevato qualche dubbio sul sistema didattico del luminare: la mattina dopo il fattaccio il giovanotto imprudente fu svegliato dai padrini (ed essendo codardo dette subito ampia soddisfazione, ritrattando ogni critica in un apposito verbale). Senza giungere a tanto molti didatti si gettarono in furibonde risse verbali, brandendo i nomi dei Clementi, dei Czerny, dei Tausig, dei Marmontel, dei Deppe, dei Breithaupt, dei Matthey, dei Mugellini, dei Cortot, dei Brugnoli

come se fossero mazze buone per spaccar la testa al riottoso avversario. Adesso di queste cose non si discute più, e dopo essersi stancati della scienza si è ritornati all’acqua calda, cioè all’artigianato di chi se la sbrogia benissimo senza tante questioni teoriche o di chi crede di aver fatto scoperte, vecchie in realtà di cent’anni, e se le coltiva nel chiuso del suo orticello.

Così in Italia, così in Germania, così in Russia, così in Francia e negli Stati Uniti, così in tutto il mondo: c’è chi imposta con le cadute del braccio, c’è chi imposta con l’articolazione delle dita, c’è chi non imposta affatto, c’è chi non è bravo e va poco più avanti di questi primi passi, c’è chi è bravo e c’è chi ha per lo meno il fiuto di non contrastare l’istinto dell’allievo, ragion per cui ci sono oggi, come c’erano nell’Ottocento, come c’erano all’inizio e alla metà del Novecento, pianisti che suonano tranquillamente e pianisti che sudano sette camicie.

In questo lago, mi permetto di dire, intellettualmente un po’ sonnacchioso György Kurtág gettò nel 1979 una pietra che qualche onda l’ha per lo meno provocata. Kurtág non è uno scienziato: è un artigiano come tutti gli altri. Ma al contrario di tutti gli altri ha saputo uscire dalla tradizione, che offriva la scelta tra articolazione e peso. E ha inventato come padre della tecnica lo scivolamento, noto a tutti coloro che non sanno suonare il pianoforte e considerato da molti maestri come uno tra i più alti gradi della tecnica pianistica. Nello scorso secolo un didatta olandese allievo di Tausig, Oskar Raif, fece un esperimento: chiese a persone che non sapevano suonare il pianoforte e a pianisti professionisti di ribattere con un dito lo stesso tasto il più rapidamente possibile, e constatò che certi neofiti arrivavano a sette ribattiture al secondo e certi esperti solo a sei. Cose che succedevano e che succedono ancora. Che c’è di difficile nel glissando, nel far scivolare un dito – dalla parte dell’unghia – sui tasti? Apparentemente nulla. Eppure non pochi allievi temono il glissando, si scorticano il dito, si piantano in mezzo ai tasti. E ciò avviene perché l’imposto che hanno ricevuto li ha indotti a credere che i tasti non si abbassino senza l’azione



Béla Bartók.