

attiva del dito, o come percussione o come flessione reattiva. Kurtág invita i didatti a insegnare per prima cosa il glissando, con il bambino seduto sul seggiolino se è abbastanza grande da arrivare a coprire con le braccia l'estensione di tutta la tastiera, o facendolo camminare lungo essa, il bambino, se è troppo piccolo.

Questo è un uovo di Colombo, ma geniale. Che cosa impara infatti il bambino, con il glissando? Impara a usare innanzitutto la spalla, a farla diventare il primo motore propulsore del movimento, e impara a usare la leva più lunga e più facilmente manovrabile, il braccio tutto intero. Tutti sanno che più lungo è il braccio della leva, più facile è trasmettere all'estremità della leva stessa la forza. Dunque, il glissando affrontato come padre della tecnica consente di porre le premesse per apprendere fin dall'inizio quel che certi didatti dicono ai corsi di perfezionamento: bisogna sentire le dita come prolungamenti radiali della spalla.

Il secondo gesto proposto da Kurtág al discente è il *cluster* con l'avambraccio. «Ma il *cluster* è musica?», si chiede subito qualcuno, «o non è piuttosto un effetto particolare, per non dire un espediente? E si può basare un serio insegnamento su un effetto particolare?» Rispettabile opinione di chi non ha accettato l'evoluzione del linguaggio musicale nel nostro secolo. I pezzi che Kurtág scrive dimostrano che il *cluster* appartiene alla musica. Chi non è d'accordo può chiudere immediatamente i *Giochi*, e tornare con un sospiro di sollievo al Beyer.

Che cosa si insegna, con il *cluster* d'avambraccio? Due cose. Che i tasti possono essere comodamente abbassati mediante l'impiego del peso di tutto il busto o del solo braccio invece che con la forza del dito. Che il tasto abbassato rappresenta un punto d'appoggio magnifico per risollevare il peso, riportandolo nella posizione di partenza con un impiego di energia minore di quello che si dovrebbe avere senza la forza di risospinta.

Questi principi vengono applicati anche nel passo successivo dell'imposto alla Kurtág, il *cluster* con il palmo della mano. E a questo punto il bimetto è in grado di suonare tecnicamente un

pezzetto che l'autore gli propone sotto il titolo *Omaggio a Čajkovskij*. Si tratta di una, diciamo così, parafrasi dell'inizio del *Concerto* op. 23. Che cosa impressiona il bambino, nell'esecuzione del pianista che suona la parte introduttiva di questo *Concerto*? Secondo Kurtág, le grandi masse di suono degli accordi e gli arpeggi della cadenza. Quindi, *cluster* di mano per cominciare, glissandi alternati a *cluster* per finire. Ma questa è musica? Chiedetelo ai bambini, prima di negare, o rifugiatevi in seno al Beyer...

Dopo il glissando, il *cluster* con l'avambraccio e il *cluster* con la mano, Kurtág arriva al gruppo di dita, infine al singolo dito (uno per volta, a scelta dell'allievo). E sul singolo dito, date le premesse, il peso del braccio arriva senza che il bimbo manco se ne accorga, e il risollevamento del peso avviene sfruttando il tasto abbassato come punto d'appoggio.

Kurtág insegna inoltre a suonare con il fianco della mano (a coltello, come nelle *Cotolette*), con il pugno, con movimenti circolari e con movimenti rotatori del palmo. L'altra chiave di volta del suo imposto riguarda il sistema dei valori di durata delle note, che non sono proporzionali ma relativi. I valori sono il *molto lungo*, il *lungo*, il *corto*, il *valore di un'appoggiatura* (cortissimo), modificabili con le corone del *molto prolungato*, *prolungato*, *abbreviato*. La notazione è quella tradizionale, ma le proporzioni vengono decise dall'allievo: la metà (*lungo*) e il quarto (*corto*) ci sono, però non è detto che il quarto stabilisca una durata del 50% rispetto alla metà. Nella breve prefazione Kurtág dice: «con valori lunghi e corti creiamo proporzioni valide, una unità, un decorso – anche per la nostra propria gioia». In pratica, si parte dal *rubato* invece che dal rigore metronomico, e tutto tendendo all'educazione estetica.

I principi di Kurtág, che ho esposto in modo molto sintetico, sono chiari, e in realtà non fanno altro che applicare alla musica ciò che da lungo tempo si fa nell'educazione alle arti figurative. Quando io cominciai a disegnare a scuola, iniziai con il disegno geometrico, con le greche e simili, e non mi azzardai a schizzare una casetta se non

dopo che mi furono spiegati i principi della prospettiva. Oggi i bimbi vengono invitati a disegnare casette o cagnolini senza la cura del disegno realistico, ma con un totale impegno emotivo nei confronti del soggetto raffigurato. E tutti quanti ci commuoviamo nel vedere i prodotti artistici dei bambini delle medie, mentre sbadigliamo educatamente quando gli stessi bimbi fanno il soggetto contando un-due-tre per andare a tempo. Kurtág non ha scritto un metodo progressivo, ma ha offerto ai didatti un materiale da utilizzare con intelligenza e adattandolo al singolo allievo. Credo che gli si debba molta, molta gratitudine, e credo che gli si debba dar fiducia. Perché come insegnante di musica da camera Kurtág è estremamente rigoroso, non meno di quanto lo fosse Schoenberg quando insegnava l'armonia. Il punto di arrivo di Kurtág non differisce quindi da quello che siamo abituati a considerare come punto d'arrivo. L'inizio è diverso, e secondo il mio parere è migliore: proviamoci.

Giochi di Kurtág mi ha costretto a consumare quasi tutto lo spazio che mi era stato assegnato, ma non credo – e spero che il lettore sia d'accordo con me – di aver sprecato neppure una parola. Pochi cenni basteranno ora per commentare le altre composizioni in programma, che appartengono al normale repertorio concertistico del pianoforte. I sei *Momenti musicali* di Schubert furono composti nel 1823 (n. 3), nel 1824 (n. 6), nel 1828 (gli altri). Partendo da due casuali pubblicazioni per almanacchi, Schubert mise alla fine insieme un ciclo organico che s'affianca alle *Bagatelle* op. 126 di Beethoven (1823-24) e che indica ai futuri compositori romantici una via

inesplorata da seguire. La *Sonata* op. 120 fu scritta nel 1819. Gentile, malinconica e gaia, leggera e pensosa, è un capolavoro di grazia salottiera, una perfetta espressione della civiltà borghese, l'equivalente musicale dei quadri di Moritz von Schwind raffiguranti le gite fuori porta con relativi pic-nic.

Le *Improvvisazioni su canti contadini ungheresi* op. 20 furono composte da Bartók nel 1920, partendo dalla n. 7, intesa come contributo a una raccolta di composizioni in memoria di Debussy. I canti, che vengono pubblicati all'inizio, con le parole, costituiscono la premessa di una elaborazione raffinatissima che è nello stesso tempo armonizzazione (non tradizionale, ovviamente), ambientazione sonora, ciclo impaginato secondo le consuetudini del concertismo. La *Sonata*, come la suite *All'aria aperta*, i *Nove Piccoli Pezzi* e il *Concerto n. 1*, fu scritta nel 1926, nel momento in cui Bartók stava riprendendo l'attività di concertista, abbandonata da quasi vent'anni. La costruzione del primo e del terzo tempo è chiaramente ispirata ai principi classici, rispettivamente, dell'allegro di sonata e del rondò, che vengono seguiti in modo volutamente "esemplare", mentre la costruzione dell'aspro secondo tempo appare meno legata a un modello tradizionale. L'armonia, sebbene scabra e dura, è tuttavia nettamente tonale, e la *Sonata* per pianoforte rappresenta così il momento del distacco da Schoenberg, a cui Bartók aveva invece guardato con interesse nella *Sonata* n. 2 per violino e pianoforte (1922).

Piero Rattalino

Dezső Ranki

Laureato ai Premi Liszt e Kossuth, Primo Premio al Concorso Schumann 1969, è nato a Budapest nel 1951.

Dopo aver studiato all'Accademia Franz Liszt di Budapest nella classe di Pal Kadosa, vince il Primo Premio del Concorso "Robert Schumann" che gli schiude le porte di una solida e brillante carriera internazionale.

Ranki è da allora regolarmente invitato dalle orchestre più importanti: Filarmonici di Berlino e di Londra, Concertgebouw di Amsterdam, BBC Orchestra, English Chamber Orchestra, Orchestre National de France, NHK di Tokyo ecc.

Ha suonato sotto la direzione di Georg Solti, Zubin Mehta, Kurt Sanderling, Lorin Maazel, Vaclav Neumann, Kyrill Kondrašin, Christoph von Dohnanyi, Kurt Masur, Jeffrey Tate, Frans Bruggen.

Ha dato concerti in tutte le più importanti città europee (Londra, Parigi, Amsterdam, Berlino,

Vienna, Lucerna, Praga, Budapest) e compie regolarmente tournées anche negli Stati Uniti e in Giappone.

In Italia Ranki è ospite regolare da molti anni di tutte le più importanti istituzioni concertistiche a Milano, Roma, Torino, Genova, Palermo, Venezia ecc. e al Festival di Brescia e Bergamo, dove è ospite regolare e dove nel 1997 ha suonato il Secondo Concerto di Brahms con Lorin Maazel e la Philharmonia Orchestra di Londra.

Ranki incide per Teldec, Quint Records e Denon: la sua registrazione degli Studi op. 10 di Chopin ha vinto il Grand-Prix de l'Académie Charles Cros in Francia, e a quella dei Mikrokosmos di Bartók è stato attribuito il Premio della Critica Italiana.

Dezső Ranki ama suonare anche in formazioni cameristiche e da qualche anno suona sia a quattro mani che in duo pianistico con Edith Klukon.

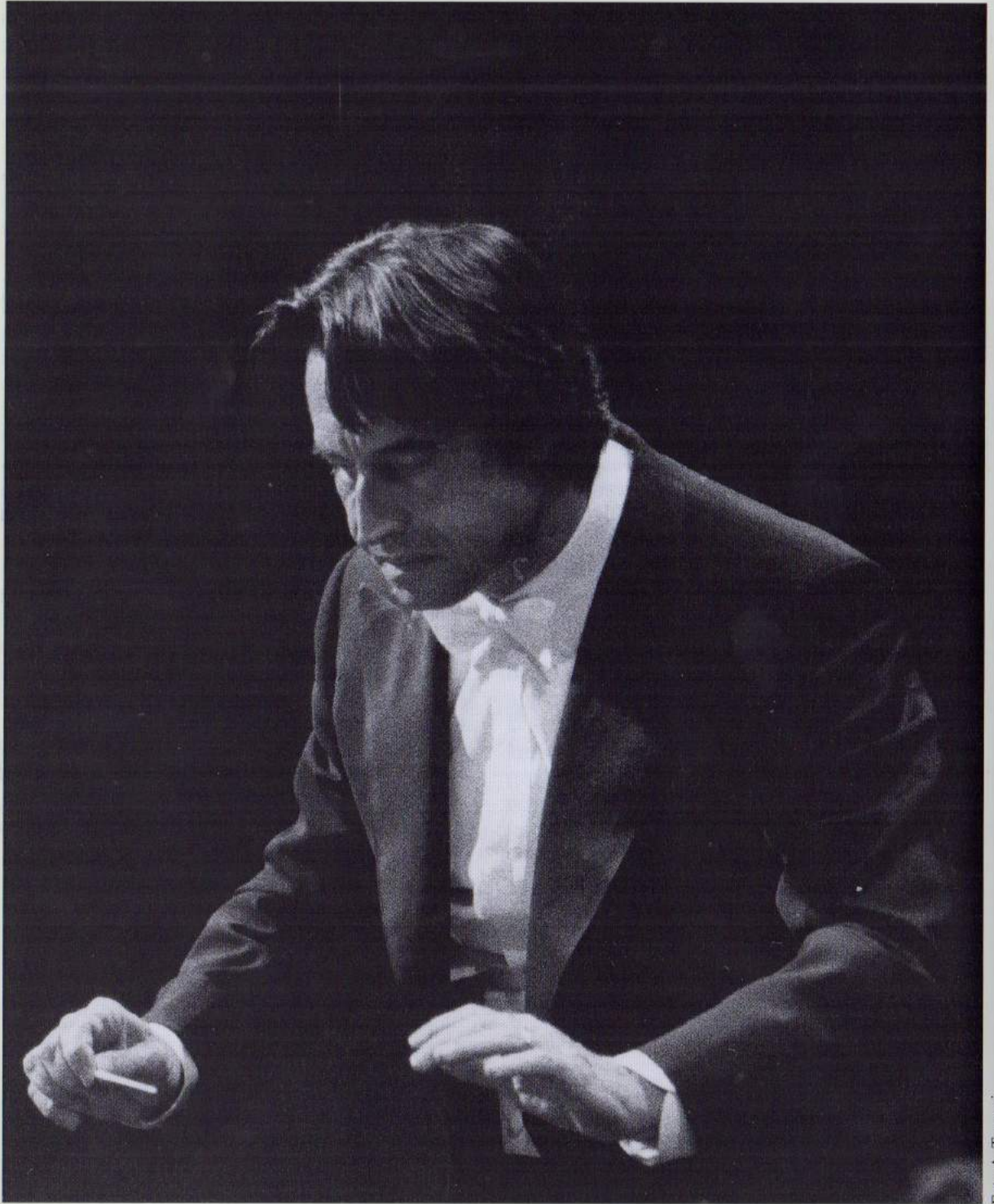


Foto A. Tamoni

Riccardo Muti.

Teatro alla Scala

venerdì, 30 ottobre 1998, ore 20

Filarmonica della Scala

Riccardo Muti, direttore

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

Giovanni Gabrieli (1557 ca. - 1612)
Canzon XIII, Canzon I, Sonata XIX 10'
trascritte da Claudio Ambrosini
per orchestra
(commissione di Milano Musica)

György Kurtág (1926)
Üzenetek (Messaggi) op. 34 (1993-97) 12'
per orchestra

1. *Aus der Ferne* (Da lontano)
(Hommage à Alfred Schlee 85)
2. *Helyzetkép (Néhány szó Jeney Zoltánhoz)*
(Resoconto - Due parole con Zoltán Jeney)
3. *Levél Eötvös Péternek*
(Una lettera a Péter Eötvös)
4. *Inscription on a Grave in Cornwall*
(Iscrizione su una tomba in Cornovaglia)
e
Virág az ember - Kocsis Zoltánnak
(Fiori noi siamo - a Zoltán Kocsis)
per coro misto e orchestra
5. *... a solemn air... (... un'aria solenne...)*
(Hommage à Albert Simon)

ΣΤΗΛΗ (Stele) op. 33 (1994) 13'
per grande orchestra

Adagio

Lamentoso, disperato con moto,
nicht zu schnell, aber wild gehetz, ungeduldig
Tempo II, alla breve, quasi l'istesso tempo
Molto sostenuto

Robert Schumann (1810-1856)
Quarta Sinfonia in re minore op. 120 40'

1. Ziemlich langsam - Lebhaft
2. Romance (Ziemlich langsam)
3. Scherzo: Lebhaft
4. Langsam - Lebhaft

Giovanni Gabrieli
Canzon XIII, Canzon I, Sonata XIX
(trascritte da Claudio Ambrosini)

Allievo dello zio Andrea, Giovanni Gabrieli è il massimo rappresentante della scuola rinascimentale veneziana. I suoi *Concerti, Sacrae Symphoniae, Canzoni e sonate* anticipano la grandiosità monumentale della musica barocca per la potenza degli effetti sonori, la varietà delle combinazioni tra voci e strumenti, l'arte della ornamentazione che si trasforma in sviluppo del pensiero musicale.

La fantastica ricchezza di elementi stilistici ed espressivi, l'opulenza sonora delle composizioni di Gabrieli hanno affascinato compositori contemporanei quali Giorgio Federico Ghedini e Bruno Maderna che ne trascrissero alcuni lavori, realizzando le parti strumentali in modo più o meno vicino al modello fornito dallo stile rinascimentale. A queste trascrizioni si affiancano ora quelle di Claudio Ambrosini che ha scelto tre lavori, organizzandoli in una forma tripartita di al-

legro-adagio-allegro per adattarli alle abitudini formali del pubblico odierno.

Per sua stessa dichiarazione, le trascrizioni di Ambrosini si pongono a metà strada tra quelle più fedeli di Ghedini e quelle più libere di Maderna: l'originale è posto in primo piano ma la scelta dei timbri tiene conto di quanto l'idea di suono e quella di spazio si siano evolute negli ultimi cinquant'anni.

Ambrosini intende infatti restituire l'effetto veneziano dei "cori battenti o spezzati" che dominano la concezione sonora di Gabrieli attraverso la presenza di sezioni corali dialoganti tra loro con meravigliosi effetti di stereofonia sonora suggeriti ai compositori del tempo dalla disposizione delle cantorie nella basilica di San Marco, a destra e a sinistra della navata. Queste trascrizioni intendono «rendere le sonorità dell'epoca ma anche le atmosfere e gli spazi in cui quelle musiche sono nate».

Fortissima è infatti la suggestione dell'ambiente veneziano con la dominante presenza dell'acqua sentita come gioco di riflessi, echi, riverberazioni. Le sonorità sono trattate in modo cangiante: talvolta riproducono il suono rinascimentale, altre volte lo sfumano in atmosfere più nuove, oppure lo mettono in una prospettiva di lontananza. L'immagine di Venezia come nostalgia di un mondo lontano affiora, così, a poco a poco, attraverso un procedimento simile a certa pittura moderna, come ad esempio quella di Andy Warhol che, come ricorda Ambrosini, prende una immagine nota e poi la vela con tinte leggere che non modificano l'originale ma, nello stesso tempo, sottolineano una distanza, il passaggio del tempo, il nostro diverso modo di guardare.

Paolo Gallarati

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'CANTUS'. Below that, the title reads 'Primus Chorus. a 8. Sonata Pian & Forte. Alla Quarta Bassa Corattio.' The score consists of several staves of music, each with its own set of clefs and key signatures. Dynamic markings like 'Pian' and 'Forte' are placed throughout the score to indicate volume changes. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

György Kurtág
Üzenetek (Messaggi)

Sotto il titolo di *Messaggi*, Kurtág ha raccolto una serie di pezzi brevi per orchestra (il 4° per coro e orchestra), scritti tra il 1991 e il 1996 per diverse occasioni: concentratissima *suite* di momenti interiori secondo quell'estetica del frammento che del compositore ungherese sembra essere il tratto distintivo, nelle piccole come nelle grandi forme.

Secondo l'ordine di composizione, la raccolta si apre con *Aus der Ferne* (Da lontano), per grande orchestra, del 1991 (revisione del 1994): *molto lento ma fluido*, raccomanda l'autore, per definire l'atmosfera sonora di questo frammento di weberniana memoria dove le fasce timbriche degli archi e dei fiati sono screziate da gocce della percussione in un incantato *pianissimo*. Nel 1993 Kurtág compose *Helyzetkép - néhány szó Jeney Zoltánhoz* (Resoconto: due parole con Zoltán Heney), un altro pezzo estremamente breve e altrettanto delicato che partorisce dalla compatta fascia di accordi degli archi e dei fiati, dapprima un lamento del contrabbasso solista, poi una spettrale sortita di un violino solo, che si spegne ben presto in pianissimo.

Il mosaico di queste diafane visioni interiori si è arricchito in seguito con *Levél Eötvös Péternek* (Una lettera a Péter Eötvös), scritta nel 1994, altro rarefatto "frammento", anch'esso mantenuto in sonorità molto delicate ma di tessuto più cameristico, in cui il primo violino discende, il cla-

rinetto contrabbasso sale in lente ramificazioni, il trombone glissa in scivolate furtive e, nel giro di poche battute, tutto si spegne nell'alone delle note tenute e nell'ultimo svolazzo, verso l'alto, del violino solista.

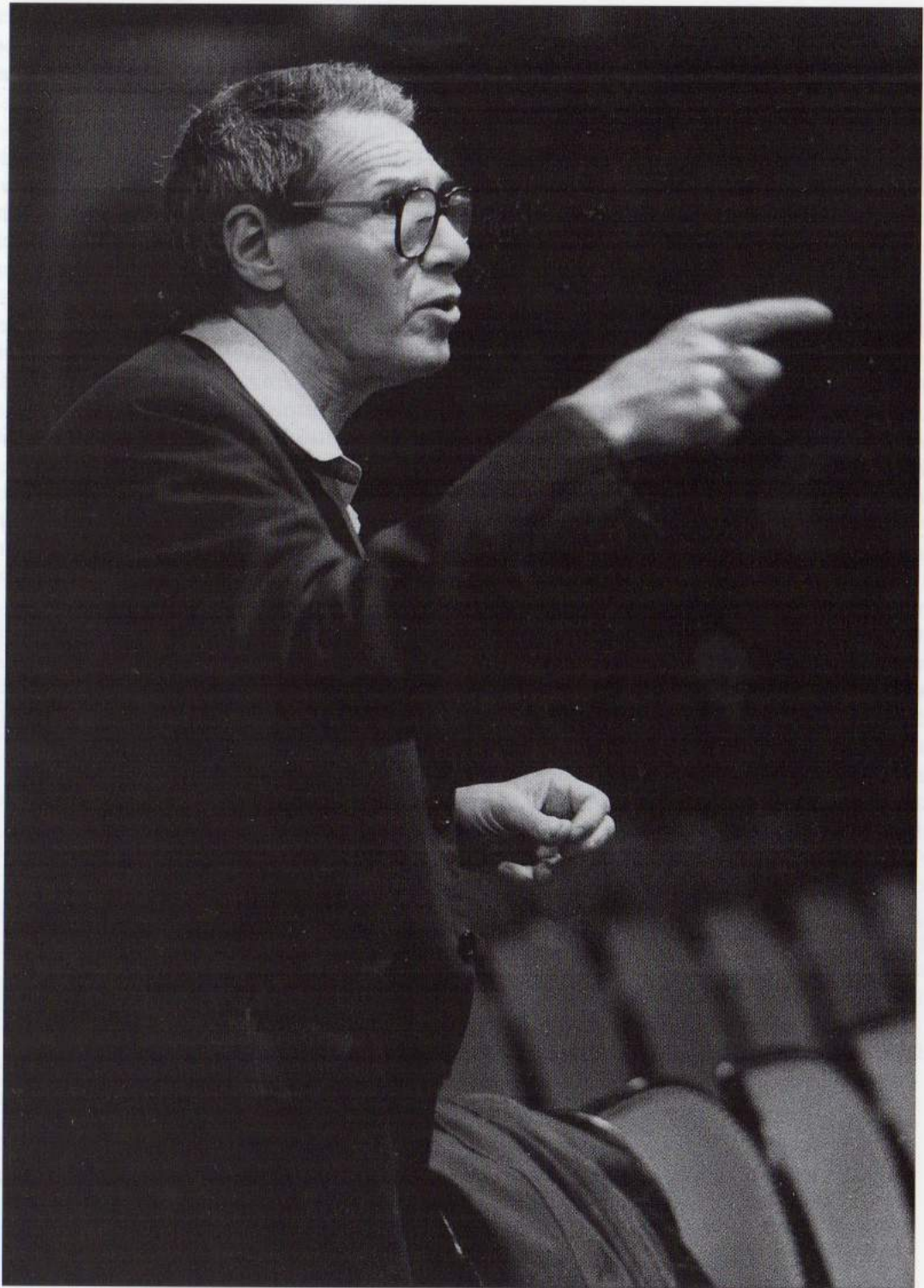
Il quarto e quinto pezzo della *suite*, composti nel 1995, sono strettamente uniti: *Inscription on a Grave in Cornwall* (Iscrizione su una tomba in Cornovaglia) ci immerge in un clima arcaistico con un coro a sette voci che canta a cappella «We have a building of God / an house not made with hands / eternal in the heavens / Where the spirit of the Lord is / there is liberty». Subito dopo attacca *...Virág az ember...* (Fiori noi siamo), un altro pezzo scritto in memoria di un amico defunto, Ottó Kocsic: qui l'orchestra è assai nutrita, specie nel gruppo delle percussioni, ma la scelta delle sonorità, sempre molto lievi, e trafitte solo da un breve fortissimo, conferma il carattere di tutti questi brani, da intendersi come registrazioni sismografiche di intimissime palpitazioni emotive.

La *suite* si conclude con *... a solemn air...* (1996), ultima immersione in quel clima sognante e arcano, intimo e sospeso che Kurtág definisce in *Messaggi*, partitura tra le più delicate e suggestive dell'ultima avanguardia.

Paolo Gallarati

György Kurtág
Cantata VIII, Cantata I, Sonata XIV
(transcribed by Csárdas András)

György Kurtág
(1927-2012)



György Kurtág.

György Kurtág

ΣΤΗΛΗ

(Stele)

Stele è la prima composizione per grande orchestra di György Kurtág che la scrisse nel 1994 per Claudio Abbado e l'Orchestra Filarmonica di Berlino. Sulla partitura la parola del titolo è scritta in greco, a ricordare l'altissimo valore d'omaggio al defunto che la stele funeraria possedeva nella Grecia antica: il brano è infatti dedicato alla memoria di András Mihály, compositore, direttore d'orchestra e pedagogo scomparso nel 1993 e molto legato a Kurtág che gli aveva già dedicato i *Quattro Capricci* op. 9 e i *Dodici microludi per quartetto d'archi* op. 13.

In *Stele* confluisce il brano pianistico *András Mihály in memoriam* che Kurtág aveva composto di getto, subito dopo la morte dell'amico. Esso forma l'ultimo movimento di una composizione in tre sezioni, aperta da un *Adagio* in cui l'enorme complesso orchestrale suona la nota sol, estesa su tre ottave e resa fluttuante dall'intonazione che deve oscillare entro l'ambito di un quarto di tono. L'effetto è di singolare precarietà: le note sembrano immerse in un elemento corrosivo che le deforma, come l'immagine di ricordi che appaiono nella luce incerta della lontananza. Un corale esplicitamente indicato come *Hommage à Bruckner* conferisce alla fine del breve movi-

mento iniziale un carattere di solennità religiosa, dopo di che tutto entra in ebollizione nel *Lamentoso, disperato con moto*, dove Kurtág affida ai contrabbassi, nel registro acuto, una linea melodica discendente che viene elaborata in imitazione, producendo un crescendo suggestivamente caotico: è la morte come disperazione e ribellione. Questo squarcio drammatico è interrotto da un ricordo del primo movimento, incastrato nel discorso con un effetto di sospensione misteriosa e dolcissima: Kurtág stesso indica nella "estetica del frammento" una delle leggi fondamentali che governano il suo mondo poetico. Ma dopo questa frattura, la drammaticità riappare convulsa per placarsi, a poco a poco, verso l'inizio del terzo movimento, *Molto sostenuto*, dove una serie di quintine sempre ripetute portano a un seguito di accordi scanditi con un moto pendolare, simile a quello usato da Musorgskij nella scena dell'incoronazione del *Boris*. Pulsato in questo modo, il tempo musicale acquista un senso di pesante fissità, immagine evidente della stele tombale che sigilla ogni ricordo di vita e chiude il pezzo in una rigidità pietrificata.

Paolo Gallarati

Georg Meissner
1841
(1841)



Robert Schumann.

Robert Schumann
Sinfonia n. 4 in re minore, op. 120

Composta nel 1841, subito dopo la *Prima Sinfonia*, la *Sinfonia in re minore* fu presentata a Lipsia il 6 dicembre dello stesso anno. Lo scarso successo cui andò incontro indusse Schumann a ritirare il lavoro per sottoporlo a una profonda revisione, presentata a Düsseldorf il 3 marzo 1853.

Insieme alla *Prima Sinfonia*, all'*Ouverture, scherzo e finale* op. 52, alla *Fantasia in la minore per pianoforte e orchestra* (prima versione del *Concerto* op. 54) e all'abbozzo di una *Sinfonia in do minore*, la *Quarta Sinfonia* segna la svolta stilistica nata in Schumann da un interesse sempre maggiore per le forme classiche e non disgiunta da significativi avvenimenti biografici. Raggiunta finalmente l'agognata unione con Clara Wieck, l'esistenza di Schumann si assesta, infatti, entro le sponde sicure del matrimonio: il maestro dell'aforisma, della miniatura, del pezzo fantastico sente ora il bisogno di misurarsi con la grande tradizione della sonata e della sinfonia, e di accantonare il pianoforte, protagonista di tutta la sua produzione precedente, a favore del *Lied*, dell'orchestra e della musica da camera: nel 1840 Schumann compose, infatti, più di cento *Lieder*, nel 1841 si gettò con foga nella produzione sinfonica, nel 1842 furono i complessi da camera a galvanizzare l'entusiasmo creativo del musicista che licenziò tre quartetti per archi, il quartetto e il quintetto per pianoforte.

Di questo slancio la *Quarta Sinfonia* è un documento bruciante. I quattro movimenti tradizionali debbono essere infatti eseguiti senza interruzione, come una sola, incandescente colata musicale dove alcuni temi ritornano a distanza, determinando una sorta di forma ciclica, più vicina all'idea del poema sinfonico che a quella della sinfonia classica.

Il primo movimento *Ziemlich langsam* (Un poco lento) si svolge in un clima di solennità misteriosa e di intima dolcezza. Chiarissima appare sin dall'inizio la svolta che la sinfonia tedesca subisce con Schumann e con Brahms, trasformandosi da un solenne ed epico discorso alla nazione e all'umanità in un genere vicino allo spirito della musica da camera, capace certamente di grandi effetti orchestrali ma anche di parlare all'intimità

dell'ascoltatore con discorsi sottilmente elaborati. Il *Lebhaft* (Vivace) che segue scatta veloce, pieno di slanci e segretamente ansioso, proseguendo secondo la struttura classica della forma-sonata fatta di esposizione, sviluppo e ripresa. Dunque l'incandescenza inventiva che aveva caratterizzato le grandi *suites* pianistiche della giovinezza, libere da ogni schema formale, viene ora a confrontarsi con una tradizione con cui ogni sinfonista tedesco doveva necessariamente fare i conti. Il risultato è splendido per vitalità ed equilibrio formale: basti ascoltare lo sviluppo del primo movimento, acquatico e galoppante, con i suoi moti a ondate che sfociano in trionfali fanfare, oppure la ripresa che conclude il pezzo, come avvittandosi in una spirale di vera ebbrezza creativa.

Senza soluzione di continuità il discorso trapassa nella lieve malinconia della Romanza, dove l'espressione si distende in un andamento fluido e scorrevole. È l'altra anima di Schumann che appare in questo quadro di intimità domestica: l'anima del sognatore, divagante e infelice. Ma la riscossa avviene nel terzo movimento, uno scherzo robusto, pieno di un umorismo vagamente rustico e paesano. Il pensiero corre a Beethoven per l'energia ritmica e la forza d'urto dei contratempi, ma la sezione centrale si apre, come una conchiglia, a mostrare la perla di una melodia cullante e tenerissima: di nuovo l'intimità di Schumann trasportata nella sinfonia, con una felicità di soluzioni che sarà un modello ineludibile per Brahms.

Un solenne corale apre l'ultimo movimento in un modo che anticipa l'attacco del Finale della *Prima* di Brahms. Dopo questo inizio, il pezzo esplose in un misto di ansia e di entusiasmo con gesti forti, scoppi di spumeggiante vitalità violinistica, durezza severe come l'episodio contrappuntistico che sembra intralciare il libero corso dell'invenzione, ma per renderla più vitale ed energetica come il masso che si oppone allo scroscio del torrente. Alla fine, una coda travolgente lascia l'ultima parola ai sentimenti ottimistici e positivi che chiudono la sinfonia in un clima giovanile ed entusiastico travolgendo ogni ricordo malinconico.

Paolo Gallarati

Riccardo Muti

Nato a Napoli, dove completa gli studi musicali diplomandosi al Conservatorio di San Pietro a Majella in pianoforte con Vincenzo Vitale, si diploma in composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Milano nelle classi di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 vince, primo italiano nella storia del concorso, il "Premio Guido Cantelli", imponendosi all'attenzione del mondo musicale. Dal 1968 al 1980 è Direttore principale e direttore musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Dal 1972 è chiamato a dirigere la Philharmonia Orchestra di Londra in una serie di concerti che gli valgono la nomina a principal conductor, succedendo a Otto Klemperer. Nel 1979 l'orchestra londinese lo nomina music director e, nel 1982, conductor laureate. Dal 1980 al 1992 è music director della Philadelphia Orchestra, che guida in numerose tournées e in una ricca discografia. Dal 1986 è direttore musicale del Teatro alla Scala e nel 1987 è nominato anche direttore principale della Filarmonica della Scala. Oltre che al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Salisburgo (dove, dal 1971, le sue interpretazioni mozartiane sono divenute una importante tradizione) e alla Scala, Riccardo Muti ha diretto produzioni operistiche a Philadelphia, New York, Monaco di Baviera, Vienna, Londra e a Ravenna nell'ambito di "Ravenna Festival". È inoltre ospite ogni anno sul podio del Bayerischer Rundfunk Symphonieorchester di Monaco e dell'Orchestre National de France.

La direzione musicale del Teatro alla Scala

Nei dodici anni di direzione musicale al Teatro alla Scala, Riccardo Muti ha esplorato diversi ambiti del teatro musicale. Ha diretto le partiture più popolari del primo Verdi: Nabucco e Attila (oltre a Ernani, diretto nel 1982).

All'insegna di Verdi ha inaugurato anche la stagione 1989-90 con I vespri siciliani, la stagione 1992-93 con Don Carlo, la stagione 1997-98 con Macbeth. Ha riportato inoltre sul palcoscenico scaligero, dopo molti anni di assenza, due opere della trilogia romantica, La traviata e Rigoletto. Di Mozart ha presentato in successione i tre capolavori d'apontiani Così fan tutte, Le nozze di Figaro e Don Giovanni oltre a La clemenza di Tito, Idomeneo e Die Zauberflöte; ha dato impulso all'esplorazione del repertorio neoclassico con I Capuleti e i Montecchi di Vincenzo Bellini e Guglielmo Tell di Gioachino Rossini fino a rarità come Lodoïska di Luigi Cherubini e La Vestale di Gaspare Spontini oltre ai titoli gluckiani Alceste, Orfeo ed Euridice, Iphigénie en Thauride, fino all'Armide che ha inaugurato la stagione 1996-97. Dopo aver diretto Der fliegende Holländer e Parsifal, l'impegno wagneriano di Riccardo Muti si è concentrato su Der Ring des Nibelungen, ciclo aperto con Die Walküre (dicembre 1994) e proseguito con Das Rheingold (maggio 1996) e Siegfried (aprile 1997) e che culminerà nell'inaugurazione della stagione scaligera 1998-99 con Götterdämmerung. Con Manon Lescaut ha portato la sua prima opera di Puccini su un palcoscenico teatrale, avendo già diretto i complessi artistici di Philadelphia in una edizione di Tosca in forma di concerto, della quale resta testimonianza discografica. Il 18 maggio 1996 ha diretto il Concerto straordinario per il Cinquantesimo Anniversario della ricostruita sala del Teatro alla Scala.

Le tournées più significative
Con il Teatro alla Scala ha effettuato numerose e acclamate tournées: è stato in Giappone (1988 e 1995) e vi tornerà nel 2000, in Germania, in Russia e a Parigi dove ha diretto, quest'anno, nella

cattedrale di Notre Dame, la Messa di Requiem di Giuseppe Verdi, divenuta insieme a La traviata emblema del Teatro alla Scala nel mondo. Con i complessi scaligeri Riccardo Muti è stato a Siviglia, Madrid e Barcellona, in occasione dell'Expo '92; nell'ottobre dello stesso anno alla Carnegie Hall di New York e nel 1994 alla Alte Oper di Francoforte.

La Filarmonica della Scala
In questi anni ha intensificato il rapporto con la Filarmonica della Scala portandola a essere unanimamente riconosciuta come un'orchestra di rilevanza internazionale e con una personalità artistica e una identità di suono di forte impronta italiana: con essa riceve, nel 1988, il "Viotti d'Oro" e, nel 1997, il "Disco d'Oro" per l'incisione del primo dei due dischi dedicati a musiche di Nino Rota. Nel 1996 dirige la compagine milanese a Vienna, per la prima volta, nella mitica Sala del Musikverein, a chiusura delle Wiener Festwochen e quindi in una significativa tournée in Estremo Oriente (Giappone, dove tornerà ancora nel settembre di quest'anno, Corea, Hong Kong) e in Germania. Il prossimo anno porterà la Filarmonica ancora al Musikverein e, per la prima volta, al Festival di Salisburgo. Nella presente stagione ha portato a compimento al Teatro alla Scala il Ciclo integrale delle Sinfonie di Ludwig van Beethoven. Sempre con la Filarmonica, Riccardo Muti prosegue un progetto discografico di ampio respiro dedicato, fra l'altro, alla musica orchestrale italiana di fine Ottocento e di questo secolo: Puccini, Catalani, Ponchielli, Martucci, Casella, Busoni e Rota.

Riccardo Muti e i Wiener Philharmoniker
In questi trent'anni di carriera Riccardo Muti è stato più volte chiamato sul podio dei Berliner

Philharmoniker e dei Wiener Philharmoniker, con i quali, in particolare, il rapporto è intenso e significativo. Ospite abituale a Vienna, Riccardo Muti è stato insignito dell'Anello d'Oro, onorificenza da sempre riservata ai massimi direttori d'orchestra. Con la prestigiosa orchestra viennese prosegue un'importante collaborazione discografica incentrata soprattutto sui capolavori del sinfonismo classico e romantico (Mozart, Schubert e Schumann) e ha realizzato diverse tournées europee, approdate anche al Teatro alla Scala nel 1994 e nel 1997, recentemente alla Carnegie Hall di New York e il prossimo anno anche a Tokyo. Sul podio dei Wiener Philharmoniker ha diretto, a Salisburgo nel gennaio 1991, il concerto che ha dato inizio alle celebrazioni del Bicentenario mozartiano, nel 1992 il concerto celebrativo dei 150 anni dell'Orchestra e il 1° gennaio del 1993 e del 1997 il celebre Concerto di Capodanno, che dirigerà anche nel 2000. Nel 1996 ha diretto il concerto solenne per il Millennio dell'Austria e l'anno successivo, nell'ambito delle celebrazioni per il

Bicentenario schubertiano, una importante serie di concerti, culminati in quello tenuto nel duomo di Santo Stefano di Vienna con la Messa in mi bemolle maggiore D 950. Particolarmente significativo l'interesse e l'impegno di Riccardo Muti nei confronti della musica italiana del Seicento e del Settecento: sempre con i Wiener Philharmoniker ha infatti scelto di inaugurare quest'anno le Festwochen di Vienna con la Messa in re maggiore di Luigi Cherubini e di presentare al Festival di Pentecoste di Salisburgo una preziosa e rara selezione di musiche sacre del barocco italiano con opere di Nicola Porpora e Giovan Battista Pergolesi.

I riconoscimenti

Durante la sua carriera Riccardo Muti ha ottenuto numerosi riconoscimenti e onorificenze accademiche: dall'Università di Philadelphia e dal Mount Holyoke College del Massachusetts, dalla Warwick University, dal Westminster Choir College di Princeton e dalle Università italiane di Bologna, Urbino, Cremona e Lecce alle quali

si aggiungerà il prossimo ottobre anche l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Riccardo Muti è membro della Royal Academy of Music, dell'Accademia di Santa Cecilia, dell'Accademia Luigi Cherubini di Firenze. È Grand'Ufficiale e Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana. È stato insignito del Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca, dell'Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca e della Croce di Commendatore dei Cavalieri di Malta. Nel dicembre 1992 è stato insignito della Legion d'Onore della Repubblica Francese. È cittadino onorario di Busseto, Firenze, Maiolati Spontini, Milano, Molfetta, Philadelphia, Ravenna e Tredozio.

Molto significativa infine la testimonianza dell'impegno civile di Riccardo Muti a capo della Filarmonica della Scala e del Coro Filarmonico della Scala in occasione di due concerti tenuti in città simbolo della storia contemporanea più travagliata: Sarajevo nel luglio 1997 e Beirut, quest'anno, promossi e organizzati da Ravenna Festival.



Foto A. Tamasso

Filarmonica della Scala.

Complesso musicale di Milano e Orchestra Nazionale di Parma.

La Filarmonica musicale del Teatro alla Scala. Nel 1845, con il direttore musicale di Teatro alla Scala Riccardo Muti, ha espresso alcune delle più originali e originali del teatro musicale. Ha diretto le partiture più popolari del primo Verdi, Schubert e Beethoven e l'opera di Wagner, il suo nel 1902.

Il complesso musicale di Milano è stato fondato nel 1845 dal direttore musicale di Teatro alla Scala Riccardo Muti, che ha espresso alcune delle più originali e originali del teatro musicale. Ha diretto le partiture più popolari del primo Verdi, Schubert e Beethoven e l'opera di Wagner, il suo nel 1902.

Il complesso musicale di Milano è stato fondato nel 1845 dal direttore musicale di Teatro alla Scala Riccardo Muti, che ha espresso alcune delle più originali e originali del teatro musicale. Ha diretto le partiture più popolari del primo Verdi, Schubert e Beethoven e l'opera di Wagner, il suo nel 1902.

Filarmonica della Scala

La Filarmonica della Scala (fondata da Claudio Abbado) nasce nel 1982 dal complesso del Teatro milanese con il proposito di ampliare la frequentazione del repertorio sinfonico e con l'obiettivo di arrivare a competere con le più importanti compagini in campo internazionale.

L'iniziativa riscuote subito ampi consensi nel mondo culturale ed economico cittadino, che – attraverso alcuni importanti esponenti – entra a far parte del gruppo di soci fondatori e sostenitori.

La gestione dell'attività è affidata a un direttivo eletto dall'Orchestra. Dal 1987 Riccardo Muti è direttore principale dell'Orchestra, che in questi anni ha collaborato con importanti direttori ospiti, quali Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Gianandrea Gavazzeni, Valery Gergiev, Carlo Maria Giulini, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Ghenady Rozdestvensky, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Yuri Temirkanov.

L'Orchestra esegue i concerti della propria stagione (ripresi e telediffusi da Retequattro) al Teatro alla Scala e compie tournées in Italia e all'estero con presenza assidua nelle più importanti sale da concerto.

Nella stagione 1997-98 la Filarmonica ha eseguito al Teatro alla Scala, sotto la guida di Riccardo Muti, le Nove Sinfonie di Ludwig van Beethoven.

Grazie alla collaborazione e all'impegno del maestro Muti, in questi ultimi anni l'Orchestra è stata interprete di numerose incisioni discografiche: sono disponibili per la Sony Classical registrazioni dedicate ai compositori Busoni, Casella e

Martucci, Ket Kep di Béla Bartók, la Serenata per orchestra n. 1 di Brahms, In the South di Elgar, Il bacio della fata di Stravinskij, la suite da La strada e il Concerto per archi e danze dal Gattopardo di Rota, Ouverture e Preludi di Verdi, il Concerto per pianoforte e orchestra (solista Carlo Bruno) e la Canzone dei ricordi (solista Mirella Freni) di Martucci. Prosegue, sempre per Sony Classical, la pubblicazione dell'intero corpus delle Sinfonie di Beethoven dirette da Carlo Maria Giulini.

Per la EMI la Filarmonica diretta da Riccardo Muti ha inciso un CD dedicato a Vivaldi, solisti le prime parti dell'Orchestra, e lo Stabat Mater e due Arie di Giovan Battista Pergolesi (soliste Barbara Frittoli e Anna Caterina Antonacci).

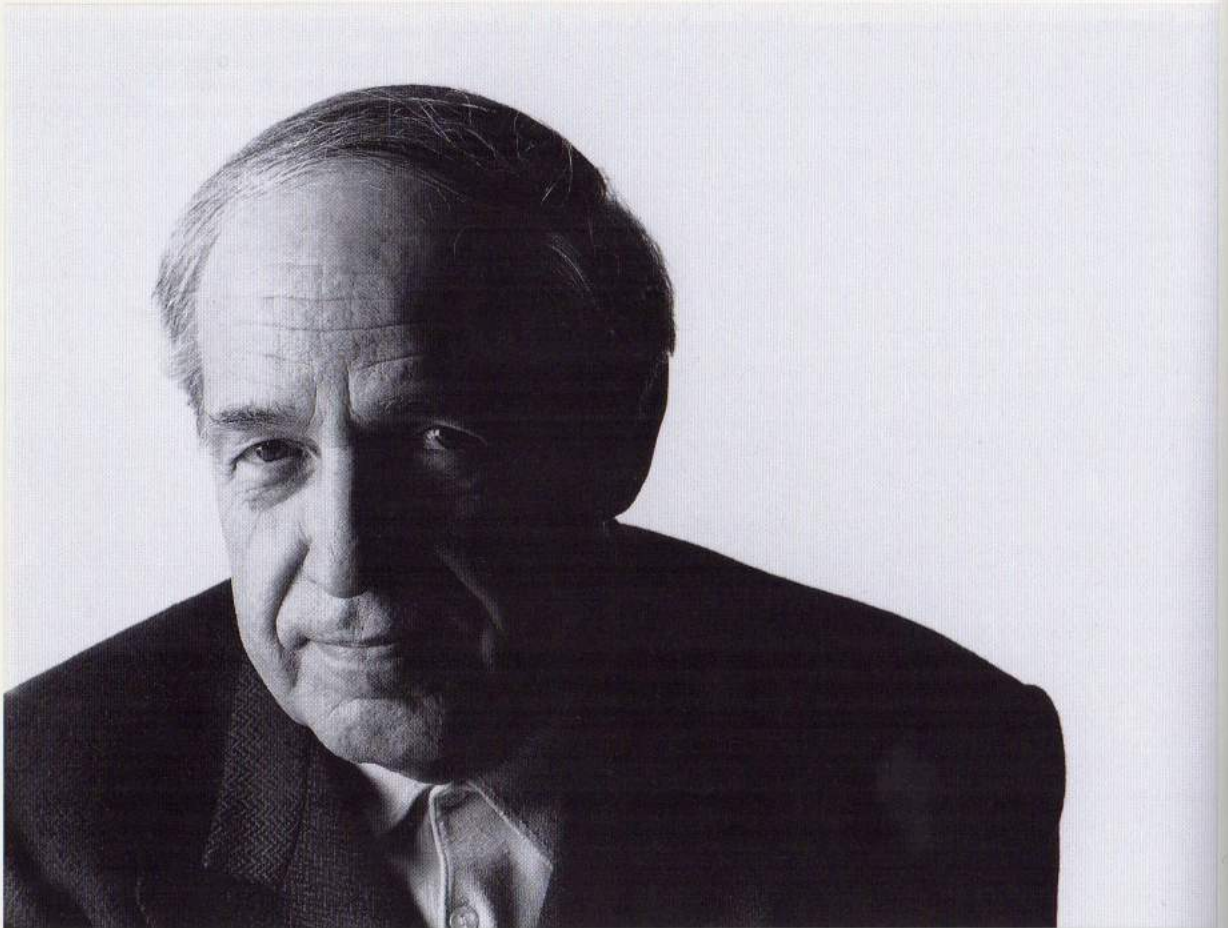
Anche con la DECCA è attiva una collaborazione discografica: con la direzione di Riccardo Chailly è stato recentemente pubblicato un CD di Ouvertures di Rossini e uscirà il primo CD di Cantate di Rossini.

La Filarmonica della Scala è da sempre attenta ai giovani musicisti e ha istituito una borsa di studio annuale, con occasioni di collaborazione, per i diplomati italiani di particolare talento.

È stato inoltre attuato un importantissimo progetto rivolto alla formazione professionale denominato "Accademia della Filarmonica della Scala", che con il supporto economico di CEE, Regione Lombardia e Ministero del Lavoro si propone di formare giovani all'attività orchestrale, creando una vera e propria orchestra sinfonica giovanile. A partire dal 1998 la Filarmonica commissiona ogni anno a compositori di fama internazionale un brano dedicato all'Orchestra.

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

Emilia Rosa Bertoncello
Gabriella Barone
Alessandra Cesareo
Lucia Bini
Francesca Benassi
Amor Perez
Massimiliano Italiani
Giovanni Maestroni
Giuseppe Veneziano
Claudio Pezzi
Luciano Andreoli
Vincenzo Alaimo



Pierre Boulez.

Ensemble InterContemporain

Pierre Boulez, direttore

Rosemary Hardy, soprano

Pierre Boulez (1925)

Dérive 2 (1988-93) 14'

Dérive 1 (1980-84)

Éclat/Multiples (1971-) 28'

György Kurtág (1926)

Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj 27'

(Messaggi della defunta signorina
R. V. Trussova), op. 17 (1976-80)
su 21 poesie di Rimma Daloš

Pierre Boulez
Dérive 1 - Dérive 2

Dérive 1 (1980-84)

Organico: flauto, clarinetto in la, violino, violoncello, vibrafono e pianoforte.

Dérive 2 (1988-93)

Organico: corno inglese, clarinetto in la, fagotto, violino, viola, violoncello, corno in fa, vibrafono, marimba, arpa e pianoforte.

Uno dei (rari) documenti sulle *Dérives* di Pierre Boulez:

a series of *Dérives*, which are and will be composed like parts of a diary, short pieces *en marge de* more important pieces and based on the same material.

[una serie di *Dérives*, che sono e saranno composte come parti di un diario, brevi pezzi *en marge de* più importanti pezzi e basati sul medesimo materiale.]

Che bisogna intendere per “marginì”? Non vi sono forse stati sempre dei “marginì” nell’opera di Boulez, della scrittura debordante dagli orli della sua cornice? Per non fare che un esempio: quei margini d’un manoscritto dell’*Orestie*, dove Boulez (si) crea un margine di manovra, di libertà. Dove una musica di scena del 1955 *deriva* già verso *Éclat*.¹

Così, lungo i percorsi sinuosi della scrittura bouleziana, quel che succede, succede assai spesso sul margine, e succede come “deriva”, o come derivazione. Deriva e derivazione: non c’è da scegliere, perché la logica del margine, quella dell’innesto, esige che ciò che è premessa o conseguenza sia di primo acchito deformato, falsato, sdoppiato, posto alla deriva.

Sulle *Dérives*, dunque, altra citazione:

Je prends quelquefois un fragment d’une œuvre aboutie, mais un fragment qui n’a pas été utilisé, ou qui ne l’a été que très sommairement. Et je le greffe, pour qu’il donne naissance à une autre plante. Ce sont des pièces qui sont des sortes de jalons entre des œuvres plus longues, et souvent, je m’y concentre sur un problème donné. Dans *Répons*, j’avais développé certaines idées rythmiques qu’il m’intéressait de dissimuler, afin que l’on ne sache plus du tout ce qu’elles sont devenues. C’est ainsi qu’est née *Dérive 1*. *Dérive 2* a été écrite à la suite de mes recherches sur les périodicités. Et *Dérive 3*, pour cuivres, auxquels j’ai maintenant ajouté des percussions, est issue de certains arpegges, notamment pour les cors, de la nou-

velle version du *Visage nuptial* – des arpegges que je n’avais exploités que sur quelques mesures. Ce sont des moments qui sont extraits d’un contexte et placés dans un autre, pour y proliférer.

[A volte prendo un frammento d’un’opera finita, ma un frammento che non è mai stato utilizzato, o che lo è stato sommariamente. E lo innesto perché esso faccia nascere un’altra pianta. Ci sono dei pezzi che sono delle specie di punti-base fra opere più lunghe, e sovente mi concentro su un determinato problema. In *Répons* avevo sviluppato talune idee ritmiche che m’interessava dissimulare affinché non si sapesse quel che erano diventate. Così è nata *Dérive 1*. *Dérive 2* è stata scritta in seguito alle mie ricerche sulle periodicità. E *Dérive 3*, per ottoni, ai quali adesso ho aggiunto delle percussioni, è nata da taluni arpeggi, in particolare per i corni, della nuova versione del *Visage nuptial* – arpeggi che avevo sfruttato solo per alcune battute. Sono momenti estratti da un contesto e posti in un altro, per proliferarvi].²

All’inizio era l’innesto, o il margine. E ha cominciato sempre a “derivare”. Sempre sempre.

* * *

Dérive 1 è quindi in margine di *Répons*, ma anche di *Messagesquise*. Il punto di partenza – di deriva – ne è in effetti la medesima serie “sur le nom de Sacher” [sul nome di Sacher]: le note *Es, A, C, H, E* nella notazione tedesca, completate da un *ré* [re] francese. Questa serie è trasposta su se stessa a formare sei accordi (sotto molti aspetti, *Dérive 1* è un’opera “par six”): sei accordi la cui notazione circolare informa o pervade la tessitura del pezzo. Da questo materiale ristretto e iterativo nasce un bell’equilibrio fra un certo ieratismo e un lavoro ornamentale che si vorrebbe dire barocco: nella prima “anta” del pezzo gruppi carichi di appoggiature, *groupes-fusées*, trilli, note tenute/mantenute – come anche figurazioni fantastiche che dissigillano la verticalità dei sostegni armonici, che la fanno suonare, che la sollecitano e la fanno tremare, che creano spianature, urti, una vita microscopica e fremente.

Poi, all’improvviso, uno iato, un passo diverso, quasi ancheggiante: una seconda “anta” che si schiude come una meccanica fugata, con un simulacro di soggetto enunciato in valori uguali dal pianoforte. Ma ancor prima d’aver iniziato, la fuga si sfascia, c’è dell’eco, di nuovo le linee si caricano, s’intorbidano nell’eterofonia. E l’opera

finisce sulla ripetizione furtiva dell'accordo iniziale, quasi buttato lì affrettamente, in punti di sospensione.

* * *

Dérive 2, dedicata a Elliott Carter per il suo ottantesimo compleanno, è quindi nata da "ricerche di periodicità".

En réfléchissant à certaines pièces de Ligeti, j'ai ressenti le besoin de me consacrer à un travail presque théorique sur le problème des périodicités, d'explorer systématiquement leurs superpositions, leurs décalages, leurs échanges; et j'ai pu découvrir des phénomènes rythmiques qui ne me seraient jamais apparus spontanément, ou au sein d'une organisation locale.

[Riflettendo su taluni pezzi di Ligeti, ho risentito la necessità di dedicarmi a un lavoro quasi teorico sul problema delle periodicità, di esplorare sistematicamente le loro sovrapposizioni, i loro spostamenti, i loro scambi; e sono riuscito a scoprire fenomeni ritmici che non mi sarebbero mai apparsi spontaneamente, o nell'ambito di una organizzazione locale].³

Da qui, forse, la dedica a Elliott Carter: mi ricordo d'aver sentito *Dérive 2*, nella versione eseguita allo Châtelet il 16 marzo 1991, come una vasta "modulazione metrica", come un doppio gesto che vorrebbe trattenere il tempo pur demoltiplicandone senza sosta i valori. Restrizione e proliferazione: tale era *l'involucro*, il volto paradossale dell'opera.

Ma *Dérive 2*, come tanti altri pezzi di Boulez, è un'opera *in progress*. Nel 1993 i fogli di diario (*a diary*) sono aumentati di cento battute: un lungo *post-scriptum*, con le pagine indicate da "a" a "y", bloccato su un *fortissimo* prima dell'ultima lettera dell'alfabeto (la "sua" lettera). *Dérive 2* ha ormai cambiato volto.

Peter Szendy

³ Cfr. l'analisi di Robert Piencikowski: «"Assez lent, suspendu, comme imprévisible": quelques aperçus sur les travaux d'approche d'*Éclat*». [«Molto lento, sospeso, come imprevedibile»: alcune osservazioni sui lavori d'approccio a *Éclat*], in *Genesis*, n. 4, Paris, Jean-Michel Place, 1993.

⁴ Pierre Boulez, "Le texte et son pré-texte", incontro con Peter Szendy, *ibid.*, p. 147.

⁵ *Ibid.*, p. 138.

Éclat/Multiples, una delle opere più significative di Boulez, è diventata un "classico" ancor prima d'essere... terminata. Questo *work in progress*, stabilito nel 1971 nella sua struttura attuale, comprende una parte finita, *Éclat*, scritta nel 1969, cui si aggiunge *Multiples*, destinato a essere ulteriormente sviluppato.

L'organico strumentale di *Éclat* è analogo a quello di *Pli selon pli*. La scrittura prosegue le ricerche della *Terza sonata per pianoforte* nell'ambito della "ouverture": il testo lineare è contrassegnato da *enclaves* durante le quali il percorso degli strumenti è deciso dal direttore nel momento stesso dell'esecuzione, senza premeditazione.

Éclat è scritto, in primo luogo, per sonorità metalliche. Gli strumenti del gruppo A (percussioni a suono determinato, e strumenti risonanti assimilati: pianoforte, arpa, chitarra, mandolino) presentano un ampio ventaglio di timbri cui s'opporranno gli strumenti a gesto continuo (archi, fiati del gruppo B).

Al gesto percussivo (attacco-risonanza) corrisponde una scrittura per macchie di colore e di "brillanza". Il confronto di questi timbri aggettanti molto individualizzati, che praticamente non si mescolano mai, permetterà una notevole estensione dello spazio sonoro, e sarà alla base del perpetuo scintillio, così caratteristico del pezzo. Tuttavia, per un principio di unità continuamente soggiacente, questo spazio sonoro "esplosivo" si rivela sempre centrato su una nota-cardine che attraversa *en pointillé* le costellazioni sonore mutevoli, con funzione armonica, che evoluiscono intorno ad esso.

In *Multiples*, l'orchestra A di *Éclat* con tutto il suo sfavillio si oppone all'orchestra B arricchita da nove viole e da un corno di bassetto, che apportano un colore caldo, cupo, "fuso" e familiare. Questo accostamento sarà l'occasione di contaminazioni e repulsioni reciproche fra i due organismi. Se il gesto sonoro di *Éclat* si definisce nell'istante (successione di *flashes* sonori), quello di *Multiples* si costruisce su una progressione continua. La dinamica lineare si basa su una elaborazione ritmica sempre rinnovata, che traduce

una evoluzione incessante della tensione messa in atto. Ma come *Éclat* centra uno spazio sonoro esploso in una nota-cardine, *Multiplies* articola la proliferazione temporale del suo discorso in un principio di unità: un tema dodecafonico, una sorta di corale che circola fra vari legghi, utilizzato alla maniera d'un *cantus firmus* contrappuntato da tutta l'orchestra, farà la sua comparsa lungo tutta l'opera, rivelando così i suoi multipli aspetti.

I diversi strumenti solisti fanno la loro apparizione in una seconda sezione. Il suono rimbalza da uno strumento all'altro, come un raggio di luce che penetra in un labirinto d'oggetti riflettenti, creando così l'agitazione dello scintillio in uno spazio immobile.

Venendo a turbare questa ebbrezza acustica che piomba l'ascoltatore nella contemplazione del suono, s'instaurano di volta in volta aumenti di tensione, sia per la modulazione d'un trillo sia per la rudezza d'un attacco.

La parte centrale di *Éclat* – «assez lent, suspendu, comme imprévisible» [«molto lento, sospeso, quasi imprevedibile»] – ci porta in una luce fissa, gelida. La sonorità della campana (do) conduce a una cadenza di pianoforte che affonda nel registro grave. Alla fine di questa sezione l'orecchio, progressivamente abituato al clima ambientale, conquista nella sua esplorazione domini di estremamente *piano*, privilegiando sfumature sottili come il moto naturale del suono che “declina” tra la sua nascita e il suo annientamento.

Una nuova sezione sarà posta sotto il segno della tensione: nervosità dei trilli del cimbalom attorno ai quali s'innestano gruppi sonori che ricordano Bartók.

L'entrata dell'orchestra B nell'ultima sezione di *Éclat* offre una passerella verso *Multiplies*. Il colore sonoro si omogenizza e si raccoglie nel registro medio. Agli scintillii discreti si aggiungono le continue metamorfosi.

Le viole si dividono a poco a poco, la loro linea prende forma in un ritmo irregolare di tipo stravinskiano. L'orchestra A, braccata, si disperde.

Il corno di bassetto introduce l'esposizione del tema di “corale”. L'armonizzazione del tema dell'orchestra e l'atemporalità del discorso fanno pensare a Webern.

Questa esposizione del corale verrà interrotta a diverse riprese da irruzioni di strumenti risonanti (in particolare il cimbalom) che finiranno per ingarbugliare completamente l'ascolto (campane tubolari). Si ripassa allora per un attimo nel dominio degli scintillii, prima d'entrare nel grande sviluppo finale, dove la citazioni del corale si alternano a squilibrati momenti di tensione.

Con una lenta discesa nel grave inizia la sezione finale (attuale). La proliferazione delle viole porta un calore e una dolcezza inattesa in questo pezzo. Nella penombra dilagante e nella progressiva sospensione del tempo s'inseriscono in semitinta alcuni ultimi *éclats*.

Damien Colas

György Kurtág

Messaggi della defunta signorina R. V. Trussova

21 poesie di Rimma Daloš, op. 17

Questa pagina fondamentale del catalogo di Kurtág è nata una ventina d'anni fa, nel quadriennio 1976-80. Viene dichiarata in partitura come commissione dello Stato Francese, ma ha più l'aspetto di un'opera d'autentica "ispirazione" che di un lavoro "d'occasione". L'Ensemble InterContemporain, commissionario aggiunto del brano, lo presentò in prima assoluta a Parigi il 14 gennaio 1981 sotto la direzione di Sylvain Cambérling e con la parte vocale affidata al soprano Adrienne Csengery, interprete accreditata, per non dire di riferimento, delle opere del nostro autore. In Italia arrivò pochi mesi dopo, il 4 ottobre dello stesso anno, alla Biennale di Venezia, nell'ambito del festival intitolato "dopo l'avanguardia". La rassegna non avrebbe potuto augurarsi una pagina più indicata per gli intendimenti del suo titolo. Ricordo che quella sera i *Messaggi della defunta R. V. Trussova* fecero, e non solo a chi scrive, un'impressione veramente eccezionale nella sala del Teatro La Fenice, pure lui ora defunto. Amici e colleghi si guardavano in faccia, come dire: «Caspita che musicista! Ma chi è?».

Il programma non ci veniva molto in soccorso, perché, oltre a scarse note biografiche dell'autore, sul brano si spiegava solo che Rimma Daloš è una «poetessa sovietica che attualmente risiede in Ungheria». Kurtág, estensore della nota di sette righe, concludeva: «Ritengo essenziale che al posto delle note di programma vengano pubblicati i testi poetici». Il laconico e minaccioso desiderio d'autore fu esaudito alla lettera, ma l'impaginazione non fece comprendere che alcuni dei testi poetici erano solo citazioni di classici (Anna Achmatova, Johann Wolfgang Goethe, Aleksandr Blok), e che non erano state cantate, ma dovevano solo essere lette. La confusione non fu d'ostacolo all'immediato amore, da parte di molti, per quest'opera di passione e sesso vissuti con rassegnata depressione, ma con fortissimo sentire. I *Messaggi* iniziarono così il loro cammino verso una notorietà destinata a un pubblico crescente. Qui a Milano passarono a "Musica del nostro tempo". Uscirono edizioni discografiche, tra cui una, della Hungaroton

György Kurtág

Messaggi della defunta signorina R. V. Trussova

21 poesie di Rimma Daloš

Classic, diretta da Pierre Boulez, dove Kurtág ha continuato a far pubblicare i testi musicati, ma a non far scrivere una sola parola di presentazione della sua musica.

L'attrazione che il musicista coltiva per l'opera della poetessa Rimma Daloš lo ha portato a musicare i testi in lingua originale, sebbene il russo non sia la sua lingua materna. Anche nell'edizione a stampa ungherese l'opera s'intitola, in russo, *Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj, 21 stichovorenije Rimmy Daloš* (*Messaggi della defunta R. V. Trussova* ecc.): la "signorina" e la doppia "s" di Trussova sono state mediate dalla traduzione francese. Il "signorina" rivela la buona educazione del traduttore, ma in realtà nelle poesie non si specifica lo stato civile della defunta protagonista, salvo descrivere modalità amatorie alla luce delle quali il termine "signorina" suona, almeno in italiano, con una certa ironia (cfr. II n. 3).

I frammenti poetici distribuiti e organizzati nell'opera si possono ricondurre a un tipo di poesia moderna che rinuncia volutamente a quanto il passato ci porgeva come "poetico". Lo strazio al femminile di Rimma Daloš è un dolore che non ha la consolazione del sublime, della metafora iperbolica, o della grandiosa visione simbolica. Vive entro uno squallore commovente, esaltato dalla presenza, in forma di citazione, dei versi trascendenti della Achmatova, di Goethe, di Blok. Per certo i versi di Rimma Daloš sono figli di notti molto inquiete e insoddisfatte. Sono radunati in tre parti sproporzionate: due dedicati alla *Solitudine* (I), quattro sotto il titolo *Un po' erotico* (II) e ben quindici sui temi dell'*Esperienza amara - Dolcezza e dolore* (III). La forma sembra suggerire una drammaturgia in cui una donna tutta nervi passa dagli attimi della solitudine, ai momenti del sesso, per abbandonarsi infine a meste meditazioni all'insegna del *Post coitum tristitia*. Dopo questi versi disillusi non è difficile immaginare la causa della morte dell'infelice signorina Trussova.

La vocalità, a cui sono affidate le schegge di una poesia che poco si concede all'edonismo, ha invece qualcosa di più suadente. Il canto è moderno, pungente, ma, a modo suo, ha qualcosa di

più poetico della poesia stessa. Vi sono i salti dissonanti dell'avanguardia, ma essi convivono con frammenti modali che sembrano venire da arcaiche lontananze. Vi sono scaglie di ninne-nanne infantili, e tante altre piccole emozioni e regressioni canore. Soprattutto l'ultima parte allinea, con il canto, lamentazioni sussurrate, languori e parlati toccanti, per i quali Kurtág ha previsto una notazione in cui il testo viene stampato obliquo o ondeggiante sui pentagrammi per suggerire altezze che l'interprete sceglierà senza una precisa prescrizione. È un canto in cui le traduzioni acustiche dell'umana emotività appaiono in filigrana fra le linee dell'astrattismo vocale, fino a coincidervi, a tratti.

Kurtág ha scelto un organico modernistico per eccellenza, che offrisse il massimo della screzza-tura timbrica. In questo senso i *Messaggi della defunta signorina R. V. Trussova* sono un'opera in linea con altri grandi brani della modernità come *Le marteau sans maître*, o a quanti altri, sulla scia di Boulez, hanno guardato al *sound* orientale, che i commentatori francesi chiamano *crystallin* e *intinabulant*. (La presenza nello stesso concerto di *Éclat/Multiples* non è casuale, e sancisce per l'ennesima volta l'insegnamento, da parte di Boulez, di una strumentazione analitica che tenga conto, in questi organici tipici del Novecento, della lunghezza o della brevità delle risonanze per i diversi strumenti o gruppi di strumenti.) Kurtág mette insieme tre fiati (oboe, clarinetto, corno), tre archi (violino, viola, contrabbasso), quattro strumenti a corda sollecitata o percossa (mandolino, cimbalom, arpa, pianoforte), quattro strumenti dal suono particolare (ce-

lesta, vibrafono, silofono, campane), 13 strumenti a percussione. Il cimbalom colora l'organico di una patina di Est europeo – come avviene anche con la danzata *Častuška* (II, 4) – dando una collocazione geografica ai dolori della signorina Trussova. Per il resto l'organico è usato sempre con acquarellata leggerezza: ma i colori non sono sfumati quanto piuttosto acidi e corrosivi, malgrado la diluita sonorità.

Già all'epoca della prima italiana i *Messaggi della defunta signorina R. V. Trussova* mi erano sembrati non solo l'opera di un autore che non barava (come spesso avveniva in compositori con la falsa vocazione della modernità), ma addirittura un ideale di musica che molti amanti dell'avanguardia hanno sognato di poter comporre. Una musica dell'invio e della lontananza. Una musica dotata di forza ipnotica, e che instaura un'originale dialettica fra consonanza e dissonanza, fra passato e presente. Kurtág assume dell'avanguardia solo quanto gli permette di spegnere la sua sete di poesia del dolore. Non c'è in lui alcun compiacimento intellettualistico, ma ogni frase è all'insegna del puramente umano. Possiamo anche rigettare il mondo misero e disperato della signorina Trussova, ma dobbiamo ammettere che in esso Kurtág ha dato corpo, con grande potenza espressiva, a un problema tipicamente umano: quello della donna che per sua natura non si sente quasi mai sufficientemente amata, sino a farne il problema della sua vita e il motivo della sua morte.

Franco Pulcini

György Kurtág
Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj

21 stichotvorenje Rimmy Daloš

György Kurtág
Messaggi della defunta signorina R. V. Trussova

21 poesie di Rimma Daloš

I. Odinočestvo

«Ja ulibat'sja perestala,
Moroznyj veter guby studit,
Odnou nadeždoj men'se stalo,
Odnou pesnej bol'se budet.»

(Anna Achmatova)

1. V prostranstve ploščad'ju...

V prostranstve
Ploščad'ju 6 x 4 metra,
S davleniem 6 000 atmosfer odinočestva,
S temperaturoj 400 000 gradusov
Po neosuščestvlenym želanijam
Merznet čelovek.

2. Den' upal...

Den' upal gil'otinoju,
den', vystilannyj obeščanijami,
spaseniem nespasaemogo,
lož'ju, igroju, intrigami,
s novymi zaplatkami pravdy
na trap'e lži i trusosti.

Raspečatannoe odinočestvo
pustogo suščestvovanija,
ostavšiesja krochi doverija,
zast'javšie meždu dvumja potselujami.

II. Nemnogo eroticeskoe

«... i etu pesnju ja nevol'no
otdam na smeč i porugan'e.
Zatem, čto nesterpimo bol'no
Duše ljubovnoe molčan'e.»

(Anna Achmatova)

I. Žar

«Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll,
So müsst Ihr's so genau nicht nehmen.»

(Faust I, Walpurgisnacht)

Žar, žar, žar –
Žar želanija.
Ja žaždu tebjā kak živitel'nuju vlagu,
Pril'ni ko mne
dlinoj svoich nog,
grud'ju, vpadinoj života,
oščuti šelk moej koži

I. Solitudine

«Cessai di sorridere,
un vento glaciale gela le labbra,
si è cominciato con meno di un'unica speranza,
ci sarà più di un'unica canzone.»

(Anna Achmatova)

1. Nello spazio di una piazza...

Nello spazio
di una piazza di 6 metri per 4,
con la pressione di 6.000 atmosfere di solitudine,
con una temperatura di 400.000 gradi
a causa di un inattuale desiderio
un uomo congela.

2. Il giorno è calato...

Il giorno è calato come una ghigliottina,
il giorno, ricoperto di promesse,
dal salvataggio di chi non è stato salvato,
dalla menzogna, dal gioco, dagli intrighi,
con nuove rappezzature di verità
sulla passerella bugie e vigliaccherie.

Solitudine aperta
di un'essenza vuota,
briciole di fiducia che son rimaste,
che han cominciato a tremare fra due baci.

II. Un poco erotico

«... e questa canzone involontariamente
darò al riso e alla profanazione.
Perciò, quanto intollerabile e doloroso
è per l'anima il silenzio d'amore.»

(Anna Achmatova)

1. Ardore

«E se un fuoco fatuo Vi indicherà le vie,
non dovete prenderlo troppo sul serio.»

(Faust I, Notte di Valpurga)

Ardore, ardore, ardore –
ardore del desiderio.
Ti bramo come acqua vivificante,
stringiti a me
con tutta la lunghezza delle tue gambe,
con il petto, con il ventre,
prova la seta della mia pelle



György Kurtág.

svoimi nervnymi pal'tsami.
Tvoj potseluj ne spaset menja –
tol'ko otravit.
Ja choču prinjat' tebja vsego, bez ostatka.
Razve ne vidiš',
kak ja sgoraju, želaja tebja?

2. Dva spletnykh tela

Dva spletnykh tela,
krasnoe, beloe, černo.
Isstuplennoe naslaždenie
ljubovnoj laski.
Moja porozovešaja koža,
gorjaščaja pod tvoimi potselujami,
Tvoe poblednevšee litso
Ot sderživaemogo želanija.

3. Počemu mne ne vizžat' svin'ej...

Počemu
mne ne vizžat' svin'ej,
kogda krugom vse chryukajut?

4. Častuška

A ukusi menja za golovu,
a ukusi menja za grud'!
Pred toboj stoju golaja,
tak ukusi za čto-nibud'!

con le tue nervose dita.
Il tuo bacio non mi salverà –
mi avvelena, soltanto.
Voglio prenderti tutto, senza resto.
Possibile che tu non veda
come brucio, desiderandoti?

2. Due corpi intrecciati

Due corpi intrecciati,
rosso, bianco, nero.
Godimento frenetico
d'una carezza d'amore.
La mia rosea pelle
che si eccita sotto i tuoi baci,
il tuo viso che impallidisce
per il desiderio trattenuto.

3. Perché non posso strillare come un maiale...

Perché
non posso strillare come un maiale,
quando intorno tutti grugniscono?

4. Stornello

E mordimi alla gola,
e mordimi al petto!
Sto nuda in piedi davanti a te,
e mordimi qualcosa!

III. Gor'kij opyt - Sladost' i gore

«... I byla rokovaja otrada
V popiran'i zavetnykh svjatyn'.
I bezumnaja serdisu uslada –
Eta gor'kaja strast', kak polyn'!»

(Aleksandr Blok)

1. Ty vynul...

Ty vynul
serdse na ladon'
i berežno ee perevernul.

2. Velikaja beda...

Velikaja beda –
ljubov'.
Byvaet li bol'shee sčast'e?

III. Amara esperienza - Piacere e dolore

«... E ci fu una gioia fatale
nella violazione di cose sacre, recondite.
E una folle delizia per il cuore –
e questa passione amara come l'assenzio!»

(Aleksandr Blok)

1. Hai estratto...

Hai estratto
il cuore sulla palma
e premurosamente l'hai rovesciato.

2. Grande disgrazia...

Grande disgrazia
è l'amore.
Esiste forse una felicità più grande?

3. Kameški

Mne milyj
prines kameški.
Ja radujus' ich raznotsvetiju.

4. Tonkaja igla...

Tonkaja igla stradanija
pronsit serdtse.
Tak ja umru.

5. Znaju, ljubimomu...

Znaju, ljubimomu
ja ne nužna.
I vse ze spokojno splju.

6. Tsvetov osennich uvjadan'e...

Tsvetov osennich uvjadan'e,
Nenasytnoe padenie doždja.
Tak žizn' uchodit iz prirody...

7. V tebe svoe spasenie išču...

V tebe svoe
spasenie išču,
a nachožu paden'e.

8. Tvoi iščeznoven'ja...

Tvoi iščeznoven'ja
kak provaly v pamjati.
Net svjazi v dejstvii,
No est' inaja svjaz'
kotoraja zovetsja vremja.

9. Ja bez tebjja...

Ja bez tebjja
kak ta ženščina v bane
s otresannoju grud'ju.

10. Ljubi menja...

Ljubi menja,
Prosti menja –
Moi želanija tak prosty.

11. Rasplata

Oko za oko
Ljubov' za ljubov'
A potom

3. Sassolini

L'amato a me
portò dei sassolini.
Mi rallegro per la varietà di colori.

4. L'ago sottile...

L'ago sottile del dolore
trafigge il cuore.
Così, morirò.

5. So che all'amato...

So che all'amato
non sono necessaria.
E dormo sempre tranquilla.

6. Appassire di fiori autunnali...

Appassire di fiori autunnali,
insaziabile caduta di pioggia.
Così la vita si sottrae alla natura...

7. In te cerco la mia salvezza...

In te cerco
la mia salvezza,
ma trovo una caduta.

8. Le tue scomparse...

Le tue scomparse
son come vuoti di memoria.
Non è un rapporto in movimento,
ma è un altro rapporto
che si richiama al tempo.

9. Io senza te...

Io senza te
son come una donna nel bagno
con il petto strappato.

10. Amami...

Amami,
perdonami –
son così semplici i miei desideri.

11. Pagamento

Occhio per occhio
amore per amore
e poi

sladkij styd
Vyplačivaemoj
v rassročku
neustojki.

12. Igruška

Pust' ne zvučat' moi slova ukorom:
igruškoj ja byla, a verilos', čto geroinej.

13. Začem ty proiznes...

Začem ty proiznes
te strašnye slova,
kogda byl liven'.

14. V livne...

V livne
pochotlivykh vzgljadov
stojala ja razdeta do kostej.

15. Za vse...

Za vse,
čto my sdelali s toboj kogda-to,
rasplačivajus' ja.

*Epilog A. Bloka, strastno ljubimogo poeta
pokojnitsy:*

«Leti, kak, proletala, taja,
noč' ognevaja, noč' bylaja...
Ty vremja, pamjat' prituši,
a put' snezkom zaporoši.»

(Sedoe utro, 29 nojabrja 1913)

la dolce vergogna
della pena
che viene pagata
a rate.

12. Giocattolo

Le mie parole non suonino come un rimprovero:
son state un giocattolo, ma si credevano un'eroina.

13. Perché hai pronunciato...

Perché hai pronunciato
quelle terribili parole,
quando ci fu un acquazzone.

14. In un torrente...

In un torrente
di sguardi lussuriosi
stavo io svestita fino all'osso.

15. Per tutto...

Per tutto
ciò che facemmo insieme un tempo,
io sto pagando.

*Epilogo di A. Blok, poeta appassionatamente
amato dalla defunta:*

«Vola, come è volata sciogliendosi
la notte di fuoco, la notte passata...
Tu tempo, smorza il ricordo,
e copri la strada di neve.»

(Tarda mattina, 29 novembre 1913)

Pierre Boulez

Nato nel 1925 a Montbrison (Loire), Pierre Boulez segue i corsi di armonia di Olivier Messiaen al Conservatorio di Parigi. Nel 1946 viene nominato direttore delle musiche di scena nella Compagnia Renaud-Barrault. Interessato alla diffusione della musica contemporanea e alla evoluzione dei rapporti fra pubblico e composizione musicale, Pierre Boulez, a un tempo compositore, critico-musicologo e direttore d'orchestra, fonda nel 1954 i concerti del Domain Musical (ch'egli dirige fino al 1967), poi l'Ircam nel 1957 e l'Ensemble InterContemporain nel 1977. Nel 1971 viene nominato direttore permanente della BBC Symphony Orchestra di Londra. Nel 1969 dirige per la prima volta l'Orchestra Filarmonica di New York, di cui assicura la direzione dal 1971 al 1977, succedendo a Leonard Bernstein. Nel 1976, Pierre Boulez è invitato a dirigere la Tetralogia di Wagner a Bayreuth, in un allestimento di Patrice Chéreau, per commemorare il centenario del Ring. Dirigerà questa produzione per cinque anni consecutivi. Alla fine del 1991 lascia la sua funzione di direttore dell'Ircam, pur restandone direttore onorario. Professore al Collège de France, Pierre Boulez è autore di numerosi scritti sulla musica e d'una imponente produzione discografica.

Alcune sue composizioni:

1945-85

Douze notations per pianoforte

1946

Sonatine per flauto e pianoforte (Amphion);

Première Sonate per pianoforte (Amphion);

Le Visage Nuptial per soprano, contralto, coro femminile e orchestra (testo di René Char) (Heugel)

1947

Deuxième Sonate per pianoforte; Le Soleil des eaux per soprano, tenore, basso, coro misto e orchestra (Heugel)

1955

Le Marteau sans Maître per voce di contralto e sei strumenti (su liriche di René Char); Troisième Sonate per pianoforte

1957

Improvisations sur Mallarmé I et II per soprano e ensemble strumentale

1961

Structures per due pianoforti

1962

Pli selon Pli: Don, Improvisations sur Mallarmé I, II et III, Tombeau, portrait de Mallarmé

1964

Éclat per quindici strumenti

1968-69

Domaines per clarinetto e orchestra

1970

Éclat/Multiples per orchestra; Cummings ist der Dichter per sedici voci miste e strumenti (prima versione)

1971-72

... explosante-fixe... per otto strumenti ed elettronica in tempo reale

1974

Rituel per orchestra sinfonica

1976

Messagesquise per violoncello solo e sei violoncelli

1980

Notations I à IV per grande orchestra

1981...

Répons per sei solisti, ensemble strumentale e dispositivo elettroacustico

1984

Dérive I per ensemble

1985

Dialogue de l'ombre double per clarinetto e banda; Memoriale per flauto e ensemble; Cummings ist der Dichter... (seconda versione)

1989

Le Visage Nuptial (versione definitiva)

1990

Dérive II

1991

Anthèmes per violino solo; ... explosante-fixe... per flauto solo, due flauti e ensemble strumentale

1994

Incises per pianoforte

1995

Dialogue de l'ombre double (versione per fagotto)

1996

su Incises, per 3 pianoforti, 3 arpe e 3 percussioni

La massima parte delle sue opere sono pubblicate da Universal Edition, Wien, salvo diversa indicazione fra parentesi.

Rosemary Hardy

Principali pubblicazioni, interviste e corrispondenze:

Rencontres avec Pierre Boulez, a cura di Antoine Goléa, Éditions Slatkine, Paris, 1958 (ried. 1982); Penser la musique aujourd'hui, Édition Gonthier, Paris, 1963 (trad. it., Pensare la musica d'oggi, Einaudi, Torino, 1974); Relevés d'apprentis, Éditions du Seuil, Paris, 1966 (trad. it., Note di apprendistato, Einaudi, Torino, 1968); Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège, Éditions du Seuil, Paris, 1975 (trad. it., Per volontà e per caso, Einaudi, Torino, 1977); La musique en projet (cahiers Renaud-Barrault; IRCAM), Édition Gallimard, Paris, 1975; Points de repère, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1981 (trad. it., Punti di riferimento, Einaudi, Torino, 1984); Le pays fertile - Paul Klee, Gallimard, Paris, 1989 (trad. it., Il paese fertile - Paul Klee e la musica, Leonardo, Milano, 1989); Jalons, dix ans d'enseignement au Collège de France, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1989; Pierre Boulez/John Cage. Correspondance, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1991.

Mostra:

Giugno 1996 - Première sonate per pianoforte illustrata da Sevek al Petit foyer del Centre Georges Pompidou, Paris.

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 e 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.

Ensemble InterContemporain
Residente permanente
della "Cité de la musique"

Fondato nel 1976 da Pierre Boulez, l'Ensemble InterContemporain intende essere uno strumento originale al servizio della musica del XX secolo. Formato da 31 artisti, ha come direttore musicale David Robertson.

Incaricato di assicurare la diffusione della musica del nostro tempo, l'Ensemble dà una settantina di concerti per stagione in Francia e all'estero.

Oltre ai concerti diretti, gli strumentisti hanno creato autonomamente alcune formazioni cameristiche, di cui assicurano la programmazione.

Ricco di oltre 1500 titoli, il suo repertorio riflette una "politica" aperta e comprende sia "classici" della prima metà del XX secolo sia opere di rilievo scritte dopo il 1950.

È ugualmente attivo nel campo della ricerca facendo ricorso ai suoni di sintesi grazie ai suoi

rapporti privilegiati con l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (Ircam).

Dopo la sua "domiciliazione" nella "Cité de la musique" nel 1995, l'Ensemble ha proseguito nella sua opera di sensibilizzazione di ogni tipo di pubblico alla creazione musicale proponendo laboratori, conferenze e prove aperte. In collegamento con il Conservatorio di Parigi, con la "Cité de la musique", o nell'ambito di accademie estive, l'Ensemble allestisce sessioni di formazione per giovani strumentisti o compositori, desiderosi di approfondire la loro conoscenza dei linguaggi musicali contemporanei.

L'Ensemble InterContemporain ha ottenuto lo US Grammy Awards 1996 nella categoria "migliore registrazione per ensemble" per la sua incisione di ... explosante-fixe... sotto la direzione di Pierre Boulez.

David Robertson
direttore musicale

Sophie Cherrier,
Emmanuelle Ophèle, *flauti*
László Hadady,
Didier Pateau, *oboi*
Alain Damiens,
André Trouttet, *clarinetti*
Alain Billard, *clarinetto basso*
Pascal Gallois,
Paul Riveaux, *fagotti*
Jens McManama,
Jean-Christophe Vervoitte, *corni*
Antoine Curé,
Jean-Jacques Gaudon, *trombe*
Jérôme Naulais,
Benny Sluchin, *tromboni*
Gérard Buquet, *tuba*
Vincent Bauer, Michel Cerutti,
Daniel Ciampolini, *percussioni*
Florent Boffard, Hidéki Nagano,
Dimitri Vassilakis, *pianoforti /*
tastiere
Frédérique Cambreling, *arpa*
Jeanne-Marie Conquer,
Hae Sun Kang,
Maryvonne Le Dizès, *violini*
Christophe Desjardins,
Odile Duhamel, *viola*
Jean-Guihen Queyras
Pierre Strauch, *violoncelli*
Frédéric Stochl, *contrabbasso*

Musicisti aggiunti

Abel Billard, *percussione*
Marie-Thérèse Ghirardi, *chitarra*
Christian Schneider,
Detlev Tewes, *mandolini*
Michel Michalakakos,
Erwan Richard, Delphine Millour,
Antoine Tamestit, Cyril Bouffies,
Benoit Marin, Stéphane Marcel,
Yaël Senamaud, *viola*

Jean Radet, *regista generale*
Damien Rochette,
Philippe Jacquin, *registi di scena*



Lezioni di musica da camera

docente

György Kurtág

da lunedì 12 a venerdì 16 ottobre 1998

Sala Puccini del Conservatorio "G. Verdi" - Milano

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

Durante il seminario verranno studiate opere dal seguente repertorio

Beethoven - Quartetto op. 74
Quartetto op. 132
Trio op. 70 n. 2 - Trio op. 97
Schubert - Trio op. 99 - Trio op. 100
Schumann - Trio op. 63
Trio op. 110
Brahms - Trio op. 8
Bartók - Quartetto n. 1
Kurtág - Hommage à András Mihály op. 13

orari

lunedì 12 ore 11/13 - 21/23.30
martedì 13 ore 10.30/13 - 21/23.30
mercoledì 14 ore 10.30/13 - 21/23.30
giovedì 15 ore 10.30/13 - 16.30/19.30
venerdì 16 ore 10.30/13

ingresso libero

Kurtág didatta

Come Bartók, Kurtág non insegna composizione. Egli prepara gli strumentisti e le formazioni cameristiche (non più ampie di un quintetto) ad affrontare il repertorio compreso tra il XVIII e il XX secolo, e in particolare Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, gli autori della Seconda Scuola di Vienna, Bartók e le sue stesse composizioni.

Il suo stile di insegnamento è come una trasfusione di sangue. Egli è decisamente estraneo a voler imporre ai suoi allievi un presunto "giusto atteggiamento" nel far musica. Ma si affida ogni volta all'analisi della composizione, che serve a dimostrare come un brano di musica e l'interpretazione di essa siano un tutt'uno indivisibile.

Egli rende innanzitutto consapevoli i suoi allievi della responsabilità che devono sentire sia nei confronti di ogni singola nota che devono produrre sul loro strumento, sia nei confronti delle note che la precedono e la seguono nel medesimo periodo melodico. E nulla è lasciato al caso.

Kurtág stesso canta le frasi in un suo modo tutto particolare – una sorta di mormorio sommesso – e aspetta che gli esecutori lo realizzino sui loro strumenti. E attraverso una miracolosa trasformazione, ciò che appariva come una materia amorfa ed esangue a poco a poco comincia a prendere vita, a respirare e a giungere infine all'ascoltatore in tutta la sua qualità comunicativa.

Il primo obiettivo che Kurtág si prefigge, a questo punto, è quello di suggerire un approccio responsabile all'interpretazione. E a tal proposito i suoi commenti sul pezzo che si va eseguendo sono sempre estremamente chiarificatori. Spiegando, ad esempio, una particolare frase di un'opera di Beethoven, egli la pone all'interno di una riflessione che può comprendere Schubert come Bartók, e così quella stessa frase diventa parte di un contesto musicale più ampio, fino ad assumere dimensioni inaspettate.

Kurtág è un docente esigente e instancabile; e quando insegna, il tempo per lui perde assolutamente ogni importanza. Si fa trascinare dalla passione; ogni sua idea ne porta con sé un'altra; si rallegra visibilmente a improvvisare differenti soluzioni interpretative di un passo particolarmente ambiguo; non si spazientisce se i suoi allievi non sono d'accordo con lui; non si stanca di ripetere una frase innumerevoli volte, se necessario, traendo diletto dall'avventura della scoperta di paesaggi musicali sconosciuti.

Quanti hanno la sensibilità, il talento e la musicalità per seguirlo in questo viaggio, imparano al contempo qualcosa sulla sua stessa produzione compositiva. Seguire le sue lezioni è come dare una carica alle proprie batterie musicali, che sarà sufficiente per tutta la vita.

Bálint András Varga

Lezioni di camera



Teatro Litta

lunedì, 12 ottobre 1998, ore 20 e ore 21.30
(due spettacoli)

**Il Teatro delle Marionette
di Budapest**

Teatro delle Marionette di Budapest

János Meczner, direttore

Animatori:

István Erdős

Imre Pataky

Henrik Gyurkó

Márta Szakály

Animatori:

István Erdős

István Kemény


Henrik Gyurkó

Marianna Kovács

Imre Pataky

Márta Szakály

Si ringrazia

MALEV Hungarian Airlines 

Samuel Beckett

Acte sans paroles I

Scene e marionette di Iván Koós

Presentazione di Imre Pataky

Regia di Kató Szönyi

Acte sans paroles II

Musica di István Láng

Disegni di Iván Koós

Regia di Géza Balogh

Béla Bartók

Intermezzo (mezzo ubriaco)

(da *Quadri ungheresi*)

Disegni di Imre Ambrus

György Ligeti

Aventures, grottesco musicale

Testo di Dezső Szilágyi

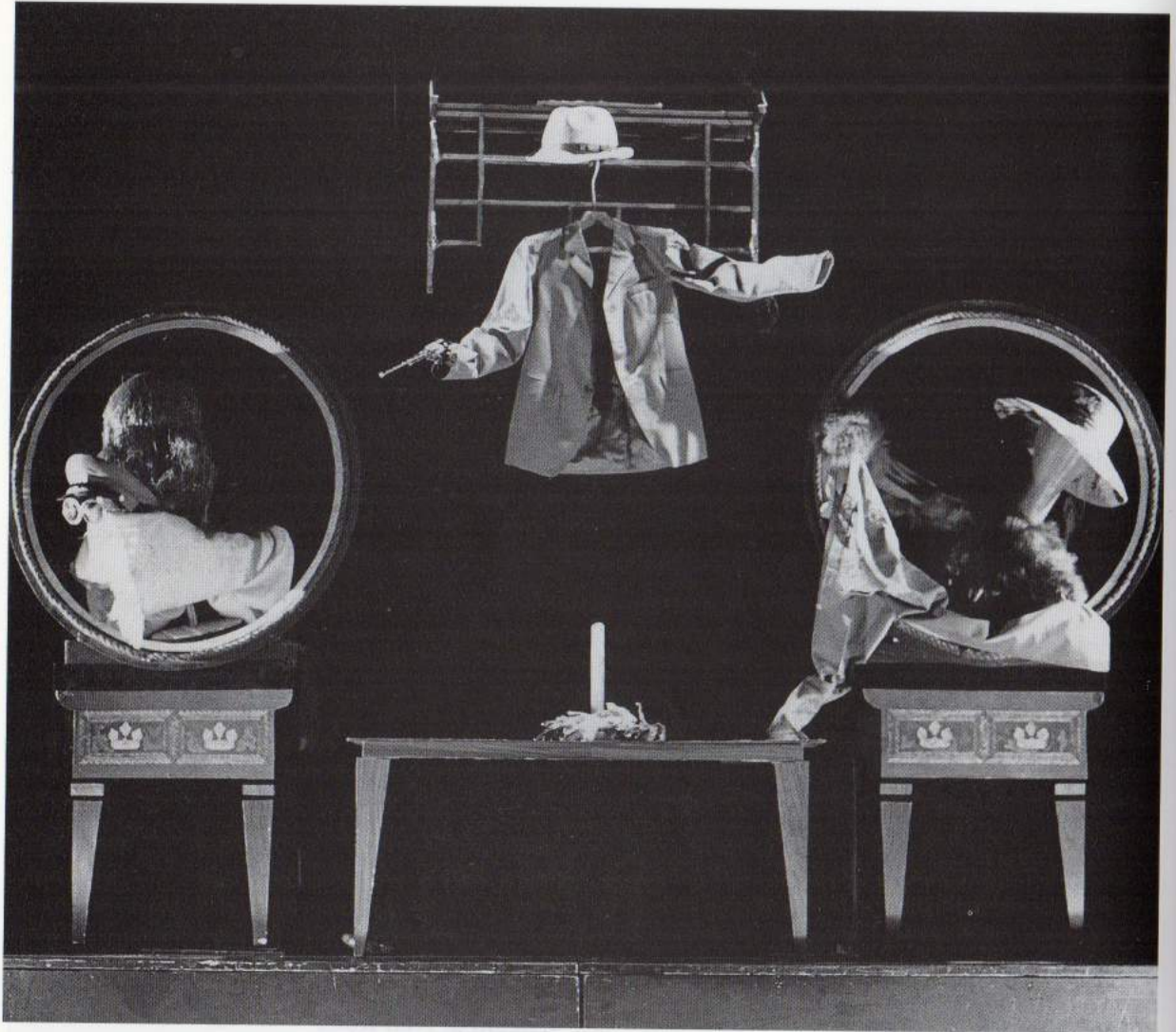
Disegni di Iván Koós

Regia di Kató Szönyi

(Registrazione Deutsche Grammophon
Gesellschaft)

In collaborazione con il Teatro Litta

Tatoo Litta
 lunedì 12 ottobre 1988, ore 20,00-21,30
 (due spettacoli)



Regia di Tatoo Litta
 (Rappresentazione teatrale di Giammarco
 (teatro))

Atmosfera
 due scene
 teatro teatro

Il Teatro delle Marionette di Budapest

Il Teatro delle Marionette di Budapest è uno dei più grandi teatri professionali dell'Europa centrale con due palcoscenici e 320 rappresentazioni ogni stagione.

Conosciuto precedentemente con il nome di Teatro Statale di Marionette, negli ultimi 40 anni ha influenzato la vita teatrale di tutto il mondo e le sue produzioni sono state grandemente apprezzate ovunque. Il nome attuale data al 1992, quando anche la compagnia ha subito diversi cambiamenti.

Il teatro non rappresenta solamente favole per bambini, ma sperimenta nuove produzioni anche con giovani autori e registi per sviluppare innovative forme di teatro per marionette.

Il teatro ha in repertorio adattamenti di drammi classici e speciali pantomime di marionette basate su composizioni musicali classiche e moderne di famosi compositori. Gli spettacoli musicali di marionette hanno avuto grande successo e questo ha portato alla produzione non soltanto di spettacoli di intrattenimento per bambini, ma anche a un genere di spettacoli d'arte rivolto a un pubblico adulto. In questo modo la nuova compagnia da una parte segue lo sviluppo delle

nuove tecniche teatrali moderne, dall'altra tiene viva la sua gloriosa tradizione.

Petruška di Stravinskij, *Il principe di legno* di Bartók, *Atto senza parole* di Beckett hanno conquistato Vienna, Parigi, Roma, Praga, Firenze, Mosca, Monaco, Berlino, Zurigo. Questi spettacoli hanno effettuato tournées in Europa, America del Nord e Centro America, Estremo e Medio Oriente e Giappone, Taiwan, Hong Kong, Egitto e Israele, dove la compagnia ha ricevuto nuovi inviti.

Grande successo ha riscosso in numerosi paesi europei la nuova produzione del *Flauto magico* di Mozart, così come continua dappertutto a essere richiesto lo spettacolare adattamento del balletto *Lo schiaccianoci* di Čajkovskij.

Il teatro è famoso non solo per le proprie produzioni, ma invita spesso altri teatri da Giappone, Svizzera, Germania.

Il direttore artistico della compagnia è János Meczner, che ha iniziato a istruire una nuova generazione di marionettisti sia all'interno del teatro che all'Accademia di Arte Drammatica, per diffondere sempre più la tradizione del Teatro di Marionette.

János Meczner, direttore

Attila Beregszászi

István Erdős

Béla Götz

Henrik Gyurkő

Henrik Kemény

Katalin Kiss

Éva Kalmár

Iván Koós

Balázs Kórodi Juhász

Marianna Kovács

György Köhalmi

Sándor Nagy

Imre Pataky

Magda Rákli

Tibor Schneider

Miklós Siklósi

Márta Szakály

Associazione Musica d'Insieme
martedì, 20 ottobre 1998, ore 21

Alfonso Alberti, pianista

Giochi per pianoforte

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

Musiche per pianoforte

in prima esecuzione assoluta

Paolo Furlani, *Tondo TONDO Giro*

Luigi Manfrin, *Zoe*

Paolo Rimoldi,

Canti notturni di un viandante atomico

Jacopo Baboni Schilingi,

Dernière réflexion pour piano

Gil Shohat, *Tre Studi per pianoforte*

ingresso libero

Giochi per pianoforte Cinque compositori e l'idea di *Játékok*

Un tempo si pensava che nella tastiera del pianoforte fosse racchiuso tutto il mondo della musica. Bartók, ad esempio, ha usato la parola microcosmo per descrivere la sua raccolta di pezzi pianistici per l'infanzia. Per molto tempo è stato considerato importante che le prime parole del linguaggio musicale si imparassero attraverso il pianoforte.

György Kurtág appartiene a una generazione che si è formata secondo questo principio, mentre oggi non è forse più così obbligatorio, secondo i criteri moderni, che una buona educazione musicale includa la conoscenza del pianoforte. Kurtág ricorda come fosse rigido allora il criterio con cui un bambino veniva educato allo strumento. Imparare la musica significava innanzitutto imparare a suonare il pianoforte. I maestri, educati a loro volta con metodi analoghi, insegnavano a tenere le mani sulla tastiera in un certo modo, a usarne un determinato spazio, a studiare solo una parte ben definita del repertorio. Per questo Kurtág ricorda il periodo della scuola come un tempo in cui si annoiava moltissimo, di cui non capiva le regole e i divieti. Questa sensazione di disagio, simile a quella provata da moltissimi altri bambini, non l'ha dimenticata e, quando ha avuto la capacità di comporre lui stesso musica, ha pensato di scrivere, anche lui come Bartók, dei pezzi che esplorassero nuove possibilità di far entrare un giovane nella musica. Per questo sono nati gli album chiamati *Játékok*, giochi. Il gioco è una forma di sperimentazione per nuove conoscenze, è un mezzo per dire: vediamo cosa succede a fare una cosa in un altro modo.

Alfonso Alberti

Ha studiato al Conservatorio di Milano con Piero Rattalino e Riccardo Risaliti e ha seguito corsi di perfezionamento tenuti da F. Scala, V. Tropp e T. Zelikman. Ha esordito nella Sala Verdi del Conservatorio a diciassette anni, eseguendo il Quarto Concerto di Rachmaninov con l'orchestra della RAI di Milano. In seguito ha tenuto recital e concerti con orchestra in Italia e all'estero ed è stato premiato in concorsi nazio-

*Teatro Stabile
Lombardia - 26 ottobre 1986, ore 17.30*

Nessuno si può far male, perché nella musica c'è posto per molte cose diverse, non soltanto per quelle della tradizione.

Quando l'Associazione Musica d'Insieme è stata invitata a partecipare alle manifestazioni relative al Festival Kurtág, abbiamo pensato di rendere un omaggio a questo aspetto, forse meno noto, dell'attività creativa dell'autore ungherese. Non volevamo però commettere l'errore di snaturare lo spirito originario di *Játékok*, che implica comunque un percorso di apprendimento individuale, un rapporto personale tra la pagina scritta e chi suona. I pezzi di *Játékok* sono molto belli da ascoltare, ma ancora più belli da suonare. Cercavamo un mezzo per mettere in evidenza l'idea che sta all'origine di questo lavoro, per rispettare la prospettiva educativa da cui prende sostanza. L'invito che abbiamo rivolto ai compositori che partecipano a questo progetto non è stato di comporre dei pezzi derivati dalla musica di Kurtág, né di scrivere una sorta di commento in musica a *Játékok*. Abbiamo desiderato che ciascuno di loro raccogliesse la sfida che il tema di *Játékok* propone, di riflettere cioè sui valori che un musicista esperto crede importante trasmettere a chi non ha ancora padronanza della mano e una mente musicale formata. Abbiamo chiesto ai compositori di applicare la propria fantasia per inventare un piccolo percorso, di trovare una forma in cui possa avvenire questo scambio di conoscenza. L'unico limite che abbiamo posto è il mezzo con cui questo scambio deve avvenire, cioè il pianoforte, perché sia visibile l'aspetto di omaggio a Kurtág.

nali e internazionali, fra i quali il "Pozzoli" di Seregno; ha inoltre partecipato a un'incisione discografica. Esegue abitualmente musica contemporanea come solista e con l'Ensemble "N. Castiglioni", del quale è uno dei fondatori.

Segue il corso sperimentale di composizione tenuto al Conservatorio da Bruno Zanolini.

Teatro Studio

lunedì, 26 ottobre 1998, ore 17.30

Franca Nuti, attrice

Gian Carlo Dettori, attore

Luisa Castellani, soprano

Un poeta ungherese del '900: Attila József

Presentazione di Giovanni Raboni

Scelta di poesie e traduzione
di Tomaso Kemény

György Kurtág (1926)

József Attila - töredékek

15'

(Attila József - frammenti), op. 20 (1981)

per soprano solo

In collaborazione con il
Piccolo Teatro di Milano

**Un poeta ungherese del '900:
Attila József**

Insieme con la musica di Kurtág la poesia di Attila József è protagonista di questa manifestazione, in cui la lettura dei versi del poeta ungherese viene accostata ai *Frammenti di Attila József* op. 20 per soprano solo. Composti nel 1981 ed eseguiti nel 1982 dal soprano Adrienne Csengery, cui sono dedicati, questi venti frammenti sono finora gli unici di József musicati da Kurtág. Il poeta apparteneva alla generazione precedente a quella del compositore (era nato ventun anni prima, a Budapest nel 1905), ed ebbe una vita breve e tormentatissima: espulso nel 1924 dall'Università di Szeged (perché la sua lirica *Con cuore puro* era stata ritenuta empia), József proseguì gli studi a Vienna e a Parigi, senza poterli portare a termine, tornò in patria nel 1927, affrontò un ricovero in clinica per depressione, fu vicino al partito comunista, cui si iscrisse, ma da cui fu espulso con l'accusa di deviazionismo (apparivano insufficienti gli elementi di agitazione sociale nei suoi versi). Morì suicida nel 1937.

I testi scelti da Kurtág sembrano la testimonianza di una affinità elettiva, di una predestinazione del musicista all'incontro con József, data la peculiare natura che in entrambi assumono la brevità e la concentrazione, sotto il segno della rinuncia e della tensione al limite che li portano alla dimensione del "frammento", e che consentono loro di caricare della forza visionaria della rivelazione vocaboli talvolta molto semplici. Come ha notato Giovanni Morelli, la brevità qui (e in tutto Kurtág) si carica di significati che vanno molto oltre la scelta stilistica, quasi portando su di sé il segno dello scontro con la tensione all'indicibile. A questo proposito Morelli cita come esempi rivelatori i testi e la musica dei frammenti n. 18 e n. 20.

Paolo Petazzi

1. Kásásodik a víz, Kialakúl a jég
és bűneim halállá állnak össze.

2. Sokan voltak és körülvettek,
álmomban engem kinevettek:
"Hehe, hát ennél van a kincs,
ami nincs!"

3. Hétért – magamat kérdem –
adsz-e hatot?
Játszom. Azé az érdem,
ki játszhatott.

4. Az idő
futva terem mint bab.

5. Költő szerelme szalmaláng,
azért oly sebes és falánk.

6. Én ámulok,
hogymulok.

7. Szólj hát, mit tegyek én, hogy szeress
ha sírva fakadok, ne neved.
Mint a motor, mely már begyulladt,
és nincsen útja és nem indulhat
olyan vagyok, s ha bátrabb volnék,
értelmetlen szavakat szólnék.

8. A nyárfák közt ezüst habokkal
az édes szellő folydogál
s csak fürdik benne aranyos tagokkal
az óriási nyár.

9. Vadász szemünkre lányok térde les
és haragomban megölnék egy tündért
holott talált és lukas életünkért
belátom – ölni meg nem érdemes.

10. Tizenöt éve írok költeményt
és most, amikor költő lennék végre,

csak állok itt a vasgyár szegletén
s nincsen szavam a holdvilágos égre.

1. Si condensa l'acqua, si forma il ghiaccio
e i miei vizi si raccolgono nella morte.

2. Erano molti e mi circondarono,
in sogno mi derisero:
«Ah! ah! è lui quello del tesoro
inesistente!».

3. Per sette – mi chiedo –
me ne dàì sei?
Gioco. Il merito è
di chi a giocare riuscì.

4. Il tempo
germoglia arrampicandosi come i fagioli.

5. L'amore del poeta è fuoco di paglia,
così rapido e vorace.

6. Mi stupisco,
di passare.

7. Dimmi, che devo fare perché tu mi ami,
se scoppio in pianto, non ridere.
Come un motore, già acceso,
e senza strada e impedito
così sono io e se avessi più coraggio
direi parole insensate.

8. Tra i pioppi schiumando argento
scorre deliziosa la brezza
e v'immerge le membra dorate
la gigantesca estate.

9. Ai nostri occhi cacciatori le ginocchia
delle ragazze tendono trappole
e per la stizza ucciderei una fata
anche se per questa vita lacerata e trovatella
lo ammetto – uccidere non vale la pena.

10. Da quindici anni scrivo versi
e ora, quando finalmente sto per diventare
[poeta,
me ne sto in piedi all'angolo della ferriera
e non ho parole per il cielo
rischiarato dalla luna.

11. Oly lágy az este, mint egy szőlőszem,
gurul puhán emlékeim között.
Egy szőke est. De már nem emlékszem.

12. És ámulok,
hogymulok.

13. Segítsetek, hogy meg ne öljem,
hogymirtelen ki ne töröljem
a világ képei közül.

14. Nincs közöm senkihez,
szavam szálló penész.

Vagyok, mint a hideg,
világos és nehéz.

15. Lesz lágy hús s mellé ifjú karalábé
ökör hízik és nő a csalamádé
de az már a mi porunkból fakad...

16. Nem! Nem! Kellene kiáltoznom
s azt suttogom: igen, igen,
hogyma sors ringatózást hozzon
a tenger sírás vizeiben.

17. A kerten hallatlan semmit idézve
bálvány hőség borong
pókhálót fog kicsi ráncos kezével
s untan legyint a lomb.

A tócsa finoman bolyhos a portól.

18. Irgalom, édesanyám, mama
nézd, jaj kész ez a vers is!

19. Kásásodik a víz, Kialakúl a jég
és bűneim halállá állnak össze.

20. Ének, hajolj ki ajkamon,
s te bánat, ne érij el, csak holnap.
Mélyebbre kell még hajolnom,
hogymsemmit nem tudón daloljak.

11. La notte è tenera come un acino d'uva,
rotola cedevole tra i miei ricordi.
Una notte bionda. Ma l'ho già scordata.

12. Mi stupisco,
di passare.

13. Aiutatemi a non ucciderla,
a non cancellarla all'improvviso
dalle immagini del mondo.

14. Non ho più nulla da spartire,
la mia parola è muffa in dissoluzione.

Sono come il freddo,
chiaro e aspro.

15. Vi sarà carne tenera con cavolo precoce,
s'ingrassa il bue e il granoturco cresce
ma tutto ciò scaturisce ora dalla nostra polvere...

16. Dovrei gridare: No! No!
e mormoro: sì, sì,
perché la sorte mi culli
sulle acque di un mare di lacrime.

17. Idolo, il caldo oscura il giardino
citando l'inaudito nulla
coglie ragnatele con le sue manine grinzose
e fa cenni annoiati la fronda.

La pozzanghera è accuratamente ispida di
[polvere.]

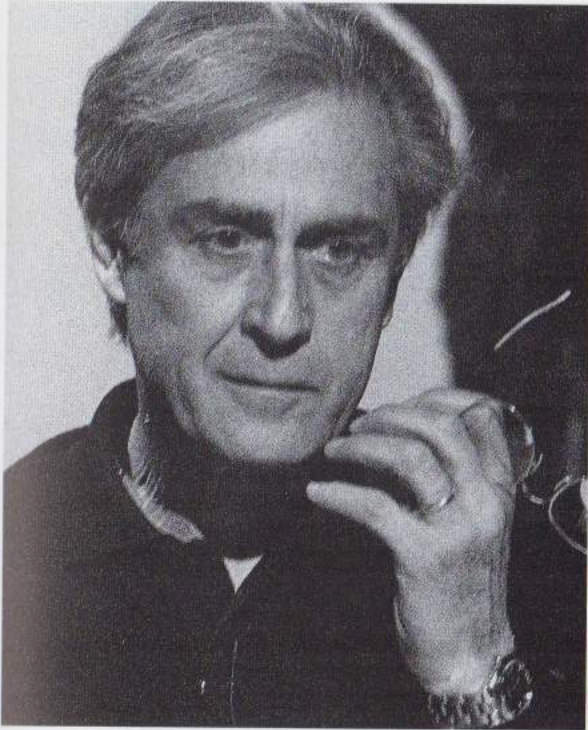
18. Pietà, mamma, madre,
guarda, ahimè anche questa poesia è pronta!

19. Si condensa l'acqua, si forma il ghiaccio
e i miei vizi si raccolgono nella morte.

20. Canto, sporgiti sulle mie labbra,
e tu tristezza, non raggiungermi prima di domani.
Devo chinarmi ancora più a fondo
per cantare inconsapevolmente.

(Traduzione dall'ungherese di Tomaso Kemeny)

Giorgio Cantagalli
Linguaggio della vita e della morte
a cura di Lidia De Gregori



Gian Carlo Dettori.



Franca Nuti.



Luisa Castellani.



György Kurtág.

György Kurtág:
cronologia della vita e delle opere
(a cura di Lidia Bramani)

- 1926** Il 19 febbraio György Kurtág nasce a Lugos (Lugoj, Romania) da genitori ungheresi.
- 1940** Studia pianoforte con Magda Kardos e composizione con Max Eisikovits a Temesvár (Timișoara), città di antica origine romana annessa alla Romania nel 1920.
- 1946** Si iscrive all'Accademia di Musica Ferenc Liszt di Budapest, dove studia composizione con Sándor Veress e Ferenc Farkas, pianoforte con Pál Kadosa e musica da camera con Leó Weiner.
- 1948** Diventa cittadino ungherese.
- 1950** Scrive *Kláriskok* (Perline) per coro misto, su una poesia di Attila József, dedicato alla moglie Márta, con la quale suonerà in tutto il mondo in un vasto repertorio per duo pianistico.
- 1951** Si diploma in pianoforte e musica da camera.
- 1954** Termina il *Concerto per viola*, dal quale estrarrà il primo tempo pubblicandolo autonomamente.
Riceve il Premio Erkel dallo Stato ungherese.
- 1955** Si diploma in composizione.
- 1956** Riceve ancora il Premio Erkel dallo Stato ungherese.
- 1957** Resta un anno a Parigi (1957-58), dove studia con Marianne Stein e segue i corsi di Darius Milhaud e Olivier Messiaen.
- 1959** Scrive il *Quartetto per archi* op. 1, dedicato a Marianne Stein, e il *Quintetto per strumenti a fiato* op. 2.
Lavora come maestro sostituto presso la Filarmonica Nazionale Ungherese, incarico che manterrà fino al 1968.
- 1961** Compone gli *Otto duetti* op. 4 per violino e cimbalom.
- 1963** Conclude *Bornemisza Péter mondásai* (I detti di Péter Bornemisza) op. 7 per soprano e pianoforte (che sarà revisionato nel 1976), su parole del predicatore ungherese del XVI secolo.
- 1967** Comincia a insegnare all'Accademia di musica di Budapest, prima pianoforte poi musica da camera.
- 1969** Compone *Égy téli alkony emlékére* (In ricordo di un tramonto invernale) op. 8 per soprano, violino e cimbalom, su poesie di Pál Gulyás.
Riceve ancora il Premio Erkel dallo Stato ungherese.
- 1970** Conclude i *Quattro capricci* op. 9 per soprano e orchestra da camera, su testi di István Bálint.
- 1971** Risiede un anno a Berlino Est come assegnatario del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD).
- 1973** Il titolo dell'op. 6c per cimbalom (o per pianoforte, op. 6d, previsto nella versione di cinque anni dopo), *Szálkák* (Schegge), è tratto da un volume di poesie (pubblicato a Budapest nel 1972) di János Pilinszky, autore ungherese a lui particolarmente caro, che morirà nel 1981.
Riceve il Premio Kossuth dallo Stato ungherese.
- 1975** Dopo *Elő-Játékok* (Pre-giochi), del 1973-74, comincia a scrivere la raccolta di pezzi per pianoforte *Játékok* (Giochi), che continuerà a comporre, negli anni, ampliando il numero di volumi. In *Játékok* si fondono le sue esperienze di compositore, interprete e didatta. Di questo *work in progress*, al quale sta ancora lavorando, sono già stati pubblicati i primi sei volumi: sono in preparazione il settimo e l'ottavo.
Compone le *Quattro canzoni su poesie di János Pilinszky* op. 11 per basso o basso-baritono e complesso da camera, delle

- quali trascriverà le prime tre per soprano e pianoforte, nel 1986, pubblicate come op. 11a.
- Scrive *Eszká Emlékszaj* op. 12 (S. K. Rumore di ricordo), sette canzoni per soprano e violino su poesie di Dezső Tandori.
-
- 1977** Come altri lavori di Kurtág, anche *Hommage à Mihály András* op. 13 per quartetto d'archi è costituito da una successione di brevi episodi (*12 Microludi*).
-
- 1979** *L'Omaggio a Luigi Nono* op. 16 per coro a cappella è composto da sei piccoli pezzi. Il primo, sul pronome russo *cei* (di chi), il secondo su versi di Anna Achmatova e gli altri su poesie di Rimma Daloš.
- Grabstein für Stephan* op. 15c per chitarra e gruppi di strumenti disposti nello spazio, che revisionerà nel 1989, è dedicato alla memoria di Stephan Stein, marito di Marianne Stein.
-
- 1980** Termina *Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj* (Messaggi della defunta Signorina R. V. Trusova) op. 17, 21 canzoni per soprano e complesso da camera, su poesie di Rimma Daloš.
-
- 1981** Sono di quest'anno gli *Attila József-fragmenti* op. 20 per soprano solo.
-
- 1982** Termina *Stseni iz romana* (Scene da un romanzo) op. 19, 15 canzoni per soprano, violino, contrabbasso e cimbalom, su versi di Rimma Daloš.
-
- 1985** Viene insignito dell'Officier des Arts et des Lettres dallo Stato francese.
-
- 1986** Lascia la cattedra dell'Accademia musicale di Budapest ma continua a insegnare, fino al 1993, a un numero limitato di allievi. Scrive *Pilinszky János: Gérard de Nerval* per violoncello solo.
-
- 1987** La forma complessiva dei *Kafka-Fragmente* op. 24 per soprano e violino è ottenuta dalla successione di miniature o fogli d'album, su frasi tratte dalle lettere e dai diari dello scrittore.
-
- 1988** Termina *...quasi una fantasia...* op. 27 n. 1 per pianoforte e gruppi di strumenti dispersi nello spazio, dedicata al pianista Zoltán Kocsis e al compositore e direttore d'orchestra Péter Eötvös, che lo eseguono per la prima volta a Berlino.
- Diventa membro della Bayerische Akademie der Schönen Künste di Monaco e della Akademie der Künste di Berlino.
-
- 1989** Conclude *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* op. 28 per quartetto d'archi, *Ligatura-Message to Frances-Marie (The Answered Unanswered Question)* op. 31b per tre diversi organici (violoncello con due archi, due violini e celesta; due violoncelli, due violini e celesta; due organi e celesta o piano verticale; una prima versione solistica op. 31a è stata invece temporaneamente ritirata).
-
- 1990** Sono di quest'anno l'*Op. 27 n. 2 (Doppio Concerto)* per pianoforte, violoncello e due gruppi di strumenti disposti nello spazio, e *Hommage à R. Sch.* (Omaggio a R. Sch.) op. 15d per clarinetto (e tamburo basso), viola e pianoforte.
-
- 1991** Compone *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b (1991) [*Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval*] (Samuel Beckett comunica con Ildikó Monyók avendo István Siklós come interprete) per contralto solo (recitante), voci e gruppi di strumenti disposti nello spazio op. 30b, sugli ultimi scritti di Beckett. Il lavoro deriva dall'omonimo brano, op. 30a, composto l'anno precedente, per voce e pianoforte (i due brani sono destinati alla specifica esecuzione di Ildikó Monyók).
-
- 1993** Ottiene il Prix de Composition Musicale dalla Fondation Prince Pierre de Monaco per *Grabstein für Stephan* op. 15c e per l'*Op. 27 n. 2 (Doppio Concerto)*, lo Her-

der Prize dalla Freiherr-vom-Stein Stiftung di Amburgo e il Premio Feltrinelli dall'Accademia dei Lincei di Roma.

È invitato al Wissenschaftskolleg di Berlino e a risiedere nella città come "composer in residence" ospite dell'Orchestra Filarmonica, per due anni.

1994 Affronta la grande orchestra con *Stele* op. 33, un lavoro dedicato a Claudio Abbado che lo dirige a Berlino. Riceve l'Österreichischer Staatspreis für Europäische Komponisten e il Denis de Rougemont Prize dall'European Association of Festivals.

1995 Risiede a Vienna per un anno come "composer in residence" e come docente di *masterclasses* al Wiener Konzerthaus.

1996 Gli viene assegnato il Kossuth Prize dallo Stato ungherese.
Diventa professore onorario al Royal Conservatory dell'Aia ed è invitato per due anni in Olanda da diverse orchestre, gruppi e fondazioni.

Tra il 1991 e il 1996 compone *Messages for orchestra* (Messaggi per orchestra) op. 34 per coro misto e orchestra, *work in progress* attualmente costituito da: *Aus der Ferne* (Da lontano) op. 34a, scritto nel 1991 e revisionato nel 1994; *Helyzetkép - néhány szó Jeney Zoltánhoz* (Resoconto - Due parole con Zoltán Jeney) op. 34b, del 1993; *Levél Eötvös Péternek* (Lettera a Péter Eötvös) op. 34c, del 1994: tutti per orchestra; *Inscription on a Grave in Cornwall &... Virág az ember - Kocsis Zoltán-nak* (... Fiori noi siamo - a Zoltán Kocsis) per coro misto e orchestra op. 34d, del 1995; *...a solemn air...* (...un'aria solenne...) op. 34e per orchestra, del 1996.

1998 Gli viene assegnato l'Österreichisches Ehrenzeichen dalla Repubblica austriaca e il Musikpreis dalla Ernst von Siemens Stiftung.

È invitato, ancora, per un anno, al Wissenschaftskolleg di Berlino.

György Kurtág:
catalogo delle opere
(a cura di Lidia Bramani)

I brani sono ordinati cronologicamente in base alla data ultima di composizione e indipendentemente dalle successive revisioni.

I *works in progress* seguono, con la data ultima provvisoria, i lavori con la data definitiva dello stesso anno.

Klárások (Perline) (1950)

per coro misto

Su una poesia di Attila József

Dedicato a Márta Kurtág

Testo in ungherese

Prima esecuzione: Szombathely, 1986 (Savaria Vocal Ensemble, dir. István Deáky)

Durata: 1'

Suite (1950-51)

per pianoforte a quattro mani

Durata: 4'

Concerto per viola (1953-54)

per viola e orchestra

Dedicato a Imre Pataki

Prima esecuzione: Debrecen, 1955 (viola Imre Pataki, Railway Symphony Orchestra of Debrecen, dir. Tamás Blum)

Organico: 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 3 cor., 2 tr. - timp. - archi

Durata: 20'

Il primo movimento può essere eseguito autonomamente.

Movimento per viola e orchestra (1954)

Durata: 12'

(Si tratta del primo movimento del *Concerto per viola e orchestra*.)

Quartetto per archi op. 1 (1959)

Dedicato a Marianne Stein

Prima esecuzione: Budapest, 24 aprile 1961 (Várkonyi Quartet)

Durata: 14'

Quintetto per fiati op. 2 (1959)

Dedicato a Ferenc Sulyok

Prima esecuzione: Budapest, 17 novembre 1963 (Budapest Wind Quintet)

Durata: 7'

Otto pezzi per pianoforte op. 3 (1960)

Dedicato a István Antal

Prima esecuzione: Darmstadt, 10 luglio 1960 (Andor Losonczy)

Durata: 5'

Otto duetti op. 4 (1961)

per violino e cimbalom

Dedicato a Judit Hevesi e József Szalay

Prima esecuzione: Budapest, 22 marzo 1963 (Judit Hevesi, József Szalay)

Durata: 5'

Jelek (Segni) op. 5 (1961, rev. 1992)

per viola sola

Dedicato a János Székács

Prima esecuzione: Budapest, 22 marzo 1963 (János Székács)

Durata: 5'

È in preparazione una versione revisionata "per e con Kim Kashkashian".

Bornemisza Péter Mondásai (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

Testo in ungherese (anche in tedesco e in inglese)

Prima esecuzione: Darmstadt, 5 settembre 1968 (Erika Sziklay, pianoforte Lóránt Szűcs)

Durata: 39'

Egy téli alkony emlékére (In ricordo di un tramonto invernale) op. 8 (1969)

per soprano, violino e cimbalom

su poesie di Pál Gulyás

Dedicato ad Alice Németh

Testo in ungherese (anche in tedesco)

Prima esecuzione: Debrecen, 18 maggio 1969 (Alice Németh, Judit Hevesi, Márta Fábrián)

Durata: 6'

Quattro Capricci op. 9 (1959-1970, rev. 1993)

per soprano e orchestra da camera

Su poesie di István Bálint

Dedicato ad András Mihály

Testo in ungherese

Prima esecuzione: Budapest, 13 ottobre 1971
(Erika Sziklai, Budapest Chamber Ensemble,
dir. András Mihály)

Organico: fl. (anche ott.), ob., cl., fg., cor. - perc.
- cimbalom, arpa, pf. (anche cel.) - quintetto
d'archi

Durata: 12'

Szálkák (Schegge) op. 6c (1973)

per cimbalom

Prima esecuzione: Budapest, 12 aprile 1975
(Márta Fábíán)

Durata: 7'

Versione per pianoforte: *Szálkák op. 6d*

Elő-Játékok (Pre-giochi) (1973-74)

per pianoforte

Quattro canzoni su poesie di János Pilinszky

op. 11 (1975)

per basso o basso-baritono e ensemble

Testo in ungherese (anche in tedesco e in inglese)

Prima esecuzione: Budapest, 1° ottobre 1975
(István Gáti, Budapest Chamber Ensemble, dir.
András Mihály)

Organico: B o B-Bar. solo - cl., cor., vl., vla, vc., 2
cimbalom, zither b. (o vla da gamba o cb.), "bo-
zay-zither"

Durata: 8'

Trascrizione dei nn. 1, 2 e 3 per soprano e pia-
noforte: *Tre canzoni su poesie di János Pilinszky*
op. 11a

**Eszká emlékjaj (S. K. Rumore di ricordo) op. 12
(1975)**

Sette canzoni su poesie di Dezső Tandori per so-
prano e violino

Testo in ungherese (anche in inglese e in tedesco)

Prima esecuzione: Budapest, 28 dicembre 1976
(Júlia Pászthy, András Ligeti)

Durata: 8'

In memoriam Zilcz György (1975)

per due trombe, due tromboni e tuba

Hommage à Mihály András op. 13 (1977)

12 Microludi per quartetto d'archi

Commissionato dal Witten Festival

Prima esecuzione: Witten, 21 aprile 1978 (Éder
Quartet)

Durata: 9'

Szálkák (Schegge) op. 6d (1978)

per pianoforte

Durata: 7'

Versione per cimbalom: *Szálkák op. 6c*

A kis csáva (Il piccolo impiccio) op. 15b (1978)

per ottavino, trombone e chitarra

Prima esecuzione: Budapest, 27 aprile 1979
(Mátyás Antal, Erika Bereczki, Erzsébet Nagy)

Durata: 7'

Játékok (Giochi) (1975-79)

per pianoforte

Prima serie: dal Libro I al Libro IV

Dedicati alla memoria di Magda Kardos

Collaboratrice pedagogica: Marianne Teöke

(Il libro IV è per pf. a quattro mani e per due
pf.)

**Grabstein für Stephan (Pietra tombale per
Stephan) op. 15c (1978-79, rev. 1989)**

per chitarra e gruppi di strumenti disposti nello
spazio

In memoria di Stephan Stein

Prima esecuzione: Szeged, 26 ottobre 1989
(membri della Salieri Chamber Orchestra, dir.
Tamás Pál)

Organico: chit. solista - ob., cl. in mi \flat , cl. b. - 3
cor., 2 tr., 2 trb., tuba - timp., pianino (pf. vertica-
le), armonium (anche clav.), cel., arpa, vibr.,
camp., cimbalom - perc.: p.tto gr., 2 gong (acuto e
grave), tam-t., gr. c. - 3 vle, 3 vc., cb. - 3 fischietti,
3 allarmi (clacson a gas di tifosi del calcio)

Durata: 9'

Herdecker Eurythmie op. 14a, b, c (1979)

per flauto, violino, voce recitante e lira-tenore

Testo in tedesco (n. 3)

1. *Stille Stücke für Olga-Maria* (Pezzi tranquilli
per Olga-Maria) op. 14a per flauto e lira-tenore

2. *Kleine erbauliche Konzerte für Theo und
Gerhard* (Piccoli concerti piacevoli per Theo e
Gerhard) op. 14b per violino e lira-tenore

3. ...to poems by Ellen Lösch (...su poesie di Ellen Lösch) op. 14c per voce recitante e lira-tenore
Trascrizione dell'op. 14b: *Tre pezzi per violino e pianoforte* op. 14e

Tre pezzi per violino e pianoforte op. 14e (1979)
Dedicati a Judit Hevesi e István Kerekes

Durata: 10'

Trascrizione di *Herdecker Eurythmie* n. 2, op. 14b

Omaggio a Luigi Nono op. 16 (1979)

Sei brani per coro misto

(n. 1 sul pronome russo *cei*, n. 2 su una poesia di Anna Achmatova, nn. 3-6 su poesie di Rimma Daloš)

Testo in russo

Prima esecuzione: London, 3 febbraio 1981 (BBC Singers, dir. John Poole)

Durata: 10'

Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj (Messaggi della defunta Signorina R. V. Trussova) op. 17 (1976-80)

per soprano e ensemble

Su ventuno poesie di Rimma Daloš

Commissionato dallo Stato francese e dall'Ensemble InterContemporain

Testo in russo

Prima esecuzione: Paris, 14 gennaio 1981 (Adrienne Csengery, Ensemble InterContemporain, dir. Sylvain Cambreling)

Organico: ob., cl. (in la, in si \flat , in mi \flat), cor. - mand., cimbalom, arpa, pf., cel. - perc.: vibr., xil., camp., trg., p.tto sospeso, p.tti a 2, gong, tam-t., metal bl., maracas, wood bl., breaking of a glass, glass chimes, tb. picc., tb. b., gr. c. - vl., vla, cb.

Durata: 27'

Bagatelle op. 14d (1981)

per flauto, contrabbasso e pianoforte

Trascrizioni da *Játékok*

Prima esecuzione: London, 14 giugno 1982 (Michelle Lee, Rafael Gonzales de Lare, Richard Nunn)

Durata: 10'

József Attila-töredékek (Attila József-frammenti) op. 20 (1981)

per soprano solo

Testo in ungherese

Prima esecuzione: Budapest, 26 ottobre 1982 (Adrienne Csengery)

Durata: 15'

Sette canzoni op. 22 (1981)

per soprano e cimbalom (o pianoforte)

su poesie di Amy Károlyi e un haiku di Kobayashi Issa nella traduzione ungherese di Dezső Tandori

Testo in ungherese

Prima esecuzione: Glasgow, 7 ottobre 1985 (Adrienne Csengery, Márta Fábrián)

Durata: 10'

Stseni iz romana (Scene da un romanzo) op. 19 (1979-82)

15 canzoni su poesie di Rimma Daloš per soprano, violino, contrabbasso e cimbalom

Testo in russo

Prima esecuzione: Budapest, 1° ottobre 1983 (Adrienne Csengery, András Keller, Ferenc Csontos, Márta Fábrián)

Durata: 19'

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

per coro misto

Dedicati a Ilona Ferenczi (parte A), László Dörnyey (parte B), András Wilhelm (parte C)

Testo in ungherese

Prima esecuzione: London, 1° giugno 1984 (BBC Singers, dir. John Poole)

Durata: 10'

13 Pezzi da Játékok (1982)

per due cimbalom

Prima esecuzione: Budapest, 2 marzo 1986 (Ilona Szeverényi, Tünde Enzsöl)

Tre canzoni su poesie di János Pilinszky op. 11a (1986)

per soprano e pianoforte

Testo in ungherese (anche in tedesco e in inglese)

Trascrizioni dei nn. 1, 2 e 3 da *Quattro canzoni su poesie di János Pilinszky* op. 11

Pilinszky János: Gérard de Nerval (1986)

per violoncello

Durata: 2'

(incluso in *Jelek, játékok és üzenetek*)

Requiem po drugu (Requiem per l'amato) op. 26 (1982-87)

per soprano e pianoforte

Su poesie di Rimma Daloš

Testo in russo

Prima esecuzione: London, 13 ottobre 1989 (Adrienne Csengery, Zoltán Kocsis)

Durata: 10'

Kafka-Fragmente op. 24 (1985-87)

per soprano e violino

Su frasi tratte da lettere e annotazioni di diario di Franz Kafka

Commissionato dal Witten Festival

Testo in tedesco

Prima esecuzione: Witten, 25 aprile 1987 (Adrienne Csengery, András Keller)

Durata: 70'

Három régi felirat (Tre antiche iscrizioni) op. 25 (1986-87)

per soprano e pianoforte

Su un testo popolare ungherese: parole iscritte su un *mangle* transilvano e sull'epitaffio per una ragazza tedesca in un cimitero ungherese

Testo in ungherese (nn. 1-2) e tedesco (n. 3)

Prima esecuzione: Berlin, 16 ottobre 1988 (Adrienne Csengery, Zoltán Kocsis)

Durata: 7'

...quasi una fantasia... op. 27 n. 1 (1987-88)

per pianoforte e gruppi di strumenti disposti nello spazio

Dedicato a Zoltán Kocsis e Péter Eötvös

Commissionato dalle Berliner Festwochen

Prima esecuzione: Berlin, 16 ottobre 1988 (Zoltán Kocsis, Ensemble Modern, dir. Péter Eötvös)

Organico: pf. solo - timp., 4 bongo, tb. picc. senza

corde, tb. picc. con corde, tb. b., gr. c. - 3 p.tti sospesi, p.tti a 2, 3 gong, tam-t., 2 trg. - Eco: 3 p.tti sosp., gong (profondo) - sonagli (indian bells, bamboo shakers, maracas, bicycle bells ecc.), crotali, vibr., mar., cimbalom, cel., arpa, 5 armoniche a bocca - fl. (anche ott. e fl.a becco), ob., cl. in mi b, cl. b., cfg. - cor., tr., trb., tuba - 2 vl., vla, vc., cb.

Durata: 10'

Friedrich Hölderlin: an... op. 29 (1988-89)

per tenore e pianoforte

Su frammenti di Friedrich Hölderlin

Commissionato dallo Westdeutscher Rundfunk di Colonia

Testo in tedesco

Prima esecuzione: Aachen, 6 giugno 1989 (Frieder Lang, Ruth Lang)

Durata: 2'

Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky op. 28 (1988-89)

per quartetto d'archi

Commissionato dal Witten Festival

Prima esecuzione: Witten, 22 aprile 1988 (Auryn Quartet)

Durata: 12'

Ligatura-Message to Frances-Marie op. 31b (1989)

(*The Answered Unanswered Question*)

versione 1: violoncello con due archi, due violini e celesta

versione 2: due violoncelli, due violini e celesta

versione 3: due organi e celesta (o pianoforte verticale)

Durata: 3'

(Il diritto d'esecuzione della versione n. 1 è riservato a Frances-Marie Uitti fino alla fine del 1999.)

La versione solistica intitolata *The Answered Unanswered Question - Message to Frances-Marie* op. 31a per violoncello con due archi è stata temporaneamente ritirata.

Jelek (Segni) op. 5b (1984-89...)

per violoncello

Work in progress (incluso in *Jelek, játékok és üzenetek*)

Tre In memoriam (1988-90)

per pianoforte a una, due, tre mani

1. *Szoltányi György emlékezete* (In memoria di György Szoltányi)

2. *Hommage tardif à Karskaya*

3. *In memoriam Maurice Fleuret*

Prima esecuzione: Paris, 14 maggio 1990 (Zoltán Kocsis)

Durata: 5'

Incluso nel Libro V di *Játékok* per pianoforte

"Doppio concerto" op. 27 n. 2 (1989-90)

per pianoforte, violoncello e due gruppi di strumenti disposti nello spazio

Commissionato dall'Ensemble InterContemporain, dall'Ensemble Modern e dall'Alte Oper (Frankfurt/M)

Prima esecuzione: Frankfurt/M, 8 dicembre 1990 (Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Ensemble InterContemporain, Ensemble Modern, dir. Péter Eötvös)

Organico: vc. solo - Ensemble 1: fl. (anche fl. a becco ten.), fl. in sol, ob. (anche cor. ingl.), cl., cl. b., fg., cfg. - cor., tuba, tr., trb., cimbalom, arpa, cel. (anche pianino) (pf. vert.), vibr. (anche mar. e xilomar.), timp. - 3 bongo, 3 tom-t., 3 gr. c., tb. b., tb. picc. con corde, tb. picc. senza corde, trg. picc., 3 p.tti sosp., tam-t., p.tti a 2 - vl., vla, vc., cb

pf. solo - Ensemble 2: fl. (anche fl. a becco ten.), fl. in sol, ob. (anche cor. ingl.), cl. in mi \flat , fg., cfg. - cor., tuba, tr., trb. - cimbalom, arpa, cel., vibr. (anche mar. e xilomar.), timp. - frusta, 3 bongo, 3 tom-t., 3 gr. c., tb. b., tb. picc. con corde, tb. picc. senza corde, trg. picc., 3 p.tti sospesi, tam-t. - vl., vla, vc., cb

Durata: 15'

Hommage à R. Sch. op. 15d (1990)

per clarinetto (e tamburo basso), viola e pianoforte

Prima esecuzione: Budapest, 8 ottobre 1990 (Gellért Tihanyi, Zoltán Gál, Márta Kurtág)

Durata: 8'

Ligature e Versetti (1990)

per organo

Prima esecuzione: (una selezione) Kuhmo, 18 luglio 1990 (György Kurtág)

Pezzi inclusi nel Libro VI di *Játékok* per pianoforte

Lajka-emlék (Ricordo di Lajka) (1990)

per nastro magnetico

Composto con György Kurtág junior

Su DAT

Prima esecuzione: Budapest, 1° gennaio 1991

Durata: 3'30

Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval op. 30a (1990)

(Samuel Beckett comunica con Ildikó Monyók avendo István Siklós come interprete)

(Samuel Beckett: What is the Word)

per voce e pianoforte

Dagli ultimi scritti di Samuel Beckett nella traduzione di István Siklós

Testo in ungherese

Prima esecuzione: Sermoneta (I), 5 giugno 1993 (Ildikó Monyók, Csaba Király)

Durata: 14'

(Il diritto d'esecuzione della parte vocale è per ora riservato a Ildikó Monyók.)

Samuel Beckett: What is the Word op. 30b (1991)

Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett comunica con Ildikó Monyók avendo István Siklós come interprete)

per contralto solo (recitante), voci e gruppi di strumenti disposti nello spazio

Testo in ungherese e in inglese

In memoria di Andrej Tarkovskij

Prima esecuzione: Wien, 27 ottobre 1991 (Ildikó Monyók, Tomkins Vocal Ensemble, dir. János Dobra, Ensemble Anton Webern, dir. Claudio Abbado)

Organico: A solo - 5 voci (S, A, T, Bar., B) - pianino con supersordino (pf. verticale con sordina) - fl. (anche fl. a becco ten.), fl. in sol (anche ott.), fl. b. (anche fl. a becco \flat), ob., cor. ingl., cl. (anche cl. in mi \flat), cl. b., fg., cfg. - 2 cor., 2 tr., 2 trb., tuba - cimbalom, arpa, cel., vibr. (anche mar., xil., p.tto sosp. III e raganella II) - timp. - perc. 1:

p.tto sosp. I, tb. b., tb. picc. con corde, tb. picc. senza corde, maracas, 3 tom-t., rag. I, cast., gr. c. - perc. 2: p.tto sosp. II, p.tti a 2, trg. picc., 3 gong, camp., tam-t. - vl., vla, vc., cb

Durata: 15'

(Il diritto d'esecuzione della parte vocale solistica è per ora riservato a Ildikó Monyók.)

Trascrizioni da Machaut a J. S. Bach (1974-1991)
per pianoforte (a quattro e a sei mani) e per due pianoforti

Panaszos k rlel  (Dolente perorazione) (1991)

per nastro e pianoforte

Dedicato a Fl ra e Fanni Varga

Aus der Ferne III (Da lontano III) (1991)

per quartetto d'archi

Dedicato ad Alfred Schlee per il suo novantesimo compleanno

Durata: 2'40

(incluso in *Jelek, j t tok  s  zenetek*)

 l tut (Il cerchio della vita) op. 32 (1992)

per due pianoforti e due corni di bassetto (il secondo pianoforte   scordato di un quarto di tono)

Scritto per l'ottantacinquesimo compleanno di S ndor Veress

Prima esecuzione: Witten, 26 aprile 1992 (Thomas B chli e Gertrud Schneider, Elsbeth e Jean-Luc Darbellay)

Durata: 10'

R ckblick (Guardando indietro) (1993)

Vecchio e Nuovo per quattro esecutori

Hommage   Stockhausen

Composizione "aperta" che comprende vari lavori e trascrizioni per tromba, contrabbasso e strumenti a tastiera

Prima esecuzione: Berlin, 30 settembre 1993 (Markus Stockhausen, Peter Riegelbauer, Majella Stockhausen e Marcus Creed)

Durata: 77'

Pesni un niya i pechali (Canzoni di disperazione e di dolore) op. 18 (1980-94)

Sei brani per coro misto e strumenti

Su poesie di Michail Lermontov, Aleksandr Blok, Sergej Esenin, Osip Mandel'stam, Anna Achmatova e Marina Cvetaeva

Testo in russo

Prima esecuzione: Holland Festival, Amsterdam, 29 giugno 1995 (Monteverdi Choir, Schoenberg Ensemble, elementi degli English Baroque Soloists, dir. John Eliot Gardiner)

Prima esecuzione completa: Edinburgh, 24 agosto 1996 (Edinburgh Festival Singers, elementi della Scottish Chamber Orchestra, dir. David Jones)

Organico: coro misto - 1 cor., 2 tr., 2 trb. - arpa, pf., cel., 2 harm., 4 baian - timp., perc. (min. 2 esec.): gong, mar., camp., p.tti sosp., p.tti a 2, tam-t., gr. c. - 2 vl., 2 vle, 2 vc. (tutti soli)

Durata: 25'

 THAH [Stele] op. 33 (1994)

per grande orchestra

Dedicato a Claudio Abbado e ai Berliner Philharmoniker

Commissionato dai Berliner Philharmoniker

Prima esecuzione: Berlin, 14 dicembre 1994 (Berliner Philharmoniker, dir. Claudio Abbado)

Organico: 4 fl. (IV anche ott.), fl. in sol, fl. b., 3 ob., cor. ingl., 4 cl. (IV anche in mi b), cl. b., cl. cb., 3 fg., cfg. - 4 cor., 2 tuba ten. in si b (I anche cor. V, II anche cor. VII), 2 tuba b. in fa (I anche cor. VI, II anche cor. VIII), 4 tr., 4 trb., tuba cb. - 2 arpe, cimbalom, pf., cel. (anche pf. a 4 mani), pianino (pf. vert.), vibr. (anche xilomar.), mar. - timp., perc. (min. 4 esec.): trg. picc., 4 p.tti sosp., p.tti a 2, tam-t., 2 bongo, 2 tom-t., claves, 2 tamburi di legno (gravi), 2 gr. c., tb. picc. con corde, tb. b., frusta, camp. - archi: 16 vl. I, 14 vl. II, 14 vle (3 sole), 12 vc. (3 soli), 8 cb. (3 soli)

Durata: 13'

Einige S tze aus den Sudelb chern Georg Christoph Lichtenbergs (Alcune frasi dagli scartafacci di Georg Christoph Lichtenberg) op. 37 (1996)

per soprano (con o senza strumenti)

Dedicato ad Annette e Wolf Lepenies

Testo in tedesco