



**percorsi
di musica
d'oggi**

scena e ricerca

1999

20 settembre - 31 ottobre 1999

**quattro concerti da camera
un concerto corale
tre serate di sperimentazione teatrale
un concerto di musica araba ed ebraica
un concerto sinfonico**

**percorsi
di musica
d'oggi**

scena e ricerca

1999

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
Dipartimento dello Spettacolo

COMUNE DI MILANO
Settore Cultura e Musei

REGIONE LOMBARDIA
Settore Cultura

PROVINCIA DI MILANO
Settore Cultura



*Fondazione
Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde*

fmi Fondazione
Umberto Micheli

*Conservatorio di Musica
"Giuseppe Verdi"*

PICCOLO
TEATRO DI MILANO - TEATRO DI VERONA



CASA RICORDI

EDIZIONI SUVINI ZERBONI

GOETHE
INSTITUT  MAILAND



Consulaat-Generaal van het
Koninkrijk der Nederlanden

CORRIERE DELLA SERA

VIVIMILANO



MOTOROLA

omnitel[®]

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



Teatro alla Scala



**percorsi
di musica
d'oggi**

scena e ricerca

1999

20 settembre - 31 ottobre 1999

**quattro concerti da camera
un concerto corale
tre serate di sperimentazione teatrale
un concerto di musica araba ed ebraica
un concerto sinfonico**

**Teatro alla Scala, Piccolo Teatro Strehler
Teatro Studio, Teatro dell'Arte
Conservatorio G. Verdi**

PRIMO QUALITÀ
MILANO



1977
1978

1979
1980
1981

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Presidente
Riccardo Muti

Soci Fondatori

Rosellina Archinto
Duilio Courir
Antonio Magnocavallo
Paolo Martelli
Patrice Martinet
Sergio Marzorati
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza
Giuseppe Russo

Soci Onorari

Gabriele Albertini
Sindaco di Milano

Carlo Fontana
*Sovrintendente
del Teatro alla Scala*

Fabrizio Binacchi
*Direttore RAI
Sede Regionale per la Lombardia*

Guido Salvetti
*Direttore del
Conservatorio "G. Verdi"*

Massimiliano Carraro
*Direttore della
Civica Scuola di Musica*

Claudio Abbado
Salvatore Accardo
Luciano Berio
Pierre Boulez
Franco Donatoni
György Kurtág
Giacomo Manzoni
Maurizio Pollini

Direttore Artistico
Luciana Pestalozza

Comitato Artistico
Francesco Degrada
Patrice Martinet
Mario Messinis
Luciana Pestalozza

Organizzazione
Laura Ajmar

Ufficio Stampa
Ezio Grillo

Segreteria
Maria Teresa Confalonieri
Maria Pia Franchetti

Amministrazione
Sergio Canapini

Consiglio direttivo
Riccardo Muti
Presidente

Paolo Martelli
Vicepresidente

Fabrizio Binacchi
Duilio Courir
Carlo Fontana
Mimma Guastoni
Patrice Martinet
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza

Soci

Amici della Scala
Paolo Arata
Giulio Artom
Guido Artom
Gae Aulenti
Maria Baccalini
Massimo e Carla Bacci
Liliana Barbieri
Renata Barcella
Maria Teresa Bazzi
Francesco Paolo Beato
Lucia Beato
Chiara Benati
Luigi Bisio
Laura Bosio
Ennio Brion

Lucio Capaccioni
Mauro Cardì
Damiano Corvasce
Anna Crespi
Franco De Benedetti
Gian Alberto Dell'Acqua
Paolo Della Grazia
Gillo Dorfles
Fabrizio Fanticini
Aldo Fiacco
Fondazione Orchestra
Svizzera Italiana
Direttore artistico Pietro Antonini
Laura Foscanelli
Giovanni Iudica
Lorenza Sibilìa Iudica

Giacomo Jelmini
Francesca Pelizzoni
Jommi
Bruno Lorenzelli
Maria Majno
Fabrizio Malcovati
Laura Martelli
Franco Merlo
Gianmarco Moratti
Alessandra Mottola
Molfino
Silvana Ottieri
Furio Pace
Linda Pace
Marco Pace
Giancarla Pandini

Elisa Pegreffi Borciani
Giulio Pestalozza
Rossella Petrini
Mario Raimondo
Mariuccia Rognoni
Olga Scefkenova
Piero Schlesinger
Matteo Segafredo
Sergio Siglienti
Giovanni Svetlich
Giovanni Tenconi
Tilde Tenconi
Massimo Vitta Zelman
Biancamaria Zedda

Teatro alla Scala

Fondazione di diritto privato

Carlo Fontana
Sovrintendente

Riccardo Muti
Direttore musicale

Paolo Arcà
Direttore artistico

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	Gabriele Albertini <i>Sindaco di Milano</i>
Vice Presidente	Alessandro Penati
Consiglieri	Bruno Ermolli Carlo Fontana <i>Sovrintendente</i> Paolo Martelli Vittorio Mincato Giovanni Tenconi Alberto Zorzoli

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

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

Teatro alla Scala

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI



Stato Italiano



Regione Lombardia



Comune di Milano



Provincia di Milano



*Federazione
Casse di Risparmio delle Province Lombarde*



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA, ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI MILANO

GIORGIO ARMANI S.p.A.

ASSOLOMBARDA



BANCA COMMERCIALE ITALIANA



Banca Popolare di Milano



Eni S.p.A.



PIRELLI S.p.A.

PRADA S.p.A.



AEROPORTI
DI MILANO

**MILANO
MUSICA**



Anche quest'anno i **Percorsi di musica d'oggi**, la stagione concertistica di **Milano Musica** che si alterna ai Festival monografici dedicati a grandi compositori (Boulez, Donatoni, Varèse, Berio, Kurtág), si articoleranno intorno ai temi della **Scena e ricerca** già sottolineati nella scorsa edizione.

L'elettronica, strumento basilare della ricerca musicale del nostro tempo, sarà presente in tre concerti, mentre una delle possibili vie di sviluppo verso un nuovo teatro musicale viene individuata quest'anno nell'utilizzo della **multimedialità**. Tre concerti-spettacolo integreranno suono, elementi di scenografia, proiezioni e video. Lo studio della **voce** nel secondo '900 sarà un altro dei temi centrali, impiegata sia in formazione corale (due concerti), sia solistica (in quattro concerti), mentre gli ormai tradizionali **ritratti** di compositori verranno in questa edizione dedicati a Gérard Grisey e Ivan Fedele. Oltre ad approfondire il loro mondo poetico e musicale, le serate loro dedicate consentiranno, date le caratteristiche della programmazione, di introdurre **novità di giovani autori**, del resto presenti anche in altri concerti della rassegna. Si ascolteranno, nell'insieme dei Percorsi, musiche di Pisati, Verrando, Romitelli, Nova, Tadini, Gervasoni. Ci sarà inoltre l'occasione per riascoltare alcuni capisaldi della musica degli anni '50-'70 (Bussotti, Ligeti, Bartók) e le trascrizioni di grandi del '500-'600 (Gesualdo, Bach) elaborate da autori contemporanei.

Tutto questo nella tradizione di approfondimento e insieme di allargamento delle prospettive di Milano Musica.

Ma quest'anno si tenterà un'apertura ulteriore.

Ci sono culture contigue alla nostra, che con la nostra hanno intrecciato nel tempo legami complessi e fondanti, la cui tradizione musicale si è sviluppata secondo linee del tutto autonome, da noi generalmente ignorate. La serata che dedicheremo alla musica ebraica e araba – interpretata da artisti delle due culture – intende aprire alla conoscenza e alle suggestioni poetiche che permeano la tradizione musicale delle due altre grandi civiltà del Mediterraneo evidenziando, fra l'altro, le affinità che le uniscono. Un'esperienza, crediamo, rivelatrice ed emozionante e un contributo piccolo ma simbolico all'auspicata cultura del dialogo, che si affianca alle diverse iniziative che in quest'ambito si stanno diffondendo.

Attorno ai **Percorsi** numerose iniziative coinvolgeranno il pubblico in ascolti, conferenze, incontri.

Come è ormai consuetudine, la **RAI/Radio 3** registrerà e trasmetterà la maggior parte dei concerti in programma.

1

lunedì 20 settembre 1999

ore 20.30

Piccolo Teatro Strehler

Pierre-Laurent Aimard, pianista

Claude Debussy (1862-1918)

Douze Études

György Ligeti (1923)

Musica ricercata n. 1

Harrison Birtwistle (1934)

Harrison's Clock n. 5

Maurice Ravel (1875-1937)

Le gibet (da Gaspard de la nuit)

Harrison Birtwistle

Harrison's Clock n. 2

Béla Bartók (1881-1945)

Musica della notte (da All'aria aperta)

Harrison Birtwistle

Harrison's Clock n. 3

György Ligeti

L'escalier du diable (Studio n. 13)

Pagina 21

2

lunedì 27 settembre 1999

ore 20.30

Teatro Studio

Mario Brunello, direttore e violoncello

Orchestra d'archi italiana

Maurizio Ben Omar, percussione

Alessandra Rizzotti

Alejandro Angelica, ballerini

Agon, acustica informatica musica

Hubert Westkemper, regia del suono

Maurizio Pisati (1959), musica

Ferruccio Bigi (1959), immagine

Stock

Zone - Taku Hon

per violoncello, orchestra d'archi, percussione,
quattro tracce audio, elaborazione elettronica

Testi di Alighiero Boetti, Daiten, Roberto Sanesi, Carlo Sini

Prima rappresentazione assoluta

Pagina 33

3

sabato 2 ottobre 1999

Sala Puccini del

Conservatorio "G. Verdi"

Coro del Teatro La Fenice di Venezia

Giovanni Andreoli, direttore

Alberto Malazzi, pianoforte

ore 20

Alessandro Solbiati e Francesco Leprino
incontrano Sylvano Bussotti

ore 21

Sylvano Bussotti (1931)

Cinque frammenti all'Italia

Pagina 49

4

lunedì 4 ottobre 1999
Teatro Studio

I solisti di Milano Musica

Pierre-André Valade, direttore
Mario Caroli, flauto
Quartetto d'archi di Torino
Agon, acustica informatica musica

Gabriele Cassone, tromba
Anna Loro, arpa

Ritratto di Ivan Fedele

ore 20
Marco Gay e Giulia Valerio incontrano Ivan Fedele

ore 21
Ivan Fedele (1953)
Codex
contrappunti dall'*Arte della fuga* di Johann Sebastian Bach
per ensemble spazializzato
Prima esecuzione assoluta
Commissione Milano Musica

High per tromba piccola, in memoriam Miles Davis

Donax per flauto solo

Chord per dieci esecutori

Imaginary skylines per flauto e arpa

Giovanni Verrando (1965)
Quartetto n. 2

Ivan Fedele
Richiamo
per ottoni, percussioni ed elettronica
(produzione IRCAM)

Pagina 55

5

giovedì 7 ottobre 1999

ore 20.30

Teatro dell'Arte

Compagnie Le Grain

Christine Dormoy, regia

Martine Viard, realizzazione musicale

Jacqueline Lacz, costumi

Thierry d'Oliveira, luci

Denise Laborde, soprano

Christine Dormoy, mezzosoprano

Georges Aperghis (1945)

***Récitations* (1978)**

Teatro musicale per due voci a cappella

Christine Dormoy, regia

Michel Tranchant, direzione musicale

Philippe Marioge, scenografia

Alain Deladevèze, sculture

Cidalia da Costa, costumi

Dominique Mabileau, luci

Con

Christine Dormoy

Denise Laborde

Marie Faure

Chris Martineau

Agatha Mimmersheim

Géraldine Keller

Giacinto Scelsi (1905-88)

***Octologo* (1960-75)**

Rito teatrale per sestetto vocale a cappella

6

lunedì 11 ottobre 1999
Teatro Studio

Duo Nepon-Polesitsky

Faye Nepon, *voce*
Igor Polesitsky, *violino*

Ensemble Ziryâb

Ghazi Makhoul, *liuto e voce*
Jamal Ouassini, *violino*
Terek Awad Alla, *percussione*
Stefano Albarello, *qânûm*

Voci dal mondo arabo ed ebraico

ore 20
Introduzione di Manuela Giolfo e Francesco Spagnolo

ore 21
Musica vocale e strumentale della tradizione araba ed ebraica

Pagina 79

7

lunedì 18 ottobre 1999
ore 20.30
Teatro Studio

Ensemble Recherche di Freiburg

Johannes Kalitzke, *direttore*
Sonia Turchetta, *mezzosoprano*

Ritratto di Gérard Grisey

Carlo Gesualdo di Venosa (1550 ca.-1613)
Le voci sottovetro
Elaborazioni di Salvatore Sciarrino

Gérard Grisey (1946-1998)
Talea per violino, violoncello, flauto, clarinetto e pianoforte

Vortex Temporum per pianoforte e cinque strumenti

Pagina 95

venerdì 22 ottobre 1999
ore 20.30

Teatro dell'Arte

Coro di bambini della Radio ungherese

Gabriella Thész, direttore

**Ensemble di musica contemporanea
della Fondazione Arturo Toscanini**

Giorgio Bernasconi, direttore

Niccolò Castiglioni (1932-1996)

Liedlein per coro di bambini e strumenti

Testo di Edith Stein

Béla Bartók (1881-1945)

Tre composizioni per coro a cappella

Fausto Romitelli (1963)

The Poppy in the Cloud per coro di bambini, quattro percussioni
ed ensemble su poesie di Emily Dickinson

(Commissione Franco Rognoni)

Riccardo Nova (1960)

White Voices per ensemble

(Commissione della Fondazione Arturo Toscanini)

Zóltan Kodály (1882-1967)

Quattro composizioni per coro a cappella

Franco Donatoni (1927)

Madrigale per quattro cori di voci bianche e quattro percussioni

Testo di Elsa Morante

lunedì 25 ottobre 1999
ore 20
 Teatro dell'Arte

Nieuw Ensemble, Amsterdam

Renato Rivolta, direttore
Phyllis Blanford, azione e voce
 Agon, acustica informatica musica

Immagini dal suono

Frits Weiland (1937)

Begleitszene zu einer Lichtspielmusik

(Scena d'accompagnamento per una musica da film)

film e nastro su musiche di A. Schönberg elaborate da F. Weiland

Arnold Schönberg (1874-1951)

Begleitmusik zu einer Lichtspielzene op. 34

(Musica d'accompagnamento per una scena da film)

trascrizione per ensemble di J. Schöllhorn

Stefano Gervasoni (1962)

Antiterra (1999) per ensemble

(commissione del Nieuw Ensemble e di Milano Musica)

Prima esecuzione assoluta

Michele Tadini (1964)

Teatro II per ensemble, elettronica e video in tempo reale

Immagini di Gianfranco Pardi elaborate con Michele Tadini

Prima esecuzione italiana

Mauro Bonifacio (1957)

*Nuages gris*** per ensemble ed elettronica

(commissione di Milano Musica)

Prima esecuzione assoluta

Luca Francesconi (1956)

*Lips, Eyes, Bang**** per attrice/cantante, ensemble, audio e video in tempo reale

Testo da *Eneide* di Virgilio, liberamente adattato e tradotto da Luca Francesconi

Ideazione video di L. Francesconi e L. Scarzella

Direzione video Studio Azzurro. Immagini e luci di Luca Scarzella.

Programmatori video Tom Demeyer e Francesco Apuzzo

Prima esecuzione italiana

* Produzione Nieuw Ensemble/Steim/Agon

** Produzione Agon

*** Produzione Nieuw Ensemble/Steim/Agon/Studio Azzurro

10

domenica 31 ottobre 1999
ore 20

Teatro alla Scala

Ensemble degli Strumentisti della Filarmonica della Scala

Emilio Pomarico, *direttore*

Maria Husmann, *soprano*

Rocco Filippini, *violoncello*

Omaggio a György Ligeti

György Kurtág (1926)

Quattro Capricci op. 9 per soprano e orchestra da camera
su poesie di István Bálint

Prima esecuzione in Italia

György Ligeti (1923)

Cello Konzert

Kammerkonzert per 13 strumenti

Melodien per orchestra

Pagina 145

Altri percorsi e incontri

mercoledì 22 settembre
ore 18

Galleria Giò Marconi
Via Tadino 15

ingresso libero

Pagina 157

Presentazione di *Stock* di Maurizio Pisati e Ferruccio Bigi

In mostra:

Jo Kyo Shu, libro/fiume dipinto e "cantato"
da due viaggiatori della Kyoto del Settecento

Interventi di:

Roberto Sanesi, Carlo Sini e degli autori

Partecipano:

Alejandro Angelica e Alessandra Rizzotti, ballerini di tango

mercoledì 29 settembre
ore 21

Associazione Musica d'Insieme
Via Curio Dentato 1

ingresso libero

Pagina 158

Oreste Bossini incontra Ivan Fedele,
di cui verranno eseguiti:

Études boréales (1990) per pianoforte

Windex (1985) per clarinetto

Donax (1992) per flauto

Imaginary Islands (1992) per flauto, clarinetto basso e pianoforte

Sergio Lattes e Silva Costanzo, pianoforti

Mario Caroli, flauto

Paolo Beltramini, clarinetto

mercoledì 6 ottobre
ore 21

Associazione Musica d'Insieme
Via Curio Dentato 1

ingresso libero

Pagina 159

Tre autori per il pianoforte del secondo Novecento

Lidia Bramani e Oreste Bossini incontrano
Marco Stroppa e Ciro Longobardi

Luigi Dallapiccola (1904-1975)
Quaderno musicale di Annalibera

Niccolò Castiglioni (1932-1996)
Dulce refrigerium

Marco Stroppa (1959)
da *Miniature estrose*:
Innige Cavatina
Tangata manu

Ciro Longobardi, pianoforte

mercoledì 13 ottobre
ore 18

Galleria Giò Marconi
Via Tadino 15

ingresso libero

Pagina 160

Stefano Scodanibbio (1956)

Postkarten

per voce e contrabbasso
su testi di Edoardo Sanguineti
ricomposti da S. Scodanibbio

Esecuzione degli autori

venerdì 15 ottobre
ore 18

Centre Culturel Français
Corso Magenta 63

ingresso libero

Pagina 161

Salvatore Sciarrino e Gérard Zinsstag
ricordano Gérard Grisey

Verranno presentati una monografia su Gérard Grisey
e un CD (musiche di Grisey e Wolf/Grisey con
l'Ensemble della SMC diretto da Mauro Bonifacio,
mezzosoprano Mireille Deguy;
estratti dalle lezioni di Gérard Grisey
presso la Sezione di Musica contemporanea
della Civica Scuola di Musica)

giovedì 21 ottobre
ore 20.30

Nuovo Spazio Guicciardini
Via Melloni 3

in collaborazione con
Provincia di Milano
Settore Cultura

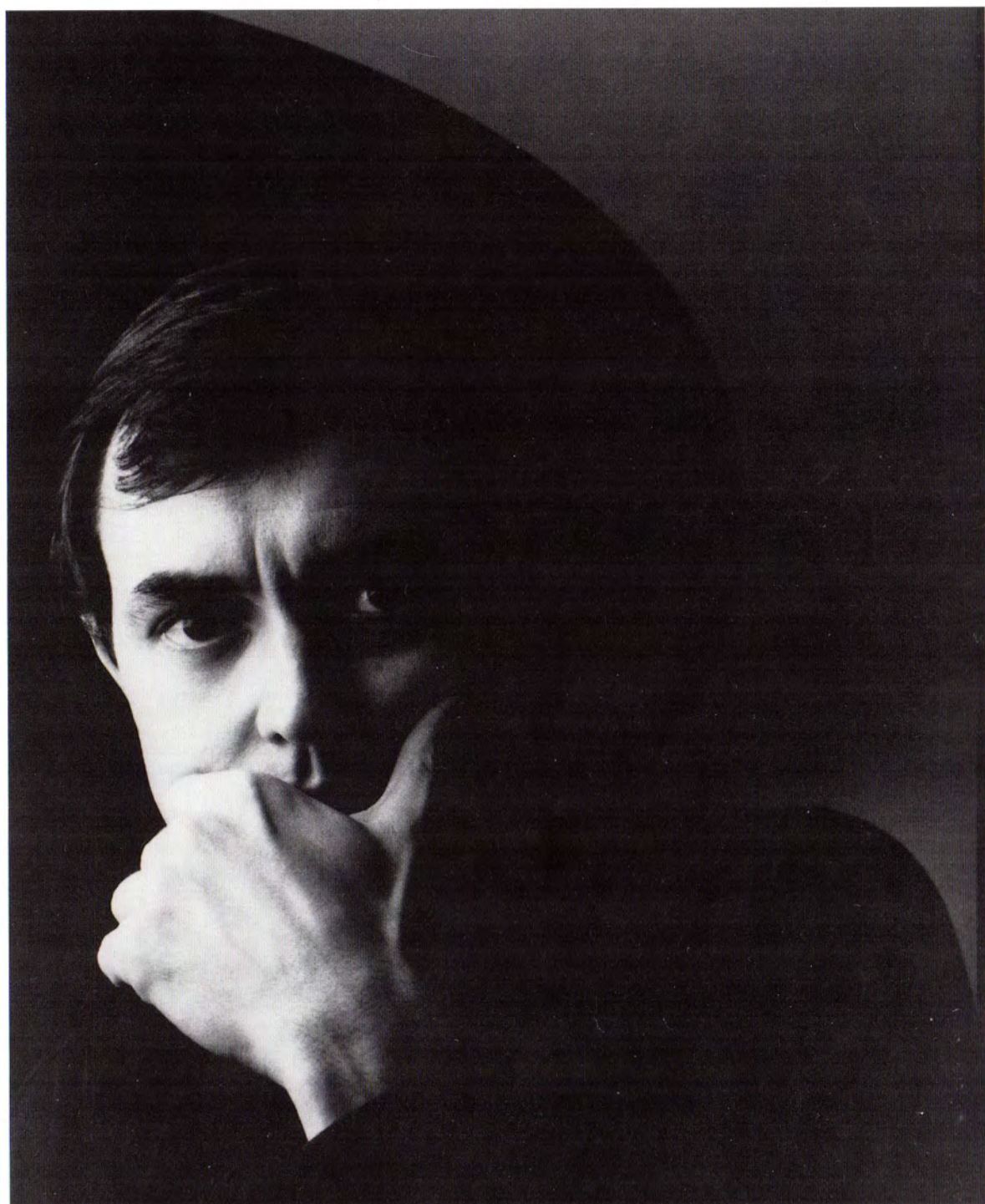
ingresso libero

Pagina 162

L'orecchio dell'occhio

Luca Francesconi e Michele Tadini
parlano delle loro opere multimediali

Partecipa il regista Luca Scarzella



Pierre-Laurent Aimard.

Piccolo Teatro Strehler

lunedì, 20 settembre 1999, ore 20.30

Pierre-Laurent Aimard, pianista

Claude Debussy (1862-1918)

Douze Études (1915)

40'

dedicati alla memoria
di Fryderyk Chopin

Primo libro

- 1. Pour les cinq doigts
- 2. Pour les tierces
- 3. Pour les quartes
- 4. Pour les sixtes
- 5. Pour les octaves
- 6. Pour les huit doigts

Secondo libro

- 7. Pour les degrés chromatiques
- 8. Pour les agréments
- 9. Pour les notes répétées
- 10. Pour les sonorités opposées
- 11. Pour les arpèges composés
- 12. Pour les accords

György Ligeti (1923)

Musica ricercata n. 1 (1951)

Harrison Birtwistle (1934)

Harrison's Clock n. 5 (1998)

Maurice Ravel (1875-1937)

Le gibet (da *Gaspard de la nuit*) (1908)

Harrison Birtwistle

Harrison's Clock n. 2

Béla Bartók (1881-1945)

Musica della notte (da *All'aria aperta*) (1926)

Harrison Birtwistle

Harrison's Clock n. 3

György Ligeti

L'escalier du diable

(Studio n. 13) (1988-93)

34' ca

Gli *Harrison's Clocks* di Birtwistle
sono in prima esecuzione italiana

In collaborazione con RAI-Radiotre

Scritte nel brevissimo volgere di pochi mesi, durante l'estate del 1915, e concluse entro il 29 settembre di quell'anno, le 12 *Études*, divise in due libri di sei brani ciascuno, sono da considerarsi uno dei vertici non solo dell'opera pianistica ma dell'intero repertorio compositivo di Claude Debussy. La composizione viene realizzata a Pourville, vicino a Dieppe, e rompe un periodo di inaridimento creativo, di crisi profonda, di silenzio angoscioso causato in lui dallo scoppio della prima guerra mondiale.

Due ordini di questioni si lasciano intravedere tra le note di questi dodici capolavori, indispensabili per fare chiarezza sulla posizione che essi assumono nel quadro della poetica debussiana. Innanzitutto il rapporto con il passato musicale e pianistico, in particolare di Chopin alla cui memoria il lavoro è dedicato, come rilevazione delle potenzialità moderne e nuove della tecnica pianistica, del linguaggio compositivo, delle finalità pedagogiche, delle rifrazioni sul mondo profondo dell'espressione e dell'indagine interiore (alla cura editoriale dell'opera pianistica di Chopin Debussy si dedica nei primi mesi del 1915, e ciò ha procurato in lui il risorgere di stimoli compositivi). In secondo luogo il tenace fraintendimento, almeno fino a una certa stagione del Novecento, della qualità altissima di queste pagine, misconosciuta in virtù di un preteso crepuscolo creativo del compositore francese nell'ultima, autunnale stagione della sua vita. Per decenni trascurate dall'attenzione di critica e di discipline di studio musicologico, le 12 *Études* appaiono infatti a questo strabismo critico il frutto di una stanca immaginazione musicale rivolta ormai solo verso un formalismo esclusivamente cerebrale incapace di ricreare le atmosfere, preferite per tanti decenni, del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dei *Nocturnes*, di *Jeux*, delle *Sonate*, insomma di pagine meravigliose ma difficilmente comparabili con quest'ultima, in realtà vertiginosa esplorazione pianistica proiettata già verso le future scoperte delle neoavanguardie, di Messiaen, di Stockhausen, di Boulez, ma già prima anche di Ravel e Bartók.

Troppe cose separano e distinguono il primo dal-

l'ultimo Debussy per tentare di ricondurre l'uno all'altro e viceversa, per provare a misurare i dispositivi compositivi e poetici del cosiddetto impressionismo musicale con questo lato ultimo, nuovissimo, perfino postsimbolista, della creatività del francese. In questo supremo sforzo ideativo e perlustrativo di Debussy si individua una rinuncia palese al sontuoso apparato sonoro e timbrico delle opere del primo periodo o ancora dei primi anni del nostro secolo. Così mancano anche le fasciose evocazioni propiziate dai titoli allusivi presenti in opere precedenti, come i *Préludes*. Qui la ricerca, non a caso rifratta continuamente sul modello più amato, Chopin, spinge la musica lungo itinerari che non tendono a evocare immagini esteriori o di simbolo. Semmai Debussy rivolge il proprio gesto compositivo verso un prosciugamento delle intenzioni poetiche a favore di una totale, astratta essenzialità, di una intimità comunicativa depurata, di una sconvolgente libertà compositiva portatrice nell'artista di una nuovissima emozione per la materia sonora, per il suono in sé.

Il riferimento a Chopin vale d'altra parte come aiuto ulteriore a cogliere il senso della modernità e della geniale innovazione di queste pagine. Il compositore polacco, sempre amato da Debussy e certamente preferito alla pur indispensabile tecnica innovativa di Liszt, emerge dal quadro programmatico delle dodici composizioni. Percorso illustrativo delle più inedite tecniche compositive e dell'intero universo pianistico del musicista, lo Studio è al tempo stesso, e proprio per questa sua natura in apparenza solo "laboratoriale" e "didattica", presupposto di un'invenzione che ci guida verso regioni artistiche straordinariamente dense di motivi profondi, che vanno al di là della pura esposizione tecnica e procedurale. È l'insieme di queste diverse opzioni, la loro continua, reciproca fusione e rifrazione, che fa delle *Études* uno dei capolavori più geniali di Debussy, uno di quei terreni in cui si manifesta in modo più palese la svolta verso ulteriori novità compositive, e la spinta verso le estreme conseguenze soprattutto della ricerca armonica e dello scavo timbrico. La prima viene sottratta al-



Claude Debussy.

la logica tonale. Il secondo porta a una continua invenzione di suoni inediti. A loro si aggiunge una forma liberata, una mobilità delle strutture metriche, una flessibile concezione melodica, infine, una nuovissima idea del tempo inteso come processo compositivo.

Che le *Études* abbiano in superficie un carattere propedeutico alla vertiginosa tecnica del pianoforte debussiano (ossia alle amplissime possibilità estrapolate da un nuovo sfruttamento della tastiera) lo si evince dai titoli stessi che accompagnano ognuno dei dodici brani. Come in Czerny, d'altra parte, che non a caso è citato in coda al primo titolo: *Pour les "cinq doigts", d'après Monsieur Czerny*. Titoli didascalici che propongono all'ascoltatore – in questa chiave di lettura non superficiale ma di primo livello o avvicinamento – il programma del brano, il tipo di esplorazione, il carattere tecnico formale delle scelte che guidano quel singolo componimento e i relativi gesti dell'esecutore. Le due sequenze di sei brani che formano i rispettivi libri delle *Études* mostrano peraltro che diverse motivazioni disegnano il tragitto compositivo. Il primo libro (*Pour les tierces, Pour les quarts, Pour les sixtes, Pour les octaves, Pour les huit doigts*) sembra infatti dedicarsi più a problematiche di diteggiatura, relative ai dispositivi della tecnica digitale, alle sue possibilità spinte oltre i limiti dei già ardui traguardi raggiunti dalla tradizione ottocentesca e primo-novecentesca, cui d'altra parte Debussy stesso fa implicito riferimento. Andando tuttavia oltre. Il secondo libro (*Pour les degrés chromatiques, Pour les agréments, Pour les notes répétées, Pour les sonorités opposées, Pour les arpèges composés, Pour les accords*) si rivolge invece verso l'esplorazione di nuovi territori timbrici e armonici, lasciandoci intravedere qui un ulteriore passo avanti verso il nuovo, anche rispetto alla pur modernissima sostanza del primo libro. Una cosa tuttavia unisce coerentemente i due libri, un preciso orientamento stilistico assai distanziato e personalizzato rispetto ai modelli ottocenteschi preferiti, Chopin in testa: all'incremento di potenza, velocità ed espansione fonica, Debussy privilegia la ricerca di leggerezza e agilità, realiz-

zate attraverso un'articolazione inedita delle dita su posizioni assai originali e insolite.

Il pretesto dei titoli programmatici in senso pedagogico, insieme all'apparente contesto propeudeutico dello *Studio* in generale, mostrano – come in Chopin – che dietro la cortecchia della finalità pratica sta un profondo, straordinario universo di suono e di linguaggio che ha valore estetico in sé, un valore di libertà e di fantasia, di espressione e di apertura verso il futuro che non è riducibile a quella critica di eccessiva cerebralità o astrattezza compositiva formulata nell'impropria comparazione con le opere impressionistiche. E poi ci sono in controluce, dietro le maglie di questo universo classicamente avanzatissimo di suoni e di forme, le condizioni emotive e fisiche del compositore in questa fase della sua vita, ci sono le sue malinconie personali, le sue accensioni ironiche, le sue angosce di fronte ai drammi della realtà e della storia, le incrollabili priorità di valori etici irrinunciabili.

Il percorso attraverso i dodici *Studi* è dunque un contenitore non solo di tecnica della composizione e dell'esecuzione, ma anche di storia della cultura. Così il primo libro presenta, come detto, una accentuata cura per le problematiche della diteggiatura. Nel primo brano una semplicissima, perfino banale scaletta sulle prime cinque note di do maggiore (da suonare "saggiamente") sembra prendere per mano il pianista (e l'ascoltatore), e accompagnarlo dentro l'atmosfera dell'opera per una via laterale, con una sorta di preambolo ironico in cui l'esercitazione dilettestantesca con le cinque dita su quei tasti bianchi viene lentamente e progressivamente attraversata da lampi che incendiano la banalità iniziale, suoni dissonanti e irriverenti, ritmica infiammata in una sorta di danza ricchissima di elementi armonici e tematici che lascia il posto infine a un ritorno alla quiete iniziale dello scolastico e sciatto esercizio. Nei brani seguenti, Debussy mostra altre opzioni tecniche e contenutistiche, come il languido e nostalgico moto di terze dalla consonanza effusiva che progressivamente si sposta verso regioni appassionate e contrastanti ("con fuoco") delegate a una tecnica assai impegnativa



György Ligeti.

di "legato e sostenuto" e convergenti in un *climax* che in *fortissimo* rompe l'iniziale, quieta amenità (*Pour les tierces*); o come le perlustrazioni combinatorie nel terzo brano giocate sull'insolito intervallo di quarta con aperture verso effetti realmente "mai uditi prima" (assai cari a Debussy) di freddezza lunare antiromantica che anticipano l'ultimo Skrjabin; o come *Pour les sixtes* dove, analogamente allo studio dedicato alle terze, il compositore esplora le potenzialità dell'intervallo di sesta con una sapiente trasfigurazione dell'atmosfera dolcemente armoniosa in un'agitata trepidazione che rientra in conclusione in un placido finale; o ancora come il quinto e il sesto brano (*Pour les octaves* e *Pour les huit doigts*), il primo condotto attraverso un'atmosfera animata e brillante a scavare dentro le potenzialità dell'ottava, il secondo in quel carattere acquatico spesso ricercato da Debussy, spinto completamente fuori dalla tonalità con una rapidissima alternanza delle mani in quartine che disegnando arabeschi di progressioni richiedono all'esecutore un virtuosismo elevatissimo.

Il secondo libro, se possibile più audace del precedente, come detto, si occupa in prevalenza di questioni timbriche e sonore spingendo il nostro ascolto a prefigurare orizzonti compositivi imprescindibili per le future generazioni della neo-avanguardia. *Pour les degrés chromatiques*, ad esempio, brano d'apertura della seconda serie, presenta una sorta di pulviscolo sonoro, un fondale di rapidissime notizie che passa come una folata o uno sciame o un brusio liberamente condotto su un terreno armonico indecifrabile, fuori dal contesto tonale ma anche da quello atonale o modale, in una regione nuova, sorprendentemente magica, in cui è la bellezza del suono a racchiudere e a espandere un fascino emozionante. *Pour les agréments*, poi, scava ancora nel potenziale inespresso di una formula compositiva consolidata e perfino consueta della tradizione, l'abbellimento, con evidenti richiami a quell'universo musicale preclassico del clavicembalismo francese (in particolare François Couperin) cui Debussy guarda con costante attenzione. Solo che qui l'autore ci porta all'orecchio, tramite

la speciale caratteristica meccanica del pianoforte, qualità di suono e conseguenti caratteristiche emotive, ancora una volta nuovissime, cristallinità, filamenti luminosi, ovattate e diafane coloriture di un mondo sperimentale che sembrano arrivare, così fuori dai nostri codici di retorica affettiva e musicale, da chissà dove. *Pour les notes répétées* sposta invece il baricentro esplorativo sul piano di un'altra tecnica tradizionale del clavicembalismo francese e italiano (Scarlatti) che diviene qui ancora una volta pretesto per sondare il nuovo. Le note ribattute finiscono per uscire dal loro involucro di destinazione pedagogica acquisendo attraverso ritmi elaborati e armonie spostate dal centro tonale un profilo fonico vertiginosamente distanziato dal toccatismo di riferimento storico. *Pour les sonorités opposées* è forse il vertice di tutta la composizione, poiché svolge due compiti essenziali: sprigionare tutta la potenzialità timbrica del pianoforte giocando su una tecnica digitale nuovissima nell'attacco e nell'intensità che procura sfumature essenziali di microdinamica, posizionamento su differenti piani sonori con incidenza su una reale spazializzazione del suono, vaporose atmosfere rese giocando su una interferenza-convergenza tra dinamica e timbrica; portare l'esecutore a sondare le proprie capacità espressive e tecniche ricorrendo a una rarefazione e controllo dei pesi digitali sulla tastiera contestualmente a una necessità comunque imprescindibile di suono nei tratti melodici che attraversano il brano. Concludono l'opera *Pour les arpèges composés* e *Pour les accords*, il primo mescolando con estrema delicatezza arpeggi, molteplicità metrica e fisionomie melodiche più evidenti, il secondo ponendo la parola fine all'intero ciclo e alla composizione stessa (pur non risultando l'ultimo composto in ordine cronologico) con una matrice espressiva (nelle parti estreme del brano) segnata da aggressività palese, da vigore veemente nella dinamica e nella qualità percussiva della tecnica adottata con riflessi sul pianismo del Novecento più maturo. In mezzo, nella zona centrale, una pacata, straordinaria lentezza, in cui poetica del timbro e significanza del silenzio procurano al-

l'ascolto una stasi di riflessione visionaria, cui segue la conclusione violentissima, su un fortissimo che pesa come l'incubo o l'angoscia di una guerra appena iniziata.

La seconda parte del concerto è dedicata a una serie di composizioni pianistiche aggregate dalla categoria della molteplicità, o delle tante vie del pianismo intraprese dopo le folgoranti e modernissime ipotesi formulate da Debussy. Sono altrettanti itinerari lungo le diverse estetiche del Novecento, di quello storico e di quello più recente, pretesto in più per considerare le coordinate più generali della musica contemporanea muovendo da un terreno specifico (il repertorio pianistico) che funge da sismografo di tutta un'epoca. Di György Ligeti vengono proposti due lavori distanziatissimi cronologicamente. Il primo, *Musica ricercata n. 1* (brano iniziale dell'omonima raccolta di 11 pezzi per pianoforte, 1951-53), risale alla zona "ungherese" della produzione ligetiana, quella della formazione e della prima attività compositiva (influenzata dalla poetica di Bartók e Kodály ma già orientata verso una concezione personale dell'arte musicale) che precede il trasferimento avvenuto nel 1956 da Budapest a Vienna. In quei primi anni Cinquanta e fino alla partenza per l'Austria, Ligeti divide la propria attenzione tra musica strumentale e musica vocale, con riflessi di quest'ultima sugli ultimi approdi del compositore ungherese dagli anni Ottanta in avanti. Il lavoro sulle pagine strumentali sembra legato da una concezione organica, di reciproca illuminazione tra composizioni successive in una sorta di concatenazione di intenti e di ispirazioni procedurali che fanno emergere le opzioni già apertamente sperimentali di Ligeti a partire dal 1950. Così, per fare un esempio, da un lavoro proprio del 1950 (*Rongyszonyeg*, Piccoli pezzi per piano), poi non incluso nel catalogo compilato da Ove Norwall, sembra muoversi una trama operativa le cui tracce si ritrovano nei lavori degli anni seguenti, con la ripresa di movimenti o parti di essi. Il primo brano di *Rongyszonyeg* ritorna infatti come terzo movimento della *Szonatina* per pianoforte a quattro

mani di quello stesso anno, così il primo movimento della *Szonatina* entra al tempo stesso come terzo movimento di questa *Musica ricercata* e come primo movimento delle 6 *Bagatelles* per quintetto a fiato. Il secondo brano di Ligeti, qui eseguito e posto in conclusione di concerto, è *L'escalier du diable*, tratto dal secondo dei due libri di *Études* che il compositore ungherese scrive tra il 1985 e il 1993. Centro degli interessi di Ligeti in questi *Studi* è la categoria del ritmo, elaborata sulla base di articolati ed eterogenei stimoli, dalla musica polifonica del Trecento, alla musica etnica africana, alle composizioni per piano meccanico di Conlon Nancarrow, e indirizzata verso alcune questioni nodali come il rapporto integrato tra tempo metrico e tempo fuori dai binari della segmentazione del metro con la conseguente realizzazione di quello che Ligeti chiama "tempo illusorio", ossia una trama costituita da un'unità di misura semplice ripetuta costantemente a velocità rapidissima sovrastata da elementi ritmici di grande complessità asimmetrica ma sempre rinviabile all'unità di base. In entrambi i libri di *Studi* si assiste così a una straordinaria articolazione poliritmica cui va aggiunto per il secondo libro anche il tema di una relazione ricercata dal compositore tra musica e percezione visiva, con l'intersezione di dispositivi temporali propri della composizione e regolazioni basate sull'illusione ottica. Le diverse opzioni di strutturazione ritmica tra unità di base e voci sovrapposte vengono inoltre elaborate in diverse direzioni, di estrema differenziazione, ad esempio, o al contrario, come nel caso di *L'escalier du diable*, di coincidenza tra unità di base e voce sovrapposta realizzata attraverso un'estrema diminuzione ritmica con densi aggregati ritmici che conferiscono al brano una crescente tensione emotiva. Alla tramatura così complessa del tempo, Ligeti integra una semplificata elaborazione delle altezze misurata su variazioni microintervallari. La stessa forma della composizione trae la propria organizzazione dall'impianto ritmico, così come la gestione di categorie tipiche della tradizione pianistica ottocentesca (tensione e distensione) vengono riconcepite da



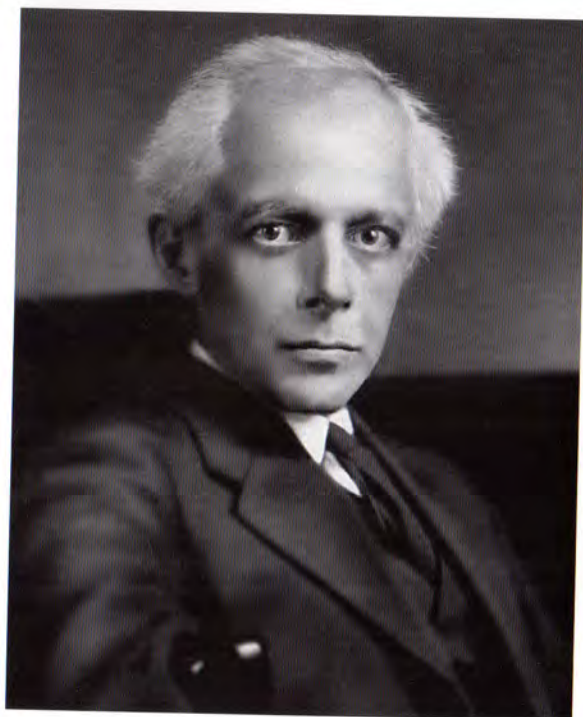
Harrison Birtwistle.

Ligeti portando a confluire l'incidenza ritmica, dinamica e melodica in funzione tensiva e distensiva. Così su questo punto non è difficile ritrovare nell'*Escalier* un riferimento, quasi un omaggio, alla visione romantica e demoniaca del pianismo di Liszt.

I tre brani del compositore inglese Harrison Birtwistle qui proposti sono tratti dall'opera *Harrison's Clocks* (nell'ordine i pezzi n. 5, 2 e 3), scritta tra il 1997 e il 1998, dedicata a Betty Freeman. La composizione trae ispirazione dal segnatempo sperimentale inventato nel Settecento dall'orologiaio dilettante inglese John Harrison destinato a risolvere il calcolo e la misurazione della longitudine per la navigazione nell'oceano. I maggiori scienziati, da Galileo, Cassini, Huygens, Newton, Halley si erano infatti cimentati in questo arduo problema, ma solo Harrison – la cui storia è raccontata in un libro di Dava Sobel pubblicato nel 1995 che è servito a ispirare proprio il lavoro di Birtwistle – riesce attraverso un lungo lavoro di quarant'anni, a partire dal 1730, a trovare la soluzione tecnicamente idonea a ricostruire la posizione longitudinale in un punto qualsiasi dell'oceano, senza altri riferimenti che un orologio perfetto, in grado di mantenere rigorosamente l'ora del luogo di partenza e di raffrontarsi con l'ora del luogo presente per consentire così la misurazione spaziale tra un grado longitudinale e l'altro. Il lavoro di Harrison porta alla costruzione consecutiva di cinque orologi che perfezionano la misurazione di una dimensione dello spazio terrestre su cui la comunità scientifica fin dal 1715 andava concentrando inutilmente le proprie migliori energie. Sul piano del riferimento tematico, Birtwistle cerca in Harrison una zona di ispirazione e analogia di tipo temporale. Tuttavia l'"orologio" del compositore inglese non va inteso come didascalico riferimento alle ricerche di Harrison, quanto piuttosto un terreno di comune esplorazione delle relazioni implicite tra i vettori del tempo e dello spazio. La composizione da cui sono tratti i tre brani, *Harrison's Clocks*, si muove in un universo musicale a metà strada tra lo studio e la toccata, e pone in risalto le qualità già consolidate di Birtwi-

stle: un linguaggio personalissimo segnato da forti incidenze ritmiche ed emozionali, originali e densi riferimenti storici, estetici e intellettuali al mondo passato, medievale e classico, coniugato con una sintassi musicale modernissima, indisponibile a certe semplificazioni banalizzanti dell'odierna scena compositiva.

L'aspetto visionario e simbolistico della letteratura francese di inizio Ottocento è il punto di riferimento esplicito su cui si forma e articola una delle pagine più affascinanti e amate del Novecento pianistico, *Gaspard de la nuit*, composto da Maurice Ravel nel 1908. Il riferimento della musica a una trama letteraria porta Ravel a stabilire insistentemente una relazione di corrispondenze tra suoni e testo poetico per ognuno dei tre brani in cui la composizione si articola. Il testo stesso è formato da tre poemetti in prosa dello scrittore francese Aloysius Bertrand, affascinoso autore in bilico tra simbolismo *ante litteram* e romanticismo gotico. Dei tre brani scritti da Ravel in corrispondenza dei poemetti di Bertrand viene qui eseguito quello centrale, intitolato *Le gibet* (Il patibolo), incasellato dal compositore francese tra l'iniziale *Ondine* e il conclusivo *Scarbo*. L'atmosfera letteraria, lugubre di una cupezza *noir* e funerea viene resa perfettamente da Ravel che insegue e raggiunge qui una realistica rappresentazione della scena concretizzata dalle parole del poema. Incubo e ossessione portano l'ascoltatore attraverso elementi sonori che nel loro configurare oggetti reali dell'universo acustico della scena rappresentata divengono simultaneamente simbolo di una condizione psicologica più vasta, di disagio di fronte al macabro e desolato scenario realistico. Rifrazione prolungata ed espansa tra inconscio e dato reale, *Le gibet* porta nella musica, nella sua problematica storia in bilico tra le categorie del bello consueto e rassicurante e del brutto perturbante, nuova linfa e nuove istanze di riflessione. Rintocchi sinistri, campane lugubri, paesaggi dal gelido livore spettrale, il macabro dondolio di un impiccato dominano la scena dei versi di Bertrand che Ravel antepone alla composizione: «È la campana che rintocca dai muri d'una città, oltre l'orizzonte, e il corpo



Maurice Ravel e Béla Bartók.

esanime di un impiccato arrossato dal sole calante». Letteratura e musica trovano qui nuove vie di intersezione. La musica, penetrata ampiamente nelle parole e nella scrittura di Bertrand per mezzo di oggetti di suono espliciti (campane, rintocchi, paesaggio) e impliciti (crepuscolo livido della scena, risonanza della lingua, della sintassi, del lessico bertrandiano), ritorna nella composizione di Ravel che tende a capovolgere il terreno semantico, disponendo la sua composizione pianistica e il pianoforte stesso a servire da un lato il realistico riferimento a quegli oggetti di suono, e dall'altro, e molto di più, a tutto quel più vasto, perfino infinito orizzonte di gesti, luoghi, sensazioni, spazi impalpabili della coscienza trasferiti dalle parole al puro sonoro. Il confronto, tra musica che parla e parola che suona, potrebbe far pensare facilmente a quell'altro grande autore *noir* e musicalissimo dell'Ottocento (però americano), quell'Edgar Allan Poe, e al suo purtroppo limitato incontro con la musica di Debussy. Ravel rende magnificamente lo strato espressivo ruotando tutto intorno a una nota cardine usata come pedale ed epicentro continuo di mutevoli, instabili formulazioni armoniche modaleggianti e stratificate. Non vi si trova nessun eccesso timbrico o dinamico, muovendosi il brano tra il più che pianissimo e il mezzo forte con infinite gradazioni di energia che rendono magnificamente il livore, l'attesa, la sospesa angoscia del quadro letterario.

Sul terreno problematico della musica a programma e della musica descrittiva sembra muoversi anche il brano di Bela Bartók qui proposto. Tuttavia si tratta solo di un'apparenza, prefigurandosi qui più complessi e innovativi posizionamenti dell'artista rispetto alla realtà e all'estetica, oltre che rispetto alla lunga, variegata storia della musica imitativa della realtà con riferimenti al lontano modello barocco di François Couperin. Il compositore ungherese scrive i cinque brani che compongono *Im Freien* (*All'aria aperta*) fra giugno e agosto del 1926, a Budapest, dove vengono eseguite per la prima volta nel dicembre di quello stesso anno. *Musica della notte* figura come quarto brano. Precedentemente alla ste-

sura di quest'opera, Bartók si era dedicato allo studio, alla trascrizione per pianoforte e alla cura editoriale per Rosznyi di alcune opere di Couperin e di Scarlatti, tanto che a molti questi cinque brani sono sembrati una libera riconsiderazione o una riflessa influenza degli *Ordini* couperiniani nel nuovo terreno del pianismo bartókiano. In particolare, *Musica della notte* potrebbe ricordare *La ténébreuse*. Ma ancora altri modelli sembrano aver influito su questo lavoro, non ultimo il pianismo di Debussy. *Musica della notte* si pone in una posizione nevralgica sia per la logica complessiva e organica dell'intera composizione, sia per intrinseche qualità musicali. Motivi esistenziali e realistici, visite nella campagna ungherese, la quiete della pianura, il ricchissimo universo sonoro dell'infanzia e della memoria bartókiana, costituiscono, come viene ricordato anche dal figlio di Bartók, la base formativa dell'idea musicale. Realtà e memoria si mescolano dunque in questo brano, riportando a galla l'universo acustico della notte, il gracidare delle rane, il fruscio variegato della vegetazione, gli elementi acquatici e aerei, il verso di animali notturni. Nessun intento puramente descrittivo, tuttavia. Piuttosto qualcosa di simile a quelle "fonosimologie" che incontriamo in certa letteratura simbolista, ad esempio dannunziana («io, pazzo amatore di vaste sinfonie animalesche, non mi tenni dal magnificare il coro estivo delle rane negli stagni di Mantova», dice lo scrittore pescarese nel *Libro segreto*). L'analogia Bartók-D'Annunzio non va naturalmente oltre il grado minimo di somiglianza nel rapporto con la natura sonante, distanti invece nella poetica, nel carattere, nella fisionomia artistica. Questo per dire però che anche Bartók sembra uscire, con stimolante modernità, dal vincolo del riportare i suoni al quadro pittorico prescelto, quello condotto dalla realtà e dal ricordo. Da questa musica – e dalle moderne pagine dannunziane che con questo sfondo bartókiano andrebbero rilette – si coglie il senso del prolungamento della realtà nell'oggetto estetico o, viceversa, l'esplorazione della musica nei territori del reale e della memoria, con il risultato comune, nei due sensi di marcia e

nelle stesse parole dannunziane, di una sperimentazione musicale di grande fascino innovativo. Poiché infatti, come in D'Annunzio colpisce la feconda esplorazione nelle sfumature timbriche e comunicative della parola, così Bartók impone alla tecnica pianistica uno straordinario scavo espressivo, timbrico, tecnico-esecutivo. La notte e la sua musica, se da un lato ci spingono indietro a vedere agganci forse improbabili nel romanzo dannunziano, d'altro lato ci proiettano sicuramente in avanti, a comparare lo stimolo bartókiano con le notti pasoliniane di un compositore di oggi, Adriano Guarnieri, attento ai suoni psicologici e reali dei notturni del mondo contemporaneo.

Roberto Favaro

Pierre-Laurent Aimard

Nato a Lione nel 1957, Pierre-Laurent Aimard ha studiato al Conservatorio di Parigi ottenendo 4 primi premi. Allievo di Yvonne Loriod, ha vissuto nell'entourage di Olivier Messiaen fin da quando aveva 12 anni e ne è diventato uno dei più importanti testimoni.

Completa la sua formazione musicale a Londra con Maria Curcio, allieva di Schnabel, quindi a Budapest dove godrà dei preziosi consigli di György Kurtág. Successivamente segue per quattro anni i seminari d'analisi musicale sulla musica di Boulez presso l'IRCAM.

Il primo premio vinto al Concorso Internazionale Olivier Messiaen nel 1973 segna l'inizio della sua carriera internazionale: suonerà in tutti i continenti con direttori quali Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Zubin Mehta, Sergiu Celibidache, Christoph von Dohnanyi, Daniel Barenboim, Charles Dutoit, Peter Eötvös, Hans Zender e altri.

Dietro invito di Pierre Boulez, a 19 anni diventa il pianista solista dell'Ensemble InterContemporain, che allora si stava costituendo e di cui farà parte per 18 anni.

All'interno o indipendentemente da questo gruppo, Pierre-Laurent Aimard suona molte opere in prima mondiale e gioca un ruolo importante nell'affermazione di nuovi autori: Georges Benjamin e Marco Stroppa fanno parte dei molti compositori con i quali

mantiene rapporti privilegiati, per non parlare di Boulez, suo grande amico, Stockhausen, Kurtág.

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, ha la grande fortuna di stringere amicizia con György Ligeti: eseguirà sue opere quasi in ogni concerto e gli verranno dedicati molti dei suoi Studi per pianoforte.

La sua attività di solista e camerista, con un repertorio molto vasto e variegato, lo ha portato a esibirsi con numerose orchestre di primo piano quali quelle di Chicago, Cleveland, Boston, San Francisco, Londra (Philharmonia), Amsterdam (Concertgebouw), San Pietroburgo, Berlino, Dresda, Amburgo (NDR), Parigi. Ha partecipato ai Festival di Salisburgo, Berlino (Berliner Festwochen), Triennale di Colonia, Lucerna, Tanglewood e al Festival d'Automne a Parigi.

Parallelamente alla sua attività concertistica, Pierre-Laurent Aimard considera indispensabile l'attività pedagogica: insegna regolarmente musica da camera al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi e pianoforte alla Hochschule für Musik Köln. Inoltre è stato invitato a tenere corsi di perfezionamento presso la Hochschule di Colonia, il Reale Conservatorio dell'Aia, il Conservatoire National Supérieur di Lione, all'Accademia di Budapest e presso altre istituzioni.

Inoltre ha insegnato nei corsi estivi di Avignone (Centre Acanthes), Kyoto, Como e Szombathély.

Per favorire l'educazione musicale del pubblico e per familiarizzarlo con la musica del Novecento, ha realizzato serie di concerti con commento, in cui egli stesso presenta le opere del XX secolo. Sempre a questo scopo, durante la stagione 1994-95 ha presentato a Lione e Parigi una serie di otto conferenze-concerto riguardanti il panorama della produzione pianistica del XX secolo con 24 opere di stili diversi.

Pierre-Laurent Aimard è stato scelto dalla Sony Classical per l'incisione dell'integrale delle opere per o con piano di Ligeti sotto la direzione artistica del compositore stesso, il che arricchisce ulteriormente una discografia già molto vasta, divisa tra Deutsche Grammophon, Erato, Sony, Wergo, Auvidis ecc.

Inoltre continua la registrazione per la rete televisiva ARTR di una serie di esecuzioni commentate, dedicate ai grandi compositori contemporanei: il primo numero di questa serie, dedicato a Boulez, è stato accolto con grande successo. Per la riapertura dello Châtelet di Parigi nella stagione 1999-2000, Pierre-Laurent Aimard ha ricevuto l'incarico di elaborare una programmazione particolarmente originale.

Teatro Studio

lunedì, 27 settembre 1999, ore 20.30

Mario Brunello, violoncello

Orchestra d'Archi Italiana

Maurizio Ben Omar, percussione

Alessandra Rizzotti

Alejandro Angelica

ballerini

Voci registrate:

Ursula Joss, soprano

Elena Callegari, voce recitante

Irino Reiko Takashi, voce dei ricordi

Carlo Sini, voce della scrittura sull'acqua

Roberto Sanesi, voce del racconto

Marco Bortoli, vocalist

Campionamenti

Manuel Zurria, flauto

Kuniko Kato, percussioni, voce

Maurizio Ben Omar, percussioni

Maurizio Maltese, kali/arnis de mano

Maurizio Pisati, chitarra elettrica MIDI

Antonio Politano, flauti dolci tenore
e contrabbasso

Oscar Pizzo, **Massimo Somenzi**,

Carlo Balzaretti, pianoforti

StarCopying Ensemble, macchine fotocopiatrici

Agon, acustica informatica musica

Hubert Westkemper, regia del suono

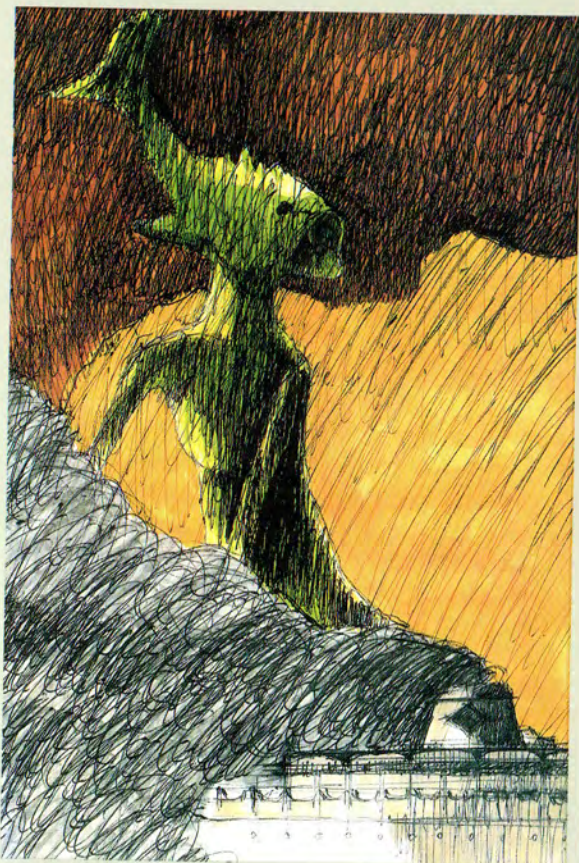
Maurizio Pisati, elaborazione elettronica

*Taku Hon Music nasce nel 1996 a Tokyo
con il contributo di Japan Foundation*

*La barca di Stock è gentilmente fornita
da Cantiere Nautico Montisola - Archetti*



Immagini di Ferruccio Bigi.



Maurizio Pisati (1959), musica
Ferruccio Bigi (1959), immagine

Stock

60'

Zone - Taku Hon (1999)
 per violoncello, orchestra d'archi,
 percussioni, quattro tracce audio,
 elaborazione elettronica

Testi di Alighiero Boetti, Daiten,
 Roberto Sanesi, Carlo Sini

Itinerario di sala:

Stock - Scrivere sull'acqua
 le due sponde del fiume
 l'acqua, il linguaggio, l'illusione, le dita

Taku Hon Music - Respiro
 "il tempo che lavora"
 "lo spazio preesistente"
 "la mano sinistra"

Prima Isola - Ritratti a Bomarzo
 uomo pesce
 casa
 bocca - guerra
 Proteo glauco - pioggia
 drago
 casa 2

Taku Hon Music - Jo Kyo Shu
 la barca - luce
 il viaggio
 il fiume che canta
 Torii
 "le promesse d'amore delle donne sono scritte sull'acqua"

Seconda Isola - Fueye II (Tango)
 "la primavera seduta a capofitto su un albero"
 "se ne discorre"
 "la linea dell'orizzonte"
 "il colore rosso"

Taku Hon Music - Mondi e Finale
 il cerchio di pigmenti blu
 il linguaggio, l'illusione, le dita
 mi piacerebbe

Prima rappresentazione assoluta

In collaborazione con RAI-Radiotre
 e con RAI-SAT

Stock - Scrivere sull'acqua

Stock è lo spettacolo di un suono e di una scrittura, dei corsi d'acqua-inchiostro che scorrendo "segnano e disegnano". *Stock* è un suono, un magazzino di idee, un catalogo in versi, un racconto. Il violoncellista è seduto in una barca e da lì dirige l'orchestra. Il viaggio si apre con segnali di wood blocks suonati dai musicisti in sala mentre attorno si ascoltano suoni di "spostamenti" e di acque elaborati elettronicamente.

Si costruisce un linguaggio scoprendo le possibilità di comunicazione elementare tra il primo *stock* e gli altri. Nella lingua inglese, i significati di *stock* e i suoi innumerevoli possibili accostamenti ad altre parole originano numerose alternative di lettura e di percorso come l'idea di "scorta" o di "ferri del mestiere", o "cose inanimate" o ancora le navi in cantiere poste sulle *taccate* per essere riparate, ma soprattutto *stock* rimane un suono e un magazzino di idee, lavoro comune di un inventore di musica e un inventore di immagini che hanno organizzato l'idea *in progress* su quaderni, carte, lettere, in viaggi. Questo *Stock Zone - Taku Hon* è una parte del magazzino.

Conosciamo i rischi della catalogazione e della ripetizione, ma ne conosciamo anche il fascino e la forza comunicativa, la loro importanza storica nell'evoluzione del linguaggio e della comunicazione per segni scritti. Qui l'idea del magazzino non esclude la possibilità della costruzione, il lettore di superfici potrebbe pensare all'assemblaggio ma il magazzino è un'immagine per chi sa leggere tra le righe – cioè sa leggere. In *Stock* il pensiero non cerca la fine: scorre, accettando i rischi dell'accompagnarsi al tempo e della costruzione in movimento.

Le parole di Carlo Sini, dette dalla sua stessa voce in contrappunto ai colpi-incisioni dei suoni *stock*, rispondono al tentativo di costruzione del linguaggio, alla forse infinita impossibilità di scrivere, o alla indecifrabilità profonda delle scritture e delle arti: «*Scrivere sull'acqua... ecco gli uomini in cammino... vogliono fermare l'acqua che scorre tra le dita. Mai due volte. Mai lo stesso fiume...*».

Taku Hon Music - Respiro

«... nella primavera del 1767, *Jakuchu* ed io ci mettemmo in barca verso Osaka. Al mutare del paesaggio, *Jakuchu* disegnava e io componevo brevi versi. Non ci siamo curati di definire le nostre impressioni. Abbiamo lavorato al momento, con pura e semplice ispirazione» (Daiten).

Queste parole si riferiscono a *Jo Kyo Shu*, un libro che si srotola per dieci metri raccontando il viaggio dei due artisti sul fiume Yodogawa. L'opera originale venne stampata con la tecnica *Taku Hon*, un procedimento complesso e raffinato, solitamente destinato alla riproduzione di iscrizioni significative ma in questo caso utilizzato per l'intero libro, consegnando un documento di rara bellezza e incalcolabile valore. La forte suggestione ricevuta è stata il motore della mia prima permanenza in Giappone: lì ho studiato e lavorato considerando il libro una *pittura con inizio e fine*, da leggere nel tempo come il fiume. Quest'opera va "svolta", letta e assieme "guardata" come un quadro, o un quadro in movimento, quasi fotogrammi... lo sguardo non esplora uno spazio incorniciato ma scorre leggendo. Da prima a dopo. Dalla partenza all'arrivo. Allo stesso modo, semplicemente, in *Stock* il solista scorre nella sua barca tra *due sponde di orchestra*.

La sezione *Respiro* è anche un omaggio ad Alighiero Boetti, artista della manipolazione del tempo. Anche questo, all'interno di *Stock*, ha una storia: la notte del 30 giugno 1996, io e Mario Brunello camminavamo per le strade deserte di Castelfranco Veneto salutandoci alla fine di *Zone-Franche*. Il centro storico dentro le mura era stato svuotato dei segni di vita "motorizzata", via anche l'illuminazione, a rischiarare la serata avevamo una luna piena e a terra duecentocinquanta piccoli fuochi, allineati sulle due strade che segnano la croce di fondazione dell'antica città. In questo contesto si era svolto *Zone-Franche* – per campane, voci, violoncello, pianoforte ed elaborazione elettronica in tempo reale – e alla fine, dicevo, il saluto: «*pensa al mio violoncello, come vuoi, magari pensando anche a Boet-*

ti...». Così ora, in *Respiro*, vedremo proiettate alcune parole di quell'artista poste come ideali chiavi di lettura di tutto il viaggio. Boetti ha catalogato i *Mille fiumi più lunghi del mondo* (anche il catalogo è, nelle mani di un artista, un magazzino di idee) sperimentando l'impossibilità di calcolare la lunghezza di un fiume: le due sponde hanno percorsi diversi, si potrebbe allora misurare dal "centro" del fiume, ma... se incontrassimo un'isola? Essa aggiungerebbe altre due sponde interne, anzi un'unica sponda circolare portatrice di una ulteriore dimensione spaziale e temporale incalcolabile. In un certo senso l'isola nel fiume è come quell'istante in cui, scesa tutta la sabbia, dobbiamo capovolgere la clessidra: *quell'istante, pur rapidissimo, sfugge al conteggio del tempo*.

L'isola è quell'istante e *Stock* è proprio così: un percorso interrotto da due isole "fuori tempo" e il ringraziamento ad Alighiero Boetti per la folle e magica avventura del catalogo dei fiumi.

Le date... sai perché sono importanti? Perché... se tu scrivi ad esempio su un muro "1970", sembra niente, proprio niente, ma fra trent'anni... Ogni giorno che passa questa data diventa sempre più bella; è il tempo che lavora... (A. Boetti, 1972, da una intervista di Mirella Bandini, NAC n. 3, marzo 1973)

Scrivere è disegnare, le mie scritture sono tutte fatte con la sinistra, una mano che non sa scrivere, mostrano quindi anche una punta di sofferenza fisica, ma scrivere è un gran piacere. (A. Boetti da "Eine Kunstgeschichte aus Turin 1965-1983", catalogo della mostra, Kölnischer Kunstverein, giugno 1983)

Prima Isola: Ritratti a Bomarzo

Ecco quindi il primo luogo fuori tempo: il Sacro Bosco di Bomarzo appartiene, nella storia delle opere dell'uomo e nella storia dell'arte, a quella categoria detta dello "stupore", o della "meraviglia". È testimone di una storia d'amore e assie-

me di una concezione antica della dimostrazione di autorità e disponibilità di mezzi di una famiglia. Il principe Corrado Orsini sposa Giulia Farnese e incarica l'architetto-archeologo-pittore Ligorio di progettare questo luogo di meraviglia in una rigogliosa campagna del Lazio; una delle iscrizioni recita: *voi che pel mondo gite errando vaghi di veder meraviglie alte et stupende venite qua dove son faccie orrende, elefanti, leoni, orsi, orchii et draghi*.

Questo monito ai viaggiatori ha richiamato l'attenzione dei "magazzinieri" di *Stock*: si interrompe la musica di *Taku Hon*, irrompono altri ritmi, figure di stupore, suoni di macchinari e una voce che costellerà tutto il viaggio: apparirà sette volte sempre in veste differente e qui, in questa isola di meraviglia, risuona prima come un canto lontano e poi con inflessioni da canzone delle nostre strade e ritrovi urbani.

Taku Hon Music - Jo Kyo Shu

Per parlare di *Jo Kyo Shu* occorre narrare un'altra breve storia: *In una sera d'inverno il poeta Wang Ziyou stava leggendo un poema classico che raccontava di un eremita e venne improvvisamente preso dal desiderio di vedere Zai Andao, anch'egli poeta e suo carissimo amico. Nevicava, si mise in barca e al mattino giunse nelle vicinanze della casa. Lì si rese conto che l'urgenza di vederlo era svanita e così, per non offendere l'amico con una visita inutile, tornò indietro.*

Al tempo dei nostri due viaggiatori, la conoscenza della cultura cinese era motivo di vanto e distinzione per l'artista e pensatore giapponese, gli stessi ideogrammi usati in *Jo Kyo Shu* sono più vicini alla scrittura cinese di quanto lo sia quella giapponese attuale. Daiten e Jakuchu conoscevano la storia di Wang Ziyou e meta del loro stesso viaggio era una visita ad amici letterati in Osaka. Il tragitto Kyoto-Osaka era visto come *kudari*, viaggio di andata dalla vita formale della capitale verso la città della vita "nuova" ma, in questo caso, prende una piega ancora più radicale: *Jo Kyo Shu* può significare *viaggio sulla barca*

dell'ispirazione, o viaggio in barca guidato dall'ispirazione, o viaggio sulla barca dell'estasi e forse altre letture ancora. Poco importa quale sia quella "giusta", è piuttosto da sottolineare come questa impresa si inserisca in una pratica antica: già in precedenti periodi lo stesso fiume era meta di aristocratici viaggi allestiti con ogni agio e comodità per sfuggire alla formalità di Kyoto; poi, al tempo di Daiten e Jakuchu, questi viaggi divennero momenti di ricreazione per le classi medie o viaggi "d'arte" e "di ispirazione". Il viaggio *kudari* era l'abbandono dell'anacronismo verso la leggerezza: Osaka era città di nuovi fermenti culturali, offriva un'istruzione per adulti alla scuola Kaitoku-do e si distingueva per la qualità dell'editoria, i suoi circoli letterari erano ambiti e Daiten, artista e monaco zen, era uomo di riferimento per il nuovo pensiero.

Con questo retroterra culturale e sociale i due artisti si imbarcano: documentano sulla carta – in scritte e pitture – lo scorrere di paesi, scorci, templi, mai curandosi di "definire".

Attenzione alla sfumatura: *non si curavano di definire*, che è diverso dal *curarsi di non definire*.

Non teorizzavano un non-finito, più pertinente all'arte occidentale, bensì, radicalmente, sceglievano di non curarsi della definizione e della finitezza di segni e disegni, componendo un'opera della più pura – come loro suggeriscono – "ispirazione" oppure, oserei dire, della più pura "scrittura" e meglio ancora, con Carlo Sini, un'opera scritta sull'acqua: «in *Scrivere sull'acqua* c'è un'allusione a un verso di Catullo (le promesse d'amore delle donne sono scritte sull'acqua). Il punto essenziale è però l'ambiguità del gesto di scrittura: atto vivente che subito precipita nel suo cadavere. Inafferrabilità della vita nello scritto».

Il nostro *Jo Kyo Shu* è per violoncello e orchestra d'archi; nello svolgersi della musica affiorano voci da mille fiumi e riconoscerle farà parte del gioco ma, soprattutto, un'altra figura accompagnerà il viaggio: un percussionista solista segue il viaggiatore e la sua musica sarà quella degli scricchiolii dell'imbarcazione e del teatro, saranno i suoni dei paesi che scorrono davanti agli occhi, ritmi nascosti, o dialoghi fantastici immaginati dai viaggiatori.



Maurizio Pisati.

Seconda Isola: Fueye II (Tango)

La seconda Isola non è visibile all'orizzonte: irrompe dal buio deviando il corso del fiume: non più il percorso "concreto" che finora avevamo seguito, ma l'irrompere della danza da un viaggio quasi "salgariano", una danza popolare affiorata da suggestioni, fantasie e ricordi.

Ecco di cosa si tratta: quasi per definizione il ballo necessita di un tempo e di regolarità; vi sono peraltro forme di danza che rimangono tali pur facendo a meno di questi elementi, ma una – il Tango – vive parallelamente la dimensione ritmica della *scansione* e quella interiore della *pulsazione*, talvolta radicalizzandosi in una sospensione. Il Tango è cioè una danza che si balla anche nelle pause, le quali possono deviare dal tempo, deviare il tempo, sospenderlo, in apparenza perdere la sua cognizione per poi riprenderla dal fondo del cuore.

Nella parlata popolare di Buenos Aires, *Fueye* indica il *bandoneon* e letteralmente significa mantice, l'anima dello strumento, e così ho intitolato tempo fa un Tango per un concerto in commemorazione di Astor Piazzolla. Era un omaggio al maestro argentino e al suo amore per Stravinskij tanto che, proprio da un frammento stravinskiano, scaturivano gli elementi della danza. Ora, in questo nuovo Tango per *Stock*, ho cercato un accostamento rispettoso e allo stesso tempo personale, alla Salgari appunto, fantasticando: *Fueye II* vive quasi di una scrittura "alla cieca", che vorrebbe essere emozionante al pari di Al Pacino in *Scent of a Woman* quando, cieco, guida la giovane donna in un Tango discreto eppure così intenso. Qui si sospende il tempo del viaggio settecentesco – un accostamento forte, è vero – ma quando appare un'isola il tempo fugge e in quei minuti tutto può accadere. Il viaggiatore si porta in terraferma, lascia la barca e vive coi danzatori l'atmosfera di un incontro.

Taku Hon Music - Mondì e Finale

Abbiamo detto che la seconda Isola avrebbe prodotto una deviazione radicale: è scomparsa prima la barca, ora scompare anche il Tango e siamo ormai irreversibilmente proiettati altrove. La deviazione ha ripercussioni su tutto il piano formale dell'opera e come per conseguenza si snoda ora un alternarsi di musiche nate come *microviaggi*, non suggestioni etniche ma piccoli sussulti di sorpresa, musiche dal mondo ascoltate e, più ancora che *Fueye II*, reimmaginate alla Salgari, non cioè da etnomusicologo ma da viaggiatore fantastico.

Ogni microviaggio è quasi un paese visto in volo, con le prospettive schiacciate, dal punto di vista di Icaro e del trattato sul volo di Leonardo, del settimo intervento della Voce – l'Angelo – e dell'urlo del falco che diventa il canto di un territorio d'aria.

Giù, intanto, qualcosa di nuovo si sta preparando e il tentativo di costruzione del linguaggio all'inizio di *Stock* trova finalmente il luogo e il tempo, rinascendo da un'azione: il percussionista suona il pavimento, il Teatro stesso suona, il teatro è la terra ed è con lei che ora si parla. Si crea attorno a quel linguaggio di suoni una civiltà sonante: in ginocchio – che è più vicini e attaccati alla terra e atto di umiltà – tutti sotto il volo dell'"anima sparpiera" e tutti attorno al suono della terra. Si compie il rito della parola comune, dello spazio comune e del tempo comune. Si compie il rito del Finale.

Maurizio Pisati

Zone - Taku Hon

Nel corso di questi anni Zone ha rappresentato per il mio lavoro non già un punto fermo ma un'entità mobile attorno e al servizio delle idee. Stock Zone - Taku Hon segna l'atto più forte di questo percorso e proietta il mio lavoro verso un nuovo ciclo di pensieri. È quindi giusto dire cosa sono le Zone e cosa sono state in questi anni: Zone è un progetto che si concretizza in un gruppo e in una idea in continua trasformazione, che ruota attorno alle mie musiche nelle quali sia coinvolta l'Elettronica o in cui sia coinvolto io stesso come esecutore alla chitarra elettrica MIDI. Da questa chitarra escono oggetti sonori campionati e manipolati elettronicamente ma, sulla sua tastiera, vive anche un Ensemble Virtuale e si muovono gli abitanti delle Zone, artisti che vivono attivamente la scena artistica internazionale quali Maurizio Ben Omar e Kuniko Kato, Luisa Castellani, Alvis Vidolin e Davide Rocchesso, o ancora personaggi come Maurizio Maltese, maestro della scherma,

Filippina Kali, l'attrice Elena Callegari, la firma e la voce di Roberto Sanesi, la voce di Marco Bortoli e i flauti dolci di Antonio Politano, i flauti di Manuel Zurria, il violoncello di Mario Brunello e i pianoforti di Massimo Somenzi e Oscar Pizzo. A questo "gruppo" si affianca il ciclo editoriale con Casa Ricordi, che vede in questi anni nascere pezzi come Zone I per la Biennale di Venezia/Limb, Zone II per Milano Musica95 al Teatro Studio, in collaborazione con Teatro alla Scala e Studio Agon, Taxi!, opera da camera per il Teatro di Sassari 1996, Il Concerto dei Tre Cappelli, Zone-Loop per la Triennale Architettura di Milano, Zone-Franche, evento su scala urbana col CSC dell'Università di Padova, e L'Autore a Chi Legge: Zone-Comiche su testi di Carlo Goldoni, SanMokuSenGan Zone II - Suite per la stagione Theater Winter, Tokyo 1997, ShiKaShi, Zone-? calling from Tokyo, Zürich 1997, 3HatSconcert per Festival AudioArt Warszawa 1998.

Maurizio Pisati



Ferruccio Bigi.

Quando il racconto comincia a raccontarsi...

quando il racconto comincia a raccontarsi
l'acqua è imprecisa
non sa dove andare
prende la vanga per i sentieri
si mette a misurare l'altezza / la diagonale
si allunga
impallidisce
gli occhi messi a dimora nella distanza
(aspetta, aspetta)
si affacciano
ramificando ma poi
c'è sempre un pescatore in questi casi
infine
la primavera seduta a capofitto su un albero
è un'imitazione modesta se vuoi sapere
come passare da una riva all'altra
lo vedi - non c'è
oppure (volendo) nemmeno
una radice un'ombra un finimento
cosa ne sai
dell'inizio, e
si schiarisce la gola
ma il fiume, da che parte?
quando il racconto comincia a raccontarsi
se ne scarica se ne discorre
flumina in fondo alla disputa
come una fiamma un segno uno strumento
apre e chiude le porte vaneggia
sulla pianura come fosse un'isola
aprire una parentesi? potrebbe
non potrebbe nemmeno se volesse
sì, l'acqua
infinita infedele un po' perversa ride
(ascolta)
prima vengono gli occhi
a seminare nomi fra il tramonto e il bosco
che cosa vedi
che si disegna fuggendo
si cala con le funi in un incendio
non posso credere
soltanto a questo punto intuisce il progetto
con gli occhiali affondati nella cenere
a calcolare il percorso
quelli che poi si rifaranno il letto
sul greto che si sgretola
(e la voce che parla da una riva all'altra)

mi piacerebbe
Non datur
vedi il possibile è ancora necessario
e tuttavia è così facile
uccidere, per esempio
oppure
risalire all'origine
stanno passando?
no non ancora
il campo del cielo è quadrato
entrano?
no
e da lontano
la sbavatura di una lumaca nel vuoto
mentre si arrampica
chi?
ce ne sono che spingono gli zoccoli
sulla linea dell'orizzonte
per definire un granaio e poi?
un precipizio di rondini
uno specchio girevole
dove
(lingua nera che si srotola
furtivamente
per darne notizia)
a pezzi
è così che riesci a distinguere
in senso progressivo non c'è ragione di credere
da che parte
sei sicuro? basta
abolire le proposizioni non c'è altro mezzo
eseguire la malattia
la prospettiva
di nuovo /
non c'è nessuno magari
una pietra
un cammello
una macchia solare
il suono irresponsabile di un tarlo
un bel progetto
se l'infinito sta in mezzo
ecco
(dove? dove?)
dove affondano i chiodi
e il tubero si districa ma in fondo
c'è sempre qualcosa di più di una zolla

di meno
di un'architrave
che cosa vedi?
preferisco non dirtelo
 è una questione di tecnica
il deserto si è messo a correre ci vuole altro
 per raggiungere la collina
appena lo dici entra lo spazio e sparisce
 già
e magari la figura si definisce
da sola
 un catafalco
 un armadio
 una scala
sempre naturalmente che il corpo
sia disponibile a una descrizione
di luogo se sai
come si chiama lo spazio fra le cose
 bisognerebbe, sì, bisognerebbe –
e così ricomincia
e così me ne stavo seduto lungo il fiume
a rimandare la nostalgia
come se fosse un desiderio
a soffrire il dolore dell'ordine
la primavera non sa cosa farsene se ci pensi
 con tutte quelle fotografie, figùrati,
ammucchiate in un angolo
 la trasparenza del nero
 la parola fantasma che lo perseguita
quando il racconto comincia a raccontarsi
ecco, da questo momento

.....

Roberto Sanesi

Scrivere sull'acqua

Scrivere sull'acqua. Oh il segreto di ogni scrittura. Illusione di ogni amore.

Fu allora il tempo in cui il mondo si raddoppiò. Il Padre Cielo rispecchiò il volto nel catino accogliente della Terra, inguine del mondo. Ed ebbe un volto. Rabbrividi. Oscillazione dell'essere. Specchio di Dioniso e di Narciso, mattino dell'anima.

Fu allora il viaggio, scritto sull'acqua. Fiume argentato, riflesso di sua sorella Luna. Umile, casta, inafferrabile più che creatura.

Ecco gli uomini in cammino. Abbandonano la Terra sedotti dal riflesso. E vanno, lasciando tracce effimere di un'anima sparviera.

Papiro, carta di riso, pergamena: repliche dell'acqua. Un poco più affidabili per trattenere i segni. I segni dell'anima. Le sue stazioni.

In *Scrivere sull'acqua* c'è un'allusione a un verso di Catullo (le promesse d'amore delle donne sono scritte sull'acqua). Il punto essenziale è però l'ambiguità del gesto di scrittura: atto vivente che subito precipita nel suo cadavere. Inafferrabilità della vita nello scritto.

Il raddoppio del mondo è la nascita del mondo in immagine. Questa è poi la genesi dell'anima: vibrazione del sentire *aisthesis*, cioè *kinesis* del vivente, come dicono Aristotele (*De anima*) e Freud (*Al di là del principio di piacere*).

Dioniso fanciullo che si specchia e che i Titani sbranano approfittando del suo stupore di fronte al doppio della sua immagine, e il mito di Narciso sono di nuovo riferimenti alla nascita dell'anima e del "Doppio" (doppio sessuato del corpo-anima maschile e femminile). Ciò era già alluso nell'amplesso del Padre Cielo con la Madre Terra (inguine del mondo). "Narcisistica" è poi nella sua essenza la scrittura.

Umile, casta ecc.: eco da san Francesco. La castità femminile (lunare) è il segreto iscritto nel corpo femminile (corpo di scrittura del desiderio): la sua inafferrabilità è l'altro aspetto, l'altra faccia della Luna, il "gorgo" di ogni azione-scrittura, la meta inattinta di ogni viaggio, la seduzione del profondo che è insieme superficie. Verginità: inviolabilità del segreto femminile (inviolabilità poi di ogni scrittura che nel silenzio trattiene il segreto). Ovviamente: inviolabilità del segreto dell'arte. Tutta l'arte è così scritta sull'acqua, anima femminile del poeta. (La desinenza in "a" testimonierebbe, secondo Alfred Kallir, la natura "femminile" dell'artista: cfr. *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, trad. it., Spirali, Milano.)

L'anima è sparviera perché vorrebbe catturare la preda, impadronirsi della traccia di scrittura e del suo segreto inesperto.

Nel punto di incisione il gong dell'attenzione.

Gli otto tratti sprofondano nel gorgo dell'eterno. Lo spazio preesistente.

Sperduti nella foresta, nella foresta dei segni. Cercano di afferrare con la mano fuori dalla luna. Cercano di essere. Vogliono fermare l'acqua che scorre tra le dita.

Nel punto di incisione il gong dell'attenzione.

Mai due volte. Mai lo stesso fiume. Mai la stessa vita.

Il messaggio è scomparso. Dietro la Luna. Lei scorre immobile.

Carlo Sini

I segni dell'anima è il titolo di un mio libro, di cui è tema l'immagine, cioè la "strategia dell'anima". L'anima però è il "supporto" (carta, papiro ecc.), che è il tema di *Teoria e pratica del foglio-mondo*, altro mio libro. Qui si trova la questione del "punto di incisione" in quanto luogo e momento del precipizio entro il supporto del foglio e, fuori di questo, nel mondo inoggettivabile: varco e vuoto dell'evento dell'essere.

Gli otto tratti sono quelli dell'ideogramma che significa "eterno". Essi sono posti all'inizio di ogni manuale di scrittura cinese, a esemplificare appunto gli otto tratti di questa scrittura. Ma l'eterno è alluso per le ragioni di sopra (totalità del vuoto, dello spazio eterno che sempre fa da supporto alle diecimila cose e che ne contorna i segni).

Sperduti nella foresta è l'ideogramma che sta per "negazione", "nulla". Ernest Fenollosa (*L'ideogramma cinese*, con introduzione e note di Ezra Pound, trad. it., Scheiwiller, Milano, 1960) richiama in proposito l'inglese *not* (non) equivalente al sanscrito *na* forse derivato dalla radice *na*, sperduto, perire.

"Afferrare con la mano fuori dalla luna": Fenollosa: «In cinese la forma verbale "è" non solo significa anche avere, ma attraverso le sue derivazioni mostra di esprimere qualcosa di ancora più concreto, cioè "afferrare con la mano fuori dalla luna"» (p. 24). Per questo si dice nel testo: «Cercano di essere».

"Mai due volte ecc.": allusione a Eraclito, forse il filosofo dell'Occidente più vicino alla sapienza dell'Oriente.

The Japan Foundation e Maurizio Pisati

Nell'autunno del 1996, su richiesta della sede di Tokyo, stavo cercando una persona adatta per The Japan Foundation Uchida Fellowship. Ricordo vividamente che Maurizio mi spiegò con entusiasmo il progetto della taku hon-music. Era affascinato dalla forma del libro, makimono, un rotolo, appunto, in cui le scene dipinte si susseguono, ricevendone l'impressione di aver visto una antica forma di cinematografo, e poi anche dalla tecnica eccezionale "a sfregamento" (taku hon) con cui è realizzato: ovvero una specie particolare di incisione, in cui il cielo è reso in nero, il fiume e il paesaggio in grigio, gli ideogrammi disposti qua e là in bianco. Così Pisati ha deciso di comporre una musica che rendesse l'idea di quel film. Ciò che mi ha impressionato molto è che lui, pur scoprendovi aspetti molto differenti dalla propria cultura – in

particolare l'uso del "MA", lo "spazio tra le cose" – ha sentito allo stesso tempo qualcosa di comune col proprio metodo creativo. Ha intuito che il proprio interesse per il Giappone non era frutto di un comune esotismo ma di una necessità artistica. Durante la sua permanenza in Giappone egli ha svolto una instancabile attività, presenza continua a concerti e seminari, incontri con musicisti sia tradizionali che contemporanei, studio in musei e biblioteche. Ha avuto occasione di eseguire le proprie opere e di studiare gli strumenti tradizionali giapponesi, ha esplorato la città e fatto esperienza dello spazio reale nella vita quotidiana. Ha scritto di aver trovato «il Giappone studiato nei libri» abbastanza diverso da quello reale ma «il Giappone sognato e immaginato» era lo stesso. Inoltre disse che i frutti più importanti della sua esperienza in Giappone

gli sarebbero divenuti chiari dopo settimane, mesi o più. Sono quindi molto felice di sentire che ora l'esperienza di Maurizio sia maturata e che sarà realizzata in Stock, con una vera barca sul palcoscenico del Teatro Studio a Milano. Immagino che con la sua regia e il contributo dello scenografo Ferruccio Bigi gli spettatori saranno in grado di ripercorrere un viaggio immaginario molto simile a quello dei due artisti giapponesi, questa volta lungo un fiume non di acqua ma di suoni, voci, luci e immagini. Spero che in un prossimo futuro Maurizio possa portare questo lavoro in Giappone.

Chiharu Takemoto
vice-direttore
divisione Uffici Esteri
The Japan Foundation

Mario Brunello

Mario Brunello ha studiato con Adriano Vendramelli e Antonio Janigro e nel 1986 ha vinto il primo premio all'VIII Concorso Internazionale Čajkovskij di Mosca.

Ospite dei maggiori centri musicali europei, americani e giapponesi, Mario Brunello ha suonato con grandi orchestre e celebri direttori e in duo con Massimo Somenzi e Andrea Lucchesini.

Vastissimo il suo repertorio che si estende da Bach ai contemporanei e intensa anche l'attività cameristica.

Brunello è fondatore e direttore dell'Orchestra d'Archi Italiana che fin dai primi concerti ha ottenuto critiche eccellenti e successo di pubblico.

Gli impegni più importanti sostenuti nella passata stagione sono stati i concerti a Filadelfia e la tournée europea dell'Orchestra di Filadelfia con Wolfgang Sawallisch, i concerti di San Pietroburgo con Gergiev, la lunga tournée australiana e naturalmente concerti e recital in Italia e in Europa.

Negli ultimi mesi Brunello ha suonato anche a Monaco di Baviera con i Münchner Philharmoniker e Semyon Bychkov; ha fatto una nuova tournée in Giappone dove ha partecipato tra l'altro al Festival del Teatro Kirov con Gergiev. Ancora con Gergiev ha suonato a Rotterdam, con Cambreling ad Amburgo, con Chung a Roma, con Gelmetti a Francoforte e Berlino. Ha tenuto inoltre un concerto a Londra con Gatti e la Royal Philharmonic.

Importanti appuntamenti per i prossimi mesi sono una tournée europea in duo con il violinista Frank Peter Zimmermann, alcuni concerti a Londra e una nuova tournée in Giappone.

Suona un Maggini del XVII secolo appartenuto a Franco Rossi.



Mario Brunello.

Orchestra d'Archi Italiana

Nata nel 1994 da un gruppo di venti strumentisti spinti dalla volontà di rinnovare la propria professione, trova in Mario Brunello il preparatore ideale.

Una formazione da camera si caratterizza per la coesione tra i componenti, la ricerca timbrica, il fraseggio musicale e la vivacità espressiva; applicare questi principi a un'orchestra è quanto Mario Brunello, direttore-concertatore e violoncello solista, ha ottenuto dall'Orchestra d'Archi Italiana. Con un repertorio che va dal Seicento ai giorni nostri, l'orchestra ha già elaborato ed eseguito numerosi concerti insieme, tra gli altri, a musicisti come Natalia Gutman, Giuliano Carmignola, Andrea Lucchesini, Danilo Rossi, Ivano Battiston, Julius Berger. L'Orchestra d'Archi Italiana è il nuovo "complesso residente"

dell'Unione Musicale. Ha intrapreso dunque, dalla stagione 1998-99, un'importante collaborazione con Torino dove già si è esibita in una serie di concerti insieme a solisti italiani come lo stesso Brunello, Roberto Cominati, Enrico Dindo, Sergio Azzolini. Terminato da poco il giro italiano con il concerto multimediale "Le ultime parole", tra gli impegni immediati dell'orchestra troviamo la realizzazione di nuovi programmi concertistici con artisti come Viktoria Mullova, Yuri Bashmet, Emanuele Segre, Fabrice Pierre, Giovanni Sollima e, nell'autunno del 2000, una tournée in Germania e un'altra in Estremo Oriente. Recente l'uscita dell'ultimo disco, per Agorà, con lavori di Schoenberg, Stravinskij, Webern.



L'Orchestra d'Archi Italiana.

Maurizio Ben Omar

Si è diplomato in percussione con il massimo dei voti e la lode interessandosi contemporaneamente allo studio del pianoforte e della composizione.

È stato timpanista e percussionista delle più importanti orchestre italiane; ha svolto intensa attività solistica e cameristica collaborando con i più prestigiosi ensembles e solisti (Nuova Consonanza, P. Y. Artaud, Quartetto Arditti, Ensemble Intercontemporain ecc.) esibendosi nei cinque continenti. Gli sono state dedicate composizioni da: Bussotti, Corghi,

Donatoni, Einaudi, Gorli, Melchiorre, Mosca, Sciarrino, Solbiati, Taglietti, e ha collaborato con Giacinto Scelsi.

È titolare della cattedra di percussione al Conservatorio G. Verdi di Milano, e ha formato allievi che hanno vinto concorsi nazionali e internazionali. È responsabile della classe di strumenti a percussione della Scuola di Alto Perfezionamento di Saluzzo.

Ha inciso come solista per Ricordi, Bmg Ariola e Salabert. Nel 1984 ha fondato il gruppo di percussioni Naqqara.



Maurizio Ben Omar.

Danzatrice italiana dalla formazione eterogenea, si avvicina al Tango dopo un percorso che sino dall'infanzia la lega alla danza, attraversando il balletto classico, il jazz, il contemporaneo e una larga ricerca nelle danze etniche e nella sperimentazione sul movimento. Insegna danza da diversi anni con un'ottica profondamente legata al rispetto della persona, del corpo, dell'integrità stilistica delle diverse danze. Il Tango prende progressivamente sempre più importanza nei suoi interessi per le sue grandi potenzialità dinamiche, artistiche, culturali e sperimentali. Ne approfondisce lo studio con insegnanti diversi: importanti soprattutto gli incontri con maestri quali Silvia Vladiminski, Gustavo Naveira, Teresa Cunha, Osvaldo Zotto, Fabian Salas, Tetè, Marta Anton e Luis Grondona. Con il danzatore Alejandro Angelica coltiva l'aspetto tecnico-didattico dell'insegnamento, e completa il suo percorso artistico come danzatrice professionista di Tango Argentino.

Giovane danzatore argentino, si avvicina al Tango e rapidamente entra a far parte del "Ballet Municipal de Tango de Zárate" nel quale si misura quotidianamente col palcoscenico e danza per due anni.

Affianca al Tango lo studio della danza classica contemporanea, con Marina Pertuso Egresada dell'"Isa Teatro Colón", con cui consolida il livello tecnico e raggiunge maggior sicurezza e libertà creativa. Dal balletto di Zárate si distacca per dedicarsi all'aspetto più "profondo" del Tango,

l'improvvisazione, frequentando assiduamente le milonghe di Buenos Aires, nonché studiando con numerosi maestri dagli stili diversi (Mingo Pugliese, Luis Castro, Silvia Vladiminski, Fabian Salas, Tetè, Marta Anton e Luis Grondona), dai quali trae ispirazione e stimoli per maturare uno stile creativo e personale. Con la danzatrice Alessandra Rizzotti approfondisce l'aspetto tecnico didattico dell'insegnamento nonché il valore artistico della ricerca sul corpo e sulla musica.



Alessandra Rizzotti e Alejandro Angelica.



Sylvano Bussotti.

Coro del Teatro La Fenice di Venezia

Giovanni Andreoli, direttore

Alberto Malazzi, pianoforte

In collaborazione con
il Teatro La Fenice di Venezia

ore 20

Alessandro Solbiati e Francesco Leprino
incontrano Sylvano Bussotti

ore 21

Sylvano Bussotti (1931)
Cinque frammenti all'Italia (1967-68)

1. *Ancora odono i colli* (1967) 10'
per sestetto vocale misto
Testi da Rilke, Adorno, Leonardo,
Michelangelo, Campana, Fred Philippe,
Tasso, Foscolo, Brandi, Proust
2. *Solo el misterio* (1967) 7'
per coro misto
Testi da Lorca, Benjamin, Petronio
e anonimo musulmano
3. *La curva dell'amore* (1968) 12'
per sestetto vocale misto
Testi da Braibanti, D'Annunzio,
Morante, Bellezza, san Gerolamo,
Penna, Jacopone da Todi
4. *Per 24 voci adulte o bianche* (1967) dur. variab.
Testi da Shakespeare, Pasolini
5. *Rar'ancora* (1968) 9'
per sestetto vocale misto
Testi da Baudelaire, Philippe,
Braibanti