

Carlo Gesualdo di Venosa

N. 2 - Tu m'uccidi, o crudele

Tu m'uccidi, o crudele
E vuoi ch'io taccia e 'l mio morir non grida?
Ahi, ...
morire
...
ond'io ne vo gridando
...

N. 4 - Moro, lasso, al mio duol

Moro, lasso, al mio duol
E chi mi può dar vita,
Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!
O dolorosa sorte,
Chi dar vita mi può, ahi, mi dà morte!



Carlo Gesualdo di Venosa.

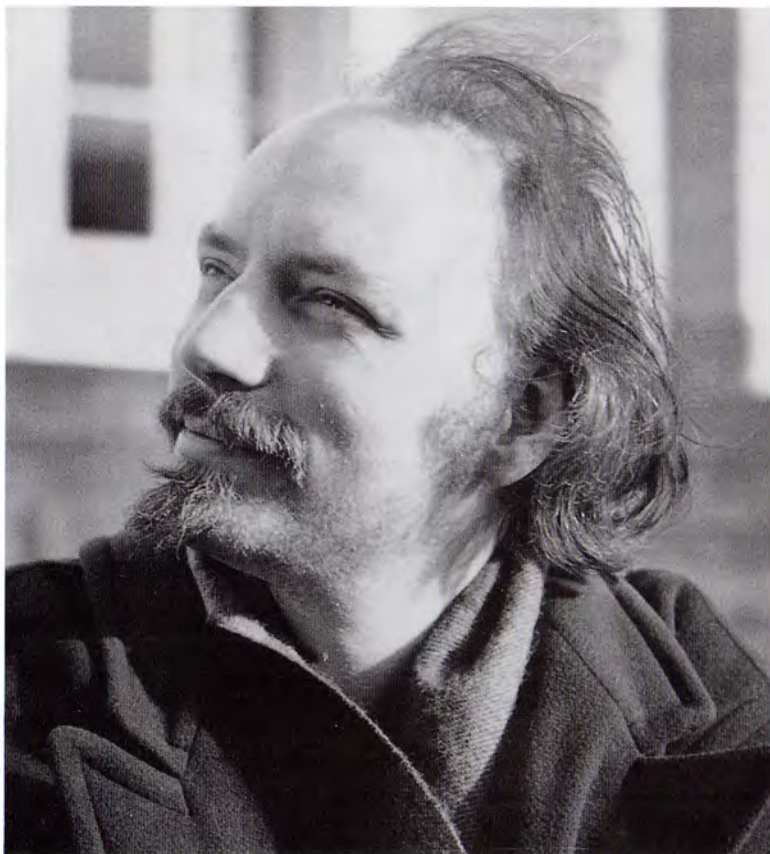
Johannes Kalitzke

Nato a Colonia nel 1959, dal 1974 al 1976 ha studiato musica sacra nella città natale. Ottenuto il diploma, ha perfezionato gli studi musicali alla Kölner Musikhochschule (pianoforte con Aloys Kontarsky, direzione d'orchestra con Wolfgang von der Nahmer e composizione con York Höller).

Una borsa di studio della Studienstiftung des Deutschen Volkes gli ha permesso un soggiorno di studio a Parigi presso il centro di ricerca IRCAM. In questo periodo è stato allievo di Vinko Globokar a Parigi e di Hans Ulrich Humpert (musica elettronica) a Colonia. Il suo debutto come direttore d'orchestra è avvenuto nel 1984 al "Musiktheater im Revier" di

Gelsenkirchen, dove è stato direttore principale dal 1988 al 1990. Inoltre, nel 1986 ha assunto anche la direzione del "Forum für Musik", succedendo a Carla Henius. Nel 1991 è diventato direttore artistico e musicale della "Musikfabrik", l'ensemble del Land della Renania del Nord - Vestfalia. Da allora è regolarmente ospite di ensembles (Klangforum Wien) e di orchestre sinfoniche (NDR, SDR e MDR).

Ha partecipato ai Salzburger Festspiele, alle Wiener Festwochen, alla Münchener Biennale, ai Dresdener Festspiele. Ha compiuto tournées in Russia, Giappone e America. Ha inciso numerosi CD dedicati alla musica russa classica e contemporanea.



Johannes Kalitzke.

Sonia Turchetta

Nata a Napoli, si è brillantemente diplomata in canto e pianoforte al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, studiando anche composizione.

Ha un vasto ed eclettico repertorio in nove lingue, dal Medioevo alla musica contemporanea (con numerose prime esecuzioni e musiche scritte espressamente per lei), attraverso il repertorio barocco, classico e romantico. Particolare interesse dedica alla vocalità russa.

Ospite dei principali teatrali ed enti concertistici in Italia e all'estero, ha cantato, fra gli altri, per il Teatro alla Scala di Milano (sia nella stagione operistica sia in quella concertistica), le Berliner Festwochen, il Maggio Musicale Fiorentino, il Teatro La Fenice e la

Biennale di Venezia, il Regio di Parma, il Teatro Carlo Felice e la G.O.G. di Genova, la RAI di Roma e Torino, i Pomeriggi Musicali e le Serate Musicali di Milano, l'Orchestra Sinfonica Siciliana di Palermo, l'O.R.T. di Firenze, l'Orchestra Haydn di Bolzano, l'Accademia Chigiana di Siena, il Festival di Witten, il Teatro di Wiesbaden, il Konzerthaus di Freiburg, sempre con grande successo di pubblico e di critica. Ha collaborato, fra gli altri, con direttori come Junichi Hirokami, Doron Salomon, Donato Renzetti, Alan Curtis, René Clemencic, Carmen Carneci, Andrea Pestalozza, e con solisti come Rocco Filippini, Roberto Fabbriani, Boris Belkin. Ha al suo attivo registrazioni

radiofoniche, discografiche e televisive.

Nel 1999, con l'Ensemble Recherche di Freiburg, con cui collabora dal 1998, canterà a Parigi per l'I.R.C.A.M. e al Festival di Salisburgo il monologo teatrale Infinito Nero e Le voci sottovetro di Salvatore Sciarrino, del quale ha già interpretato numerose composizioni.

Dal 1997 è docente di canto al Conservatorio di Milano.



Sonia Turchetta.

Ensemble Recherche

Fondato nel 1984, l'Ensemble Recherche, nel corso degli ultimi anni è diventato uno degli ensembles più richiesti a livello europeo per la musica del XX secolo. Il suo repertorio, quasi esclusivamente cameristico, si basa soprattutto sulla Seconda Scuola di Vienna, sulle "riscoperte" della prima metà del secolo e sulle composizioni della Scuola di Darmstadt.

Si esibisce ogni anno in 60-70 concerti in tutta Europa, tiene seminari e corsi con e per compositori e strumentisti e realizza 2-3 CD. Tutte le decisioni artistiche ed economiche vengono prese dai suoi dieci membri all'unanimità (otto strumentisti e due organizzatori). L'ensemble si è costituito in ente dal febbraio 1999.

Per la sua intensa opera di diffusione della "nuova musica" l'ensemble ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti: il Förderpreis der Siemens-Stiftung (1994), lo Schneider-Schott-Musikpreis (1995), l'August-Halm-Preis (1996) e il Rheingau-Musikpreis (settembre 1997). Dal 1992 sono comparsi i seguenti CD: Dallapiccola, Feldman I & II, Grisey, Haubenstock-Ramati, K. Huber, Krenek, Lachenmann I & II, Nono, Pagh-Paan, W. Rihm, Schöllhorn I & II, Schwehr, Spahlinger I & II, Wolpe, B. A. Zimmermann, Lichtspielmusik (musica per film). Sono in preparazione i CD di Nikolaus A. Huber, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Walter Zimmermann.

Melise Mellinger, violino
Barbara Maurer, viola
Lucas Fels, violoncello
Martin Fahlenbock, flauto
Jacqueline Burk, oboe
Shizuyo Oka, clarinetto
Klaus Steffes-Holländer, pianoforte
Christian Dierstein, percussione



Ensemble Recherche.



Coro di bambini della Radio Ungherese.

Teatro dell'Arte

venerdì, 22 ottobre 1999, ore 20.30

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* (1991-92)

7'

per coro di bambini e strumenti

Testo di Edith Stein

Béla Bartók (1881-1945)*Tavaszi* (Primavera)*Ne hagyj itt!* (Non lasciarmi!)*Csujogató* (Canzonatura)

5'

per coro a cappella

Fausto Romitelli (1963)*The Poppy in the Cloud* (1999)

10'

per coro di bambini,

quattro percussionisti e ensemble

su poesie di Emily Dickinson

(Commissione Franco Rognoni)

Riccardo Nova (1960)*White Voices* (1999)

10'

per ensemble

(Commissione della Fondazione

Arturo Toscanini)

Zóltan Kodály (1882-1967)*Hajnövesztő* (Per la crescita dei capelli)*Zöld erdőben* (Nel bosco verde)*Táncnóta* (Ballabile)*Esti dal* (Canto serale)

7'

per coro a cappella

Franco Donatoni (1927)*Madrigale* (1991)

15'45"

per quattro cori di voci bianche

e quattro percussioni

Testo di Elsa Morante

In collaborazione con la
Biennale Musica di Venezia

In collaborazione con RAI-Radiotre

Liedlein, commissione dell'Ensemble Contrechamps e del Centre International de Percussion di Ginevra, fu scritto da Niccolò Castiglioni tra il 1991 e il 1993. Il titolo (*Piccolo canto*) è emblematico della poetica che caratterizzò gli ultimi anni di attività del compositore milanese: la ricerca infatti della concisione e dell'economia di mezzi perseguita nella composizione discendeva per Castiglioni dall'atteggiamento di semplicità e umiltà, quasi di fanciullo, che il musicista, o comunque l'artista, deve avere nei confronti del creato, condizione indispensabile per avvicinarsi all'intuizione del Divino. Questa poetica della semplicità e delle "piccole cose" portò Castiglioni ad amare e musicare una piccola pattuglia di mistici medievali e barocchi che sentiva affini e fu continuamente ribadita nelle poche righe (anche queste in stile piano e quasi dimesso) che solitamente egli dedicava a chiarire le proprie scelte. Così è anche per le poesie di Suor Benedicta a Cruce (fu questo il nome che Edith Stein assunse entrando nel 1933 nel Carmelo di Colonia): «Edith Stein, la celebre filosofa e mistica carmelitana morta il 9 agosto 1942 in una camera a gas del campo di concentramento di Auschwitz (ella era ebrea), ha lasciato poche poesie. Esse hanno un carattere ostentatamente semplice, uno stile quasi infantile o popolare. Mettendole in musica ho cercato di sottolineare il tono di questa semplicità esemplare: si tratta di inni liturgici che, dentro le loro meloee modalizzanti, esprimono una sorta di giubilazione ispirata ai temi più gloriosi e gioiosi della Bibbia». E ancora, in tono appena un poco più sostenuto e preciso: «Si tratta prevalentemente di inni liturgici, parafasi verificate dei Salmi, che colpiscono il lettore per il loro carattere di semplicità quasi infantile. Queste poesie parlano della gioia, e come tali sono state musicate. Mentre il mondo stava crollando in una immane catastrofe quale fu la guerra 1939-45, la gioia di cui canta Edith Stein è ben diversa dalle seduzioni edonistiche del consumismo dilagante nella società contemporanea. Edith Stein ci parla della gioia della fede e anche della gioia ch'ella in quegli anni cospirava per affermare (come nella testimonianza dei fratelli

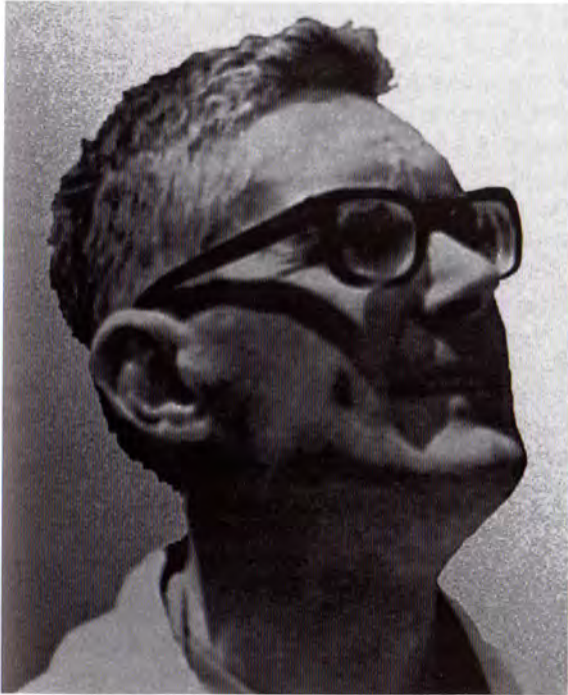
Sophie e Hans Scholl), contro lo strapotere delle Morte, i diritti della Vita e della Libertà».

La parola *gioia* è quindi il filo conduttore del lavoro, che oltre al coro di voci bianche utilizza un piccolo ensemble di legni e archi con una nutrita sezione di percussioni ed è concepito come una piccola sinfonia in quattro tempi. La prima poesia, otto versi di settenari, è articolata in tre parti distinte: una introduzione corale a valori larghi seguita da un commento sincopato dei legni per i primi due versi, un crescere di concitazione nel secondo distico (l'insistenza, quasi impaziente del "Komm") che porta infine agli ultimi quattro versi, dove l'estrema semplicità melodica e il tono festoso delle campane sottolineano la gioia per i frutti del vigneto.

La seconda poesia (in realtà si tratta di due poesie affiancate) musicata nel 1992 a Bressanone, è il testo più lungo, un inno di gioia articolato in tre sestine di decasillabi. L'apertura è di fanfara gioiosa e scandita, una marcia guerresca per il Signore sublime e potente, con il coro a tre parti e tutti gli strumenti assieme. La seconda parte cambia tono ed è un corale sommesso scandito nelle percussioni che porta a un nuovo vivace e tumultuoso *tutti*.

Un intermezzo dolcissimo e in tempo lento è costituito dal terzo componimento in quinari, aperto da un disegno ascendente dei legni e chiuso sottovoce e "afono", che si collega direttamente ai novenari di *Aus meinem Herzen strömt die Wiese*: veramente le melodia erompe in sonorità gioiose e celestiali, dove alla fissità delle linee corali corrisponde una parte percussiva sempre più concitata fino al gran coro di gioia, *Ein Jubelchor*, con tutti gli strumenti al completo.

La produzione per coro a cappella di Bartók e Kodály è cospicua e prende le mosse da quegli anni (dal 1905) in cui, praticamente coetanei e colleghi di studio all'Accademia musicale, i due musicisti divennero amici e intrapresero un monumentale lavoro di raccolta e classificazione dei canti della terra ungherese, dai monti della Transilvania alle fertili pianure. Primo frutto di questa collaborazione fu la raccolta *Venti canti po-*



Niccolò Castiglioni.



Franco Donatoni.

polari ungheresi del 1906. Accanto al lavoro propriamente scientifico (per Kodály cominciato già dalla tesi di dottorato sulla forma strofica delle canzoni popolari ungheresi) che portò alla fondazione dell'Istituto per la Ricerca sulla Musica Popolare e alla pubblicazione di fondamentali studi critici, entrambi i padri della musica ungherese del Novecento si ispirarono alle canzoni "di paese" per la realizzazione di un gran numero di brevi e semplici canti corali strofici, piccoli quadri che prendono spunto da ambienti naturali, momenti della vita paesana, descrizioni di caratteri o emozioni. Mentre questa attività per Bartók praticamente cessò con l'allontanamento dalla propria terra e la scelta dell'esilio (ma il compositore per tutta la vita continuò a studiare e riorganizzare i propri materiali sulla musica contadina), per Kodály la composizione di questo tipo di lavori corali si saldò naturalmente con la sua ininterrotta attività di educatore.

Tra i lavori per coro a cappella una parte importante hanno infatti, per Kodály in particolare, quelli per voci bianche (circa una ottantina nel suo catalogo). Nei principi ispiratori di educazione musicale conosciuti come "metodo Kodály" l'approccio dei bambini alla musica (che per Kodály deve giusto iniziare nove mesi prima della nascita del bimbo!) è basato inizialmente su quella che il compositore chiama "madre lingua musicale", cioè sulla propria musica popolare. Questa forma il punto di partenza per l'educazione di "orecchio, occhio, mano e cuore" che poi porterà a comprendere e apprezzare la musica di ogni genere, stile e cultura. Poiché il mezzo di espressione musicale più naturale per un bambino è la propria voce, ne consegue che l'istruzione musicale sia dunque sul canto principalmente basata.

The Poppy in the cloud di Fausto Romitelli (Commissione Franco Rognoni), lavoro composto nel 1999, mette in musica tre poesie di Emily Dickinson: *Great streets of silence led away*, del 1870 (la poesia è in realtà contenuta in una lettera inviata dalla poetessa alle cugine Norcross a Boston), *It was a quiet seeming Day* e *It sounded*



Riccardo Nova.



Fausto Romitelli.

as if streets were running, entrambe del 1877. Nel 1870 la grande poetessa americana aveva già avuto le sue esperienze sentimentali più intense, da tempo ormai viveva in un isolamento quasi assoluto nella casa paterna ad Amherst, vestendosi esclusivamente di bianco e, dopo l'esplosione creativa dell'inizio degli anni '60, era già ben avanti nel suo cammino rivoluzionario, sia in campo formale sia in quello espressivo, che la colloca, per l'influenza avuta sulla poesia in lingua inglese, accanto a Whitman. Fra i molti temi che vivono nelle poesie della Dickinson, Romitelli ha sentito a sé più congeniale quello visionario, apocalittico e "psichedelico", come suggerisce il titolo della composizione, "il Papavero nella nuvola", verso conclusivo di *It was a quiet seeming Day. The poppy in the cloud* è il simbolo della Dissoluzione, del Tempo e quindi del Mondo, che è il tema comune delle tre liriche. Si tratta di visioni di grande violenza, in cui una energia compressa improvvisamente erompe travolgendo tutto quanto incontra sul suo cammino. Romitelli intende reagire a una interpretazione abbastanza diffusa, manierata e arcadica delle poesie della Dickinson, che privilegia i temi della natura, con un lavoro sull'aspetto fisico, corporeo della materia musicale che arriva ai limiti della saturazione sonora, con una poetica quasi espressionista.

Al coro di bambini, che ha un timbro molto caratterizzato nella percezione musicale, simbolo di purezza, Romitelli contrappone un trattamento dell'orchestra estremamente "sporco" con marcati effetti di distorsione. Le situazioni armoniche chiare e facilmente individuabili del coro sfuggono in un fondale costituito da una materia brulicante: la percezione degli intervalli si perde in un suono globale, fuso, lo sfondo "mangia" le figure. La composizione alterna così le parti in cui il coro è in primo piano e declama il testo poetico, ad altre in cui tutto viene inghiottito in un suono globale e distorto. La volontà di annullamento, di dissoluzione, dei versi di Emily Dickinson viene attuata dal punto di vista della composizione musicale in un continuo riflusso di elementi che diventano parte del tutto.

Sulla scena il coro è diviso in quattro sezioni, il più possibile separate, per dare un effetto di tipo stereofonico, con i quattro percussionisti davanti ad ogni gruppo corale. Nella composizione Romitelli ha fatto largo uso di tecniche mutuata dalla musica elettronica, dalla spazializzazione agli effetti basati sulle inversioni di ampiezza, sfasamenti, riverberi, echi, che vengono realizzati utilizzando una serie di artifici "acustici", come ad esempio la somma di piccole accelerazioni e compressioni del materiale.

L'intera composizione è articolata in nove sezioni: in ogni sezione viene sviluppata una idea diversa, una formula variata che viene ripetuta ed eseguita fino a scomparire nel suono, con un passaggio che porta dalla figura al colore puro, arrivando in alcuni momenti fino al rumore.

La composizione si chiude con una melodia all'unisono, su accordi tratti dallo spettro armonico della campana, con l'orchestra che, tra una frase e l'altra della melodia, suona uno spettro grave molto distorto, ombra del paesaggio luminoso della lirica.

Con molta chiarezza Riccardo Nova, l'autore di *White voices*, esprime la propria poetica in uno scritto di qualche anno fa dal titolo *Elogio del godimento*: «Io penso – scrive il compositore milanese – che la prima e più profonda motivazione per la creazione artistica sia il "godimento". Il processo creativo ci procura un godimento di ordine estetico. Si potrebbe pensare che una affermazione come questa, che definisce un atteggiamento peculiare nei confronti dell'arte, suoni un poco filisteo o, peggio, sia il cedimento a un gusto kitsch che vuole soddisfare il bisogno di consumazione tipico dei dilettanti d'arte.

Ma la storia del significato della parola "godere" ci dà una indicazione di quanto oggi essa sia disattesa. Nella poesia spirituale del sedicesimo e diciassettesimo secolo, la parola "godere" era sinonimo della comunanza con Dio. Nella letteratura mistica religiosa dell'epoca della Rinascenza (Santa Teresa d'Avila, San Giovanni della Croce), l'unione con Dio era sempre indissolubilmente legata a questa parola. Nella tradizione

romantica, il godimento spirituale proietta la certezza di sé nel possesso del creato. Nel *Faust* di Goethe il concetto di godimento ritrova il suo massimo splendore, abbracciando tutti i gradi dell'esperienza, fino al più elevato desiderio di conoscenza. Ancora Friedrich Nietzsche porta al suo limite estremo il concetto di godimento, affermando nella *Nascita della Tragedia*, che "l'esistenza e il mondo non si giustificano che come fenomeno estetico. In senso proprio, il mito tragico ci deve convincere che anche il brutto e la disarmonia sono un gioco artistico, gioco che ha la volontà di giocare con sé stesso nella eterna pienezza del suo godimento".

Nel corso del nostro secolo, la nozione di "godimento estetico" è caduta in disgrazia. Se in precedenza il godimento giustificava il rapporto con l'arte come una maniera di comprendere il mondo, oggi al contrario, nel ventesimo secolo, la concezione di un'arte strutturalista, obiettiva, che ha superato non importa quale forma di godimento, ha lentamente ma inesorabilmente preso il sopravvento. Adorno, nella sua teoria estetica affermava: "Le parole come delizia e godimento per le orecchie sono una prova di colpevolezza". Oggi, dopo un periodo di assimilazione della lezione di Adorno concernente i principi della negatività con tutte le drammatiche conseguenze che hanno portato con sé, è possibile ormai riprendere una posizione più affermativa, attraverso una identificazione con l'opera che consente di nuovo di insegnare il godimento estetico».

White voices è costruito a partire da un poliritmo che, molto dilatato nello spazio e con velocità diverse, pulsa dall'inizio alla fine del brano. Su di esso si innestano delle variazioni che articolano il lavoro in sezioni.

«*Madrigale* – scrive Franco Donatoni – per quattro cori di bambini e quattro gruppi di percussioni è stato scritto nel 1991 su testo di Elsa Morante (da *Il mondo salvato dai ragazzini*). Le quattro percussioni sono utilizzate in modo tale che sono di aiuto all'intonazione abbastanza complessa dei quattro gruppi di coristi e anche per

integrare e ridondare con le tastiere il materiale cantato e parlato dai bambini».

Dopo *Lo scialle andaluso*, la Morante ha pubblicato nel 1968 un libro singolare, *Il mondo salvato dai ragazzini*, che contiene poesie, canzoni che essa chiama "popolari", e un atto unico.

Se nel primo romanzo essa aveva scelto la "menzogna" e il "sortilegio" come simbolo del mondo, in *Il Mondo salvato dai ragazzini* quegli stessi simboli sono sostituiti dal dolore. Un dolore che arriva al punto da rendere insopportabile la vita e la luce del sole, come accade all'Edipo protagonista dell'atto unico *La serata a Colono*, "parodia" dell'Edipo a Colono di Sofocle. La malattia e la pazzia sono diventate ormai per la Morante caratteristiche dominanti del mondo.

Edipo è un ricco contadino meridionale, proprietario di oliveti e aranceti, che ha avuto orribili esperienze, un essere sconvolto che avverte la realtà unicamente come dolore. Il mondo è percepito da lui come un caos senza fine, il tempo non esiste, è solo un'illusione dei sensi: passato e presente si unificano tragicamente in una sola dimensione temporale in cui si perdono i confini tra il mito e il reale.

Febo, il sole, l'astro "che infetta il cielo", del quale il cieco Edipo non riesce a liberarsi perché lo immagina o lo sogna costantemente, è il simbolo della vita e, come tale, ossessivamente maledetto. Dalla immane lotta con il Dio Edipo esce piagato, accecato, sconfitto.

L'amaro pessimismo del lavoro è ben congeniale alla poetica di Donatoni, che dell'atto unico ha scelto di musicare due frammenti di monologo di Edipo, escludendo gli altri personaggi (Antigone, il coro dei pazzi dell'Ospedale Psichiatrico dove Edipo è in attesa di essere ricoverato, e i personaggi secondari). Il primo è una invettiva contro di Lui, Febo, nella forma di una amara dichiarazione di consapevolezza dell' inutilità di ogni azione umana, poiché la libertà è

solo una illusione e tutto è preordinato fin dall'inizio. Si chiude con una invocazione alla madre, Giocasta.

Il secondo è una invocazione alle Eumenidi – le Furie benigne e misericordiose, che consentiranno a Edipo alla fine di precipitare nel nulla – perché lo riportino alla stagione dell'infanzia ancora ignara del dolore.

Il lavoro è diviso in due parti che corrispondono ai due frammenti di testo musicato: i quattro cori con i quattro percussionisti sono disposti in quattro punti diversi della sala. L'utilizzo di diversi tipi di percussione caratterizza i diversi momenti emotivi della composizione: le campane all'inizio, la marimba per il volgersi implacabile del fatto, il gong per i momenti di più grande tensione espressivo, tom-toms, bongos e infine triangoli per la parte finale. Nella prima parte il testo è intonato in gruppi di cinque versi, di cui i primi quattro con gli interventi a canone dei quattro cori e il quinto assieme con tutti i cori, con le percussioni che fanno da cadenza e cesura ad ogni blocco. Una crescente concitazione porta a ridurre i blocchi di testo a quattro versi, con i cori che intonano, sovrapponendoli e spezzandoli, testi diversi e le percussioni che, ossessivamente, ripetono con minime varianti alcune figure. Un costante processo di diminuzione porta a un culmine di intensità sonora nell'invocazione a Giocasta, sottolineata dall'entrata dei gong.

La seconda parte riprende l'architettura della prima, questa volta partendo dall'intensità più alta e progressivamente riducendola, con i cori che scandiscono i versi in un declamato ossessivo e angosciante, fino al *tutti* de *La dolce pioggia* che introduce alla sezione finale, dove il meccanismo inesorabile sembra cedere alla speranza di Edipo di essere infine liberato dal dolore. In una progressiva rarefazione i *soli* si alternano al *tutti* fino alla risata che, in serratissimo bisbiglio tra i cori in pianissimo, chiude il lavoro.

Niccolò Castiglioni
Liedlein

Edith Stein

Laß uns, mein Geliebter,
in den Weinberg gehn!
Komm, am frühen Morgen
wollen still wie sehn,
ob der Weinberg blühet,
ob er Früchte treibt,
ob das Leben glühet,
frisch die Rebe bleibt.

Jauchzt, ihr Völker, fröhlich seid!
Jubelt dem Herrn, alle Lande weit!
Groß und erhaben und furchtbar an Macht
über den Erdkreis als König er wacht;
Ringsum bezwang er die Völker all.
Jauchzt ihm zum Danke mit Jubelschall!
Uns verlieh sein Erbe er,
Freude an Israel hat der Herr.
Gott ist gestiegen zur Höhe empor,
Jubelnd begrüßt von Posaunen im Chor.
Preist unsern Gott, unserem König singt!
Durch alle Lande sein Loblied klingt.
Gott ist Herrscher aller Welt.
Über die Erde hoch ragt sein Zelt.
Fürsten der Völker, sie strömen herbei
zu unserm Gott, daß der ihre sei.
Mit ihm erheben sie sich empor.
Sonne gleich strahlet ihr mächtiger Chor.

Andiamo, caro amore,
andiamo nel vigneto!
Vieni, sul far dell'alba,
in silenzio, vedremo
se il vigneto fiorisce,
se dà frutti, se dolce
abbonda l'uva nuova,
la fresca e ardente vite.

Gioite, popoli, gioite in festa!
Gioite nel Signore in ogni terra!
Grande, sublime, tremendo e potente,
come un re egli veglia sul pianeta;
in ogni luogo domina le genti.
Con esultanza rendetegli grazie!
Il suo retaggio diede a noi fedeli;
si compiace il Signore d'Israele.
Asceso è Dio in alto, sulle nubi;
lo saluta il tripudio delle tube.
Lodate il nostro Dio: al nostro re sia gloria!
Per ogni terra suoni l'inno lode e vittoria.
Su tutto il mondo regna Iddio con gran possanza.
Sopra la terra, alta, la sua tenda s'innalza.
I sovrani dei popoli a gara danno onore
al nostro Dio, ché sia anche il loro Signore.
Con lui essi s'innalzano ad altezze sublimi.
Sul loro immenso coro il sole irradia e illumina.

Du senkst voll Liebe

deinen Blick in meinem
und neigst dein Ohr
zu meinen leisen Worten
und füllst mit Frieden
tief das Herz.

Aus meinem Herzen strömt die Weise:

ich will mein Lied dem König weihn.
Es will die Zunge ihm zum Preise
des Schreibers schnelle Feder sein.
Gar herrlich ist er von Gestalt
und siegreich seines Arms Gewalt.
Ihm steht die Königin zur Seite
in goldgeschmücktem Prachtgewand:
ihr geben Jungfrau das Geleite,
die er berief zu hohem Stand.
Ein Jubelchor, so gehn sie hin,
ins Haus des Königs einzuziehn.

D'amor pieno, sprofondi

*il tuo sguardo nel mio,
e il tuo orecchio protendi
a mie lievi parole
e di pace riempi
i segreti del cuore.*

Erompe dal mio cuore la melodia, si effonde:

*del nostro re il mio canto sia lode, lode viva.
La lingua, che lo celebra e il grande inno diffonde,
si affretti, sia la penna veloce dello scriba.
È glorioso il suo volto, luce la sua sembianza,
e del suo braccio vince tutto la gran possanza.
La regina del cielo al suo fianco si erge
in abito splendente su cui scintilla l'oro:
formano il suo corteo schiere di sante vergini,
innalzate da lui ad alto rango e onore.
Un gran coro di gioia apre ad esse la via,
mentre nell'alta casa del re il corteo s'avvia.*

(Traduzione di Quirino Principe)



Béla Bartók.

Tavas

Szép madár a fecske, szépen is szól

Reggel, mikor harmat hull az ágról
A kisdéd pacsirta az eget hasítja
Szárnyaival,
Ékesen hangicsál, napsugárin sétál
Lábaival.

Érez minden állat vidámulást,
Az apró madárkák megújulást;
Gyöngyharmatos reggel madárkák sereggel
Csoportoznak,
A virágok nyílnak, füvek illatoznak
A réteken.

A tavaszi szél is fujdogál már,
A gazda is felkel, ekéhez áll;
Befogja ökreit, műveli földeit
Szerencsésen,
Munkáját fojytatja, barázdát forgatja
Szép rendesen.

Isten őfelsége meg is áldja.
Szántóvető embert meg is tartja:
Sok minden szerszámát, ekéjét, sarlóját
ő forgatja
Földön az életet mennyben üdvösséget
Osztogatja.

Ne hagyj itt!

Csak azt mondd meg rózsám,
Melyik úton még el
Felszántatom én azt
Aranyos ekével.

Be is vetem én azt
Szemen szedett gyönggyel,
Be is boronálom
Sűrő könnyeimmel.

Primavera

*La rondine è un uccello leggiadro, canta a
[meraviglia
al mattino, quando la rugiada stilla dal ramo
e il piccolo dell'allodola fende il cielo
con le ali,
gorgheggia con garbo, e con le zampe
passeggia sui raggi del sole.*

*Si rallegra ogni animale,
gli uccellini sentono il rinnovamento;
nel mattino imperlato di rugiada s'affollano
a stormi,
si schiudono i fiori, profumano le erbe
nei prati.*

*Già alitano i venti primaverili,
il contadino s'alza, prende l'aratro,
vi attacca i buoi, coltiva le sue terre
con fortuna,
si applica, imprime il solco
con precisione.*

*Dio lo benedice immenso.
Conserva l'uomo che semina e ara:
è lui a muovere i suoi attrezzi, l'aratro,
la falce
sulla terra dispensa la vita, in cielo
la beatitudine.*

Non lasciarmi!

*Amor mio, dimmi solo
quale strada prendi,
la faccio dissodare
con un aratro d'oro.*

*Vi semino perle
raccolte una per una,
di sicuro lo erpico
con fitte lacrime.*

Csujogató

Hej, legény, a táncba,
Itt a leány, szedd ráncba.
Ugrasd, forgasd, mint orsót.
Köszönts reá a korsót!
Hej, élet, gyöngyélet,
Ez az élet gyöngyélet!

Sarkantyúd zörögjön,
Fényes partkód dörögjön,
Kezed-lábad mozogjon,
A lejtőre hajoljon!
Hej, élet, gyöngyélet,
Ez az élet gyöngyélet!

Kedve ma kinek nincs,
Annak egy csepp esze sincs.
Üsd össze a bokádat
Ugy ugrasd a babádat!
Hej, élet, gyöngyélet,
Ez az élet gyöngyélet!

Canzonatura

*Su, ragazzo, buttati nella danza,
eccoti una ragazza, dalle una pettinata.
Falla saltare, girare diritta come un fuso.
Svuota alla sua salute la brocca!
Questa sì che è vita,
questa è vita beata!*

*Strepiti il tuo sperone risplendente,
rimbombino i tuoi tacchi,
agita piedi e mani,
piegati e girale intorno!
Questa sì che è vita,
questa è vita beata!*

*Non ha un'oncia di cervello
chi oggi si mostra svogliato.
Batti i tacchi
e fai fare alla tua cocca un salterello!
Questa sì che è vita,
questa è vita beata!*

(Traduzione di Tomaso Kemeny)

Fausto Romitelli
The Poppy in the Cloud

Emily Dickinson

Great Streets of silence led away

To Neighborhoods of Pause –
Here was no Notice – no Dissent
No Universe – no Laws –

By Clocks, 'twas Morning, and for Night
The Bells at Distance called –
Bat Epoch had no basis here
For Period exhaled.

It was a quiet seeming Day –

There was no harm in earth or sky –
Till with the setting sun
There strayed an accidental Red
A Strolling Hue, one would have said
To westward of the Town –

But when the Earth began to jar
And Houses vanished with a roar

And Human Nature hid
We comprehended by the Awe
At those that Dissolution saw
The Poppy in the Cloud

It sounded as if the Streets were running

And then – the Streets stood still –
Eclipse – was all we could see at the Window

And Awe – was all we could feel.

By and by – the boldest stole out of his Covert
To see if Time was there –
Nature was in an Opal Apron,
Mixing fresher Air.

Grandi strade di silenzio portavano

lontano, alla volta di zone di pausa – vicine –
Qui non vi era segnale – né dissenso
né universo – né legge –

Gli orologi dicevano che era mattino
a distanza le campane sollecitavano la notte –
Qui tuttavia il tempo non aveva fondamento
perché l'epoca si estingueva.

Sembrava un giorno di quiete –

senza minacce, né in cielo, né in terra –
Finché al tramonto
un rosso casuale,
un colore diffuso, che sembrava
dispersersi, oltre la città, verso occidente –

Ma quando la terra iniziò a vibrare
e le case svanirono in grande fragore

e le creature umane, tutte, si rintanarono
allora fu il terrore che ci fece capire
come capirono coloro che videro
la Dissoluzione, il Papavero nella nuvola.

Era come se le strade precipitassero

poi – fu l'immobilità –
Eclissi: tutto ciò che era dato di vedere alla
[finestra.

Terrore: tutto ciò che provavamo.

A poco a poco – i più coraggiosi uscirono piano
allo scoperto, per vedere se il Tempo c'era ancora –
La natura indossava un grembiule d'opale,
e impastava aria più pura.

(da: Emily Dickinson, *Silenzi*, Feltrinelli, 1990.
Traduzione di Barbara Lanati)

Hajnövesztő

Ess, eső, ess,
Fúbe, fába
Búza bukorjába.
Olyan legyen az én hajam,
mint a csikó farka!
Még annál is hosszabb legyen:
mint a Duna hossza.
Még annál is hosszabb,
még annál is hosszabb.
Olyan legyen az én hajam,
Mint a világ hossza!
Mint a világ hossza!
Ess, eső, ess.

Zöld erdőben

Zöld erdőben, sík mezőben lakik egy madár.
Kék a lába, zöld a szárnya, jaj, be gyöngyen jár.
Várj madár, várj, te csak addig várj,
Még az isten megengedi tiéd leszek már.

Táncnóta

Még azt mondják nem illik a tánc a magyarnak!

Nem, ha néki cipellőt, bö nadrágot varnak.
De sarkanyús csizmának, kócsagtollas főnek,

Illik gyöngyös pártának, magyar főkötőnek.

Az én ingem lengyel gyolcs, csakhogy rojtja
[nincsen.

As én csizmám karmazsin, csakhogy talpa
[nincsen.

Azért varrták a csizmát hogy táncoljunk benne.

Ha rongyos is, ha foltos is, illik a tánc benne.
Mefogtam egy szúnyogot nagyobb volt a lónál,
Kisütöttem a zsírját, több lett egy akónál,
Varrd meg varga a csizmám, megadom az árát,
Ha nem adorm, odadom a szúnyogom háját.

Per la crescita dei capelli

Piovi, pioggia, piovi.
Sull'erba, sull'albero,
sulla spiga di grano.
Siano i miei capelli
come la coda del puledro!
Che siano ancora più lunghi:
quanto il corso del Danubio.
Che siano ancora più lunghi,
che siano ancora più lunghi!
Che i miei capelli siano lunghi
quanto il mondo!
quanto il mondo!
Piovi, pioggia, piovi.

Nel bosco verde

Nel bosco verde, nella vasta pianura abita un
[uccello.
Ha la zampa blu, le ali verdi, ahi, com'è tenero.

Aspettami uccello, aspettami finché
Dio mi faccia stare con te.

Ballabile

Dicono anche che la danza non s'addice
[all'ungherese!
È così se indossa scarpe e pantaloni troppo larghi.
Ha bisogno di stivali con speroni, di cappelli di
[piume d'airone,
ha bisogno di una cuffia di perle, d'una cuffia

[ungherese.
La mia camicia è di tela polacca, ma non ha
[frange.
I miei stivali sono cremisi, ma sono senza suole.

Hanno fatto gli stivali perché si balli.

Anche se sono laceri, macchiati, dobbiamo ballare.
Ho preso una zanzara più grande di un cavallo,
il suo grasso fritto non sta nel barile.
Riparami, calzolaio, gli stivali, ti pagherò,
e se non ti pago, ti darò il grasso della mia zanzara.

Esti dal

Erdő mellett estvéledtem, sutám fejem alá
[tettem.
Összetettem két kezemet, úgy kértem jó
[istenemet.
Èn istenem adjál szállást, már meguntam a
[járkálást,
a járkálást, a bujdosást, az idegen földön lakást.
Adjon, isten jó éjszakát, küldje hozzám szent
[angyalát.
Bátorítsa szívünk álmát, adjon isten jó éjszakát.

Canto serale

*Mi stesi sulla soglia del bosco, la mia pelliccia di
[pecora come cuscino.
Congiunsi le mani, così pregai il buon Dio.
Dio mio, dammi un alloggio, sono stanco di vagare,
di vagare, di nascondermi, di stare in terra
[straniera.
Che il buon Dio mi dia una notte buona, e mi
[invii il suo angelo santo.
Incoraggi il sogno dei nostri cuori, ci dia una
[notte buona.*

(Traduzione di Tomaso Kemeny)



Zoltan Kodály.

Franco Donatoni
Madrigale

Elsa Morante

I Coro

Senza sapere

II Coro

che tutte le mie strade

III Coro

maestre e traverse

IV Coro

e scorciatoie e deviazioni

Tutti

erano già disegnate da LUI nella sua preordinata
[geometria.

I Coro

Ogni mio passo, era calcolato.

II Coro

Ogni mio moto, manovrato dai suoi sgherri.

III Coro

Solo dei falsi, combinati per incantarmi, erano le
[mie prove vittoriose!

IV Coro

La Sfinge, una ruffiana corrotta.

Tutti

Tutto il gioco, barato in precedenza.

I Coro

E la mia partenza poteva dirsi conseguenza
[dell'arrivo

II Coro

come poteva dirsi il contrario

III Coro

perché i bracci della croce s'incontrano in un
[punto anche dall'infinito

IV Coro

e quel punto fisso

Tutti

è la stanza assegnata da LUI nel principio uguale
[alla fine.

I Coro

In realtà, quella mia prima preghiera
[d'adorazione

II Coro

per LUI non aveva dovuto significare niente,

III Coro

lo stesso che fosse una nenia d'una rana o d'un
[asinello.

IV Coro

Così come quelle SUE voci antiche di giochi e
[di richiami

II Coro

e quello stesso ultimo suo canto orrendo

III Coro

non devono essere stati nient'altro

IV Coro

che fenomeni d'eco e allucinazioni dei miei
[nervi.

I Coro

Poiché LUI sì – e no quelli che invece noi
[diciamo “i morti”

III Coro

sta nei periodi favolosi della morte:

IV Coro

cieco, là in mezzo all'enorme luce del
[camposanto stellare,

I Coro

illeso dall'incredibile ferita delle madri,
[sordomuto.

II Coro

E adesso io sono qua, stretto con le corde alle
[sua croce

IV Coro

così che le mie vene s'attorcigliano con le vene di
[questo legno

I Coro

e a volte mi pare di sdoppiarmi,

II Coro

siamo due in uno io – LUI.

III Coro

Ma lui, non nato, splende impassibile
[nell'affermazione della sua morte eterna

I Coro

mentre io brucio nella mia negazione disperata.

II Coro

O notte notte, mia casa beata,

III Coro

notte mio primo latte mia dolcezza,

IV Coro

perché non torni a consolarmi? almeno per una
[notte?

II Coro

Tu, o pietà,

III Coro
tu, o riposo,
IV Coro
aiutami,
I Coro
GIOCASTA!!
Tutti
Giocasta, aiutami
tu
mamma!!
I Coro
Fatemi trovare quel piccolo covo fuoriviva
II Coro
dove sta nascosto il bambino celeste
III Coro
segnato in fronte con le due croci,
IV Coro
il capretto dai piedi deformi
I Coro
e là, com'era promesso, abbattiamolo,
II Coro
il bastardo, appena intriso del suo (primo) pianto,
III Coro
avanti che la sua comica domanda si levi,
IV Coro
a offendere i segreti del trono radioso.
I Coro
Il suo sangue appena nato si offrirà in sacrificio
[allo spettro radioso –
II Coro
Febo – o Ra – o Iaveh – o Coatl –

III Coro
o qualsiasi altro voglia essere quel nome.
IV Coro
Sul suo cuoricino rotto
I - III Coro
«ah, sono stato creato!»
II - IV Coro
perdonando scenderà
Tutti
la dolce pioggia solare dell'equinozio, per farne
[germogliare
il cactus meraviglioso che bevuto rende alle
[consolazioni notturne.
I Coro - solo
Si dice che questo frutto è uno dei misteri
I Coro - Tutti
sepolti nel giardino degradato.
II Coro - solo
Che Ianardana, il cocchiere lucente,
II Coro - Tutti
ne regalò al ragazzo Arjuna.
III Coro - solo
Che il giglio dell'Annunciazione
III Coro - Tutti
era uno dei suoi fiori.
IV Coro - solo
Che i Magi ne recavano un seme (era il quarto
[dono nascosto).

Giorgio Bernasconi

Nato a Lugano, si è diplomato in corno nel 1976 al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Ha proseguito gli studi presso la Hochschule für Musik di Friburgo dove ha studiato composizione con Klaus Huber e direzione d'orchestra con Francis Travis, diplomandosi nel 1976. È stato per anni animatore e direttore del "Gruppo Musica Insieme" di Cremona, con il quale ha svolto un'intensa attività concertistica. Ha collaborato con la cantante

Cathy Berberian con cui ha effettuato numerosi concerti in Italia e all'estero.

Dal 1982 è regolarmente invitato a dirigere l'Ensemble Contrechamps di Ginevra con il quale, oltre a essere costantemente presente nelle più importanti sedi concertistiche europee, ha effettuato tournées in Sudamerica, India, Giappone, Russia.

Parallelamente a questa attività è sovente ospite di diverse orchestre italiane e straniere quali l'Orchestra della Radiotelevisione della

Svizzera Italiana, l'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini", l'Orchestra Nazionale Belga, la Tokyo Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica di Radio France. Con l'Ensemble di Musica Contemporanea della Fondazione A. Toscanini ha inaugurato nell'aprile dello scorso anno il Festival della "Nuova Musica Italiana" di Berlino ed è stato in tournée a Boston, Mosca e Pechino.



Giorgio Bernasconi.

Ensemble di Musica Contemporanea della Fondazione Arturo Toscanini

L'Ensemble di Musica Contemporanea della Fondazione Arturo Toscanini occupa un posto di assoluto rilievo tra le formazioni orchestrali attraverso le quali opera la Fondazione stessa.

Composto dalle "prime parti" dell'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini", è oggi uno dei più accreditati complessi italiani nel repertorio musicale del XX secolo, ricco dell'esperienza ventennale che ha reso la Fondazione Toscanini una delle istituzioni musicali

italiane più attive nella produzione musicale contemporanea.

L'Ensemble esegue principalmente brani – sovente in prima assoluta – di compositori italiani contemporanei, dai più affermati come Azio Corghi, Adriano Guarnieri, Luciano Berio, Salvatore Sciarrino, Niccolò Castiglioni, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Ada Gentile, ai giovani dell'ultima generazione come Ivan Fedele (che proprio con la "Toscanini" ha iniziato la sua carriera internazionale vincendo

nel 1989 il Concorso di composizione "Goffredo Petrassi"), Fabio Vacchi, Nicola Sani, Luca Francesconi, Stefano Gervasoni, e tanti altri.

Pur rimanendo uno strumento di produzione della Fondazione Toscanini, l'Ensemble ha ben presto raggiunto una propria autonomia artistica partecipando a importanti festival e rassegne di musica contemporanea in Italia e all'estero (Berlino, Atene, Madrid, Parigi, Lugano, Mosca, Boston, New York, Pechino).



Ensemble di Musica Contemporanea della Fondazione Arturo Toscanini.

Gabriella Thész

Diplomata nel 1973 all'Accademia di Musica Ferenc Liszt di Budapest in educazione musicale, direzione corale e pianoforte, ha dapprima insegnato alla Scuola elementare di canto Zoltán Kodály di Budapest. Il coro della scuola ha vinto numerose medaglie d'oro nelle competizioni "Gioventù canora" e ha cantato alla Radio Ungherese. Nel 1976 Gabriella Thész è stata visiting professor per un anno accademico al Kodály Musical Training Institute di Wellesley (Massachusetts); inoltre ha insegnato al New England Conservatory of Music di Boston. Nel 1988 è stata visiting faculty member nello Holy Names College Kodály Program. Gabriella Thész ha viaggiato in Ungheria e all'estero; negli Stati Uniti ha tenuto laboratori e ha

diretto complessi corali. In Ungheria, dal 1973 al 1994, è stata supervisore del Programma di metodologia kodályiana presso l'Accademia di Musica Ferenc Liszt. Ha partecipato a numerose trasmissioni musicali per bambini alla Televisione di Stato Ungherese, e ha inciso molte cassette per l'insegnamento del metodo kodályiano per gli insegnanti. Dal 1983 dirige e prepara il Coro di bambini della Radio e Televisione Ungherese. Ha inciso numerosi CD, ha effettuato molte registrazioni per la Radio e ha compiuto numerose tournées in patria e all'estero: Finlandia, Italia, Inghilterra, Corea del Sud, Svizzera, Francia, Stati Uniti. È stata direttore-ospite di vari festival corali internazionali ed è

membro regolare di giurie e concorsi corali internazionali. Il Coro possiede un vasto repertorio che spazia dal gregoriano attraverso la polifonia vocale del Rinascimento fino a Bartók e Kodály. Ha partecipato a festival di musica contemporanea eseguendo musiche di Stockhausen, Penderecki, Eötvös, Kagel. Nel 1991 è stata il primo guest conductor del National Children's Choir presso l'Organisation of American Kodály Educators Conference di San Francisco. Dal 1992 insegna all'Istituto per la preparazione degli insegnanti di musica presso l'Accademia Liszt nel dipartimento di Direzione corale. Dal 1993 è direttore principale del Coro di bambini della Radio Ungherese.



Gabriella Thész.

Coro di bambini della Radio Ungherese

La fede di Zoltán Kodály nella basilare importanza della musica ("La musica è il mezzo più potente a disposizione dell'insegnante per plasmare l'anima") ha ispirato i fondatori del Coro di bambini della Radio e Televisione Ungherese. Fondato nel 1954 per bambini di età compresa fra gli otto e i quindici anni e diretto da Valéria Botka e László Csányi, il Coro rappresenta un modello per l'educazione musicale della gioventù sia della presente generazione che della futura. Oltre a ricevere lezioni supplementari di canto, i bambini approfondiscono sia l'uso degli strumenti sia la cultura musicale. I fondatori si prefiggono lo scopo di diffondere a livello mondiale l'attualità e la grandezza della "filosofia" di Kodály. Nel 1985 tre nuovi dirigenti hanno assunto la guida del Coro: János Reményi, vincitore del Premio Liszt, direttore artistico del complesso, Lenke Igó e Gabriella Thész. Nel 1995 Gabriella Thész ha assunto la carica di direttore artistico. Dal 1997 il Coro è diretto anche da László Nemes. Il repertorio si estende dalla polifonia

rinascimentale alle composizioni contemporanee. Oltre alla musica di Bartók e di Kodály, il Coro ha eseguito in prima assoluta lavori di compositori viventi ungheresi ed europei.

Il Coro ha tenuto con successo innumerevoli concerti e si esibisce regolarmente in festival ungheresi ed europei. Molte sono le sue incisioni discografiche, radiofoniche e televisive. Il Coro ha partecipato all'esecuzione di composizioni di vasto respiro di Bach, Händel, Orff, Honegger, Kodály ecc.

Alcune date fondamentali:

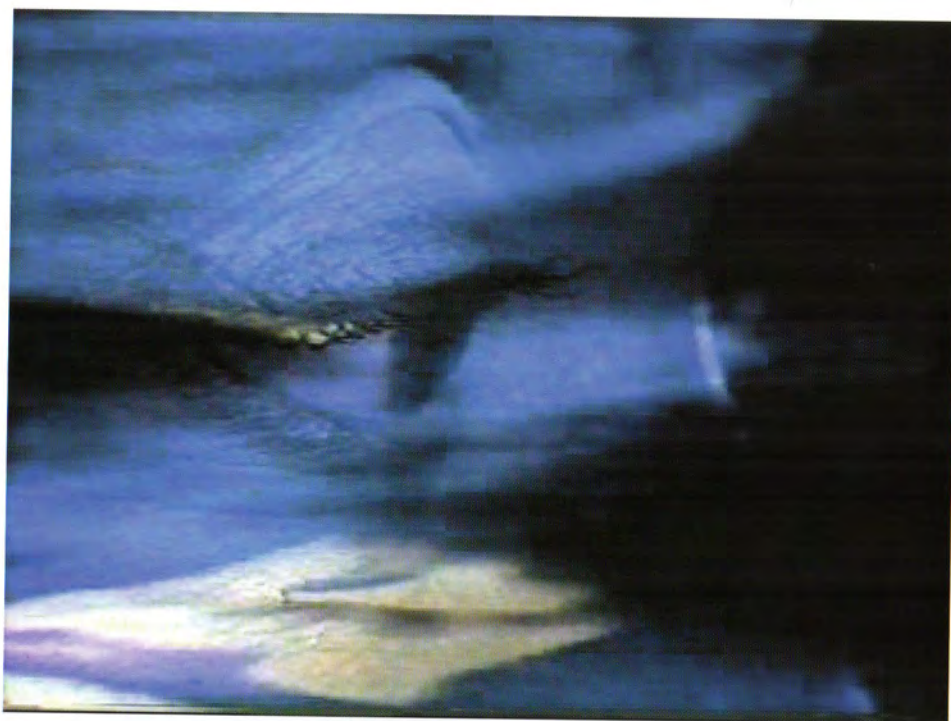
1968 Milano (Scala): prima mondiale dell'opera Montag aus Licht di Stockhausen

1993 Ginevra: Festival di musica contemporanea (composizioni di Castiglioni e Donatoni)

1995 Festival Wien Modern:

Mauricio Kagel, St Bach Passion
1996 Festival Wien Modern: Péter Eötvös, Atlantis

Il Coro è stato in tournée in quasi tutti i paesi d'Europa nonché in America, Giappone e Corea del Sud.



Immagini da Lips, Eyes, Bang.

Teatro dell'Arte

lunedì, 25 ottobre 1999, ore 20

Nieuw Ensemble, Amsterdam

Renato Rivolta, direttore

Phyllis Blanford, azione e voce

Agon, acustica informatica musica

Luca Francesconi

Michele Tadini

Regia del suono,
elaborazione audio e video in tempo reale
con la collaborazione di

Paolo Solcia

Stefano Scarani

Dario Palermo

Andrea Taglia

Steim:

Tom Demeyer

Studio Azzurro:

Luca Scarzella

Francesco Apuzzo

Paolo Rosa

In collaborazione con Agon,
Festival Regola Gioco 1999 "Il corpo virtuale"

Si ringrazia
il Consolato Generale dei Paesi Bassi

* Produzione Nieuw Ensemble/Steim/Agon

** Produzione Agon

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

Immagini dal suono

Frits Weiland (1937)

Begleitszene zu einer Lichtspielmusik (1975) 6'30"
(Scena d'accompagnamento
per una musica da film)
film e nastro su musiche di A. Schoenberg
elaborate da F. Weiland

Arnold Schoenberg (1874-1951)

Begleitmusik zu einer Lichtspielszene op. 34 8'
(Musica d'accompagnamento
per una scena da film)
trascrizione per ensemble di J. Schöllhorn

Stefano Gervasoni (1962)

Antiterra (1999) per ensemble 10'
(commissione del Nieuw Ensemble
e di Milano Musica)
Prima esecuzione assoluta

Michele Tadini (1964)

Teatro II (1998)* 14'
per ensemble, elettronica e video
generato in tempo reale
Immagini di Gianfranco Pardi
elaborate con Michele Tadini
Prima esecuzione italiana

Mauro Bonifacio (1957)

Nuages gris (1999)** 10'
per ensemble ed elettronica
(commissione di Milano Musica)
Prima esecuzione assoluta

Luca Francesconi (1956)

Lips, Eyes, Bang (1998)*** 20'
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
Programmatore video Tom Demeyer
e Francesco Apuzzo
Prima esecuzione italiana

In collaborazione con RAI-Radiotre

Nella breve storia della musica per film figurano soltanto due lavori integralmente dodecafonici. L'uno è di Hanns Eisler, si intitola *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* (*Quattordici modi di descrivere la pioggia*) e fu composto nel 1941 come colonna sonora per un celebre documentario – il titolo era semplicemente *Regen* (Pioggia) – girato ad Amsterdam nel 1929 dall'olandese Joris Ivens. L'altro è del dedicatario di quella partitura, ossia dello stesso inventore del metodo di composizione con dodici suoni Arnold Schoenberg, il quale nel 1929 fu richiesto da una piccola casa editrice tedesca di comporre la musica per un film immaginario. La bizzarra commissione era stata offerta anche ad altri colleghi musicisti ma non risulta che vi si adoperarono. Schoenberg invece accettò di buon grado, senza tuttavia illudersi più che tanto sull'eventuale utilizzo della partitura da parte di qualche cineasta. Nel 1931, durante una tavola rotonda alla radio di Berlino, ebbe così a dichiarare: «Dovrei forse orientarmi verso un fenomeno temporaneo com'è il mercato americano del cinema, che è riuscito in due decenni a distruggere con una cultura predace una cosa che era buona? Se penso al cinema, penso a film futuri, che dovranno necessariamente essere film artistici. E per quelli la mia musica potrà servire». Una profezia purtroppo illusoria: il sonoro, del resto, era alle porte e avrebbe definitivamente mutato il panorama e l'estetica del rapporto tra suono e immagini se-moventi.

Fatto sta che, per quanto proiettato in un futuro immaginario, il lavoro schönbergiano riflette in qualche modo lo spirito della vecchia *Kinothek* di Becce (una celebre raccolta destinata ai pianisti e alle orchestre da cinema che comprendeva migliaia di musiche adatte a rappresentare, secondo un'amplissima gamma di sfumature, i più diversi stati d'animo), nel senso che è organizzata in tre sezioni corrispondenti a tre ben precisi stati psicologici, indicati come *Pericolo imminente*, *Angoscia* e *Catastrofe*. Certo, non è musica didascalica, tantopiù che il film che questa musica accompagna è puramente immaginario. Ma d'altra parte è una delle composizioni di

Schoenberg meno ermetiche e astratte, comunicando prepotentemente la sensazione quasi tangibile, corporea, dei momenti psicologici prescelti; sicché si può concordare con Giacomo Manzoni laddove suggerisce che «Schoenberg aveva assorbito l'elemento visivo mancante, quello cinematografico, nella musica stessa, creando così un'opera anticipatrice di quanto più tardi si sarebbe potuto conseguire solo con una pluralità di mezzi scenici, visivi e acustici». Unico lavoro per orchestra da camera mai composto dal viennese, la *Begleitmusik* op. 34 non fa ad ogni modo eccezione tra quelle del suo catalogo quanto a compattezza formale e a rigore costruttivo. Il suo forte impatto comunicativo non è derivante da una sorta di compromesso tra esigenze formali da una parte e aspirazioni espressive dall'altra. La tecnica dodecafonica vi è anzi impiegata con assoluto rigore, così come lo sfruttamento delle figure ritmiche è logico e consequenziale. Legate l'una all'altra senza soluzione di continuità, le tre sezioni compiono così un arco formale coerente e unitario, caratterizzato da una lenta ascesa di densità dall'Adagio iniziale fino alla fine della sezione intitolata *Angoscia*, dove la musica raggiunge il suo culmine di tempo e dinamica, e dalla conseguente dissolvenza dei materiali fino al conclusivo *Adagio*.

Nella presente occasione il brano viene eseguito in una trascrizione predisposta da J. Schöllhorn per il Nieuw Ensemble, con un organico quindi lievemente ridotto a misura della compagine olandese; precedentemente, le sue tre sezioni sono riproposte in una forma lievemente dilatata e differentemente "montata" onde accompagnare in maniera adeguata la visione di un video che il regista olandese Frits Weiland ha creato recentemente, utilizzando alcuni ritratti e autoritratti del compositore viennese (parte dei quali furono peraltro esposti nella mostra schönbergiana allestita alla Triennale da Milano Musica nell'ambito dell'edizione dei "Percorsi di Musica d'oggi" di due anni fa), alternati ad alcune immagini della Praga ebraica. Non un film vero e proprio, dunque, quale Schoenberg auspicava sarebbe stato prodotto, ma un video dal carattere docu-



Arnold Schoenberg.

mentario che comunque ha il coraggio di raccogliere quella sfida.

* * *

Teatro II è il titolo di una composizione per ensemble – formato da flauto, clarinetto, violino, viola, violoncello, chitarra, mandolino, arpa, percussioni e pianoforte –, elettronica e video generato in tempo reale, che il trentacinquenne milanese Michele Tadini ha composto l'anno scorso su commissione del Nieuw Ensemble, utilizzando le immagini video di Gianfranco Pardi. Il pezzo, coprodotto dal Nieuw Ensemble di Amsterdam, dal centro di ricerca e produzione musicale Steim della stessa città, dallo studio Agon, è stato rappresentato per la prima volta il 25 e il 26 febbraio 1998, rispettivamente al Musikcentrum di Enschede e al "Paradiso" di Amsterdam, nell'ambito di una manifestazione denominata *Controller's magic* e finalizzata a sperimentare, mediante il coinvolgimento artistico di alcuni compositori, le potenzialità poetiche ed espressive di un nuovo software sviluppato dallo studio Steim – *Image/ine* ne è il nome – che permette di catturare immagini e di riproiettarle trasformate in tempo reale secondo i comandi impartiti da una tastiera: in altre parole, un software che agisce sull'immagine come il *live-electronics* sui suoni, quando siano catturati dalla *performance* di un esecutore o da una sequenza registrata e trasformati in tempo reale secondo una griglia di parametri predisposti dall'autore e/o dall'ingegnere del suono.

L'idea che ha mosso il giovane compositore milanese è stata quella di associare musica e immagini nei termini non della consueta colonna sonora, ma dell'esatto contrario. Non sono cioè le sequenze di immagini a scandire il ritmo formale e le diverse funzionalità del flusso musicale, ma è lo sviluppo della musica a determinare il ritmo e la qualità delle trasformazioni cui è sottoposto l'oggetto visivo.

Quest'ultimo si profila all'inizio come una semplice linea bianca su fondo nero, destinata ad animarsi dal suono degli strumenti fino ad assumere

la figuratività d'un volto, proprio nel momento di massima densità strumentale della partitura. Dopo un buio completo, in cui la parte elettronica fa esplodere le figure musicali del pezzo, torna la linea d'orizzonte, questa volta di una fotografia, unica immagine "reale" del lavoro.

Musicalmente, *Teatro II* si profila come una successione di sezioni dall'organico sempre diverso che illuminano come diverse luci il materiale sonoro – di spiccata qualità figurativa – nel suo svilupparsi. Il pezzo ricava dall'organico completo dell'ensemble varie formazioni da camera: i piccoli gruppi strumentali sono sempre diversi e la stessa formazione non compare mai più d'una volta. Il pezzo propone così diverse possibilità d'intreccio timbrico, fino al raggiungimento dello sfruttamento dell'intero ensemble.

Anche la parte elettronica è costruita secondo il medesimo principio di esplorazione progressiva del suono da diversi punti di vista. In particolare, le risonanze degli strumenti vengono analizzate e modificate attraverso vari tipi di filtri ed entrano a far parte dello sviluppo armonico, melodico e ritmico del pezzo.

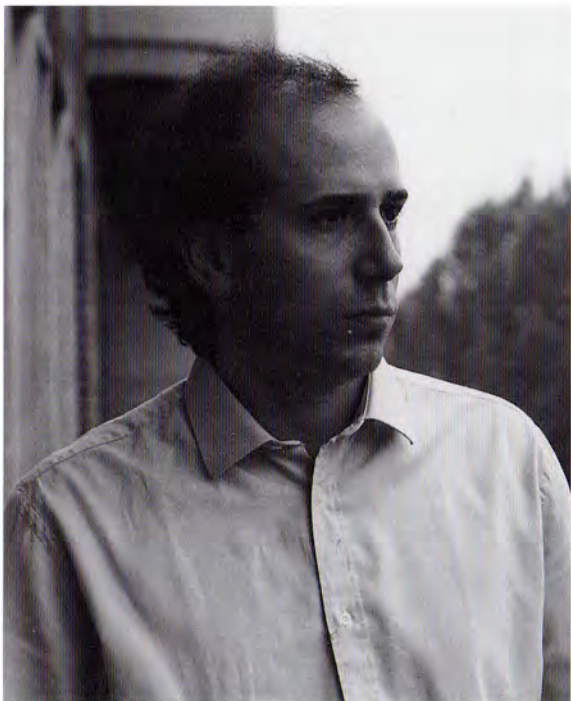
Contenuti acustici, elettronici e visivi si fondono dunque in un insieme organico e indivisibile che trae linfa e compattezza strutturale dall'avvertita e nitidissima scansione formale del brano. Il rapporto dialettico e "drammaturgico" tra gli elementi deriva pertanto dalla forma musicale, ne è una manifestazione tangibile all'occhio e all'orecchio. In tal senso il termine "teatro", suggerito dal titolo, è tutt'altro che fuori luogo.

* * *

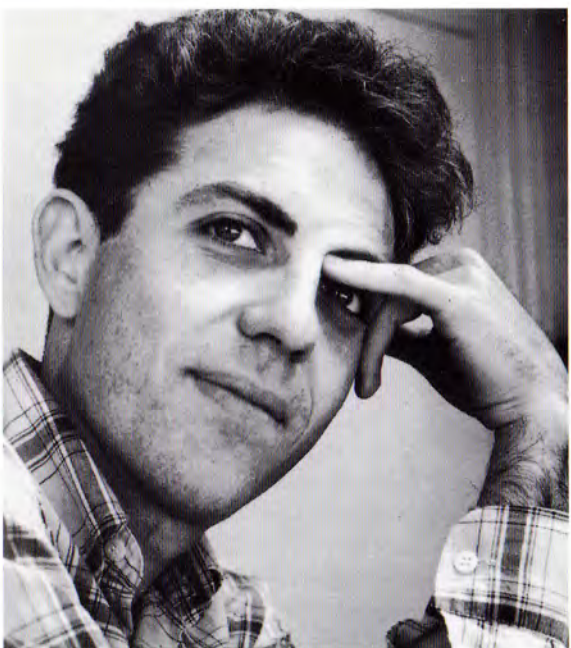
Un saggio sul tempo di Umberto Galimberti¹ e l'omonimo, breve pezzo pianistico di Liszt ispirano *Nuages gris*, ultima fatica del non amplissimo catalogo di Mauro Bonifacio, musicista di squisita sensibilità formale e capace come pochi altri della sua generazione di connettere processi compositivi complessi a essenziali dinamiche percettivo/comunicative o, per dirlo in altri termini, di non sacrificare sull'altare di una facile espressività la tensione a uno spiccato impegno costruttivo.



Michele Tadini.



Mauro Bonifacio.



Stefano Gervasoni.

Ma in che modo un saggio di seria divulgazione filosofica e un'enigmatica composizione tardo-lisztiana concorrono alla genesi di quest'opera che impegna un ensemble piuttosto ampio di strumenti ed elettronica? Si può dire che l'uno ne detta lo spirito, mentre l'altro ne suggerisce in parte la materia e in parte i principi costruttivi, seppur inevitabilmente filtrati, tanto l'una quanto gli altri, dalla distanza non meno che abissale che intercorre tra un esponente dell'Ottocento romantico e un musicista d'oggi che non intende struggersi di nostalgia per i bei tempi che furono...

Il saggio di Galimberti ricorda, tra le altre cose, che la parola *tempus* non deriva, come s'è a lungo pensato, dal greco *teíno* (tendere, distendere) e *témno* (tagliare), quanto piuttosto da termini latini quali *tempestus*, *tempestatas*, *temperare*, *temperatio*. E si conclude con la seguente constatazione: «come incrocio di elementi diversi, il tempo non è continuità né discontinuità, ma miscela dei diversi constatabile sia a livello atmosferico, sia a livello decisionale, sia a livello etico-morale».

Tra gli elementi che formano la "miscela di diversi" presente nella composizione di Bonifacio vi sono, in particolare, una triade eccedente e alcuni campi armonici (da cui l'autore ha derivato i segmenti scalari che attraversano questa partitura) desunti dal sopracitato brano pianistico di Liszt. «Tali ingredienti – scrive Bonifacio – vengono messi a contatto con frequenze selezionate dalle componenti di alcuni spettri armonici "naturalmente" di pianoforte, arpa, chitarra, clarinetto e contrabbasso e alla loro elaborazione da parte dell'elettronica. Si hanno allora interferenze che spostano l'asse delle tensioni-distensioni di tipo armonico verso la sfera timbrica.»

Mentre in Liszt il materiale musicale genera evanescenza, senso di "sospensione" tonale, l'elaborazione delle "tracce" di senso individuate in Liszt conducono il compositore milanese alla ricerca di uno sviluppo del tempo formale che passi soprattutto attraverso la mobilità agogica, la dialettica grave/acuto, la disposizione delle frequenze stretta/lata e il possibile gioco d'attacchi e risonanze tra gli strumenti dell'ensemble.

Il brano assume così una direzione formale che,

in relazione alle riflessioni suggerite da Galimberti, può essere individuata nella seguente successione di elementi-chiave: 1. Tempestività; 2. Temperatura; 3. Temperanza 1; 4. Tempesta; 5. Temperanza 2.

Si tratta insomma di un pezzo che si profila molto denso in senso concettuale, seppure di quel tipo di concettualità che non abita le regioni del puro cerebralismo ma che è filtrata da una avvertita sensibilità estetica, oltre che da pura musicalità.

Come ha scritto ancora l'autore: «*Nuvole grige* ambisce rivelarsi come una descrizione di una (inafferrabile) forma della materia in movimento e come una metafora della continua trasformazione "dei diversi", tra spazio/tempo della natura e spazio/tempo dell'umana percezione».

* * *

«Una cosa che non potrò mai fare – così scrive Stefano Gervasoni in un saggio intitolato *I paradossi della semplicità* – è quella di concepire la musica nei termini di una traduzione, di una realizzazione o di una incarnazione di una idea extramusicale. Per me una composizione musicale è un'idea che si forma da se stessa.» L'affermazione può apparire paradossale nel caso di un autore come il bergamasco, il cui catalogo – tanto vocale quanto strumentale – si distingue per l'originalità con cui egli sa evocare emotivamente le molteplici suggestioni letterarie e culturali che l'hanno, di volta in volta, ispirato.

E anche nella presente occasione, il brano proposto in prima esecuzione assoluta, commissionato congiuntamente da Milano Musica e dal Nieuw Ensemble, muove dagli stimoli provenienti dalla lettura di uno degli ultimi romanzi di Vladimir Nabokov, *Ada*, del 1969 (*Ada or ardor, a family chronicle* ne è il titolo per esteso).

«*Antiterra* – spiega ancora l'autore – è la realtà della finzione di uno dei più bei romanzi di Nabokov. È il luogo in cui si muovono i personaggi di un racconto fantastico che, avvalendosi di un uso vertiginoso della terminologia e della definizione dei luoghi, proietta la Terra in una dimen-



Luca Francesconi.

sione ideale, mentre descrive Antiterra come la trasfigurazione del nostro pianeta. Così facendo, il narratore riesce a costruire un'utopia illimitata, nella quale il prodotto di un sogno può a sua volta sognare una terra ancora gelosamente custodita dall'ignoto.»

La forma musicale, insomma, per Gervasoni non si disegna attorno al profilo di uno stimolo letterario, tuttavia lo presuppone, lo comprende in quel complesso di motivazioni culturali, sensoriali e psicologiche che concorrono a determinare l'idea sonora principale. A quel punto le basi del lavoro sono gettate. Ma esso si sviluppa del tutto autonomamente dalla "occasione" che l'ha suggerito, e precisamente, restringendo la selezione dei materiali della composizione, fissando i parametri di ciclicità, iterazione e scansione del processo compositivo, attribuendo a ogni dettaglio il suo peso formale e le sue connotazioni interpretative e infine trasformando continuamente il materiale così determinatosi, diversificandone il colore.

Tale è infatti la prassi compositiva di Gervasoni, che appunto fissa nella trasformazione timbrica – ch'è poi l'aspetto che meglio qualifica e distingue la sua personalità creativa – lo stadio finale e più avanzato della propria poetica.

Tutto ciò si rende piuttosto evidente anche in *Antiterra*, brano che denuncia altresì una lodevole coesione tra i suoi elementi, che sono melodicamente e armonicamente connotati in senso tradizionale ma che subiscono un trattamento timbrico e formale che li rende ambigui, in qualche modo "fantastici".

* * *

Committente, occasione, presupposti, genesi e prima rappresentazione di *Lips, Eyes, Bang* di Luca Francesconi sono i medesimi di *Teatro II* di Michele Tadini, con l'unica eccezione della presenza di Luca Scarzella di Studio Azzurro quale autore delle immagini e delle luci. Assai differente è tuttavia la natura del lavoro, nel senso che la possibilità di proiettare immagini trasformate in tempo reale attraverso la musica Luca France-

sconi la sfrutta mettendo in scena un'interprete che canta e recita le parole di un libretto "montato" da lui stesso utilizzando versi celebri dell'*Eneide* virgiliana. Francesconi pertanto introduce nel suo spettacolo un'ulteriore variante, ch'è quella specificamente teatrale di una cantante/attrice presente sulla scena per eseguire la propria *performance*. Inutile dire che le immagini trasformate in tempo reale e proiettate sullo spazio scenico sono quelle catturate dalla scena stessa, più precisamente da due telecamere fissate di fronte e di profilo alla *performer*. Le immagini seguono pertanto il ritmo, il respiro della musica non soltanto in quanto trasformate attraverso il suono prodotto dall'ensemble ma anche e soprattutto perché catturate *live* dalle labbra, dagli occhi, dal volto d'una interprete colta nell'atto di produrre essa stessa quei suoni, nonché i colori e le espressioni ad essi correlati. Lo spettacolo si prefigura dunque come una gigantesca e per certi versi straniata "somatizzazione" musicale, visiva e teatrale dell'episodio di Didone ed Enea.

Il colore sonoro attraverso cui esso si manifesta è inquieto, teso, lacerato. Per nulla disposto a "ritrattare" gli stilemi della tradizione ormai storica dell'Avanguardia, che hanno segnato il suo apprendistato, il milanese Francesconi utilizza questo tellurico materiale – nella definizione del quale ha gran parte l'elettronica – a fini eloquentemente espressivi. Le immagini, come la musica, si disintegrano infine in atomi parcellizzati, quando la narrazione di Didone raggiunge i suoi ben noti vertici di dolore cosmico, universale.

Dal punto di vista formale questa partitura potentemente drammatica di Francesconi è tagliata in due parti e in un finale.

Enrico Girardi

¹ Umberto Galimberti, *Parole nomadi*, Feltrinelli, Milano, 1994.

PART I

(tape)

Voice from the deep:

«Who are you?»

Who are you, stop there.

Speak

from where you are,
say why you come.»

(tape)

Narrator:

«Before the entrance, in the jaws of Orcus,
Grief and avenging Cares have made their beds,

and pale Diseases and sad Age are there,
and Dread, and Hunger that sways men to crime,
and sordid Misery – terrible shapes to be seen –
and Death and Pain and Death's own brother,

and the evil joys of mind; on the opposite side
[Sleep,
[stays

Death-bringing War, and iron beds
of the Eumenides, and mad Discord,
viperish hair bound up in bloody bands.
In the courtyard a shadowy giant tree

spreads ancient branches under which
people say are Dreams; false Dreams beneath
[each leaf.»

(tape)

Voice from the deep:

«Who are you

in armor, visiting our rivers? Speak
from where you are, stop there, say why you
[come.»

(tape)

Narrator:

«... her dim form can be seen in the dark, as one
who sees
the moon rising through cloud, all dim.»

PARTE I

(nastro)

Voce dal profondo:

«Chi sei?»

Chi sei, fermati.

Parla

*da dove sei,
di' perché vieni.»*

(nastro)

Narratore:

«Di fronte all'entrata, nelle fauci di Orco,
Dolore e le Furie vendicatrici hanno posto la loro
[residenza

e i pallidi Morbi e la triste Vecchiaia,
la Paura, la Fame che spinge gli uomini al crimine,
e la turpe Miseria – forme terribili a vedersi –
e Morte e Sofferenza ed il fratello stesso di Morte,

e i Cattivi Piaceri della mente; e sull'opposto lato
[Sonno,
[sta

Guerra, portatrice di Morte, e i letti di ferro
delle Eumenidi, e la folle Discordia
con chiome di vipera intrecciate di lacci sanguinosi.
Nel mezzo di questa corte giganteggia un olmo
[immenso e ombroso

che spande antichi rami sotto i quali
si dice abitino i Sogni; falsi Sogni sotto ogni
[foglia.»

(nastro)

Voce dal profondo:

«Chi sei tu,

in armi, che visiti le nostre rive? Parla
dal punto in cui sei, arresta il passo, rivela perché
[vieni.»

(nastro)

Narratore:

«... la diafana forma di lei si poteva scorgere nella
cupa penombra, come si intravede la luna che sa-
le fra le nuvole, tutta offuscata.»

(Aeneas, with a little mournful almost feminine voice)

(tape)

Voice of Dido:

And I could not believe And I could not And I
could not believe could not could not could not
And I could not believe And I could not believe

(tape)

Narrator:

«Aeneas descends into hell.

In a dark cave he eventually comes across her;
her, who threw herself with the whole weight of
her body on a sword which belonged to him.
She did so when he sailed away, abandoning her.

Now the man has seen her again, here, in this
[place;
he starts crying in shame and despair.

Dido sees him in the mist of Hades, but she
[doesn't speak to him.

She doesn't even open her mouth.

She hardly moves her lips.

And her beautiful, dark, mobile eyes turn
[somewhere else. »

(i singhiozzi flebili e lamentosi di Enea si percepiscono nell'aria)

(nastro)

Voce di Didone:

... e non potevo credere...

... non potevo

... credere

(nastro)

Narratore:

«Enea scende all'inferno.

E finalmente in un'oscura caverna si imbatte in
lei, lei che si lanciò con tutto il peso del corpo sulla
spada che a lui apparteneva.

Così fece quand'egli partì sul suo veliero,
[abbandonandola.
Ora l'uomo l'ha rivista, qui, in questo luogo;
e comincia a lacrimare preso da vergogna e
[disperazione.

Didone l'ha scorto, nelle nebbie dell'Ade, ma non
[gli parla.

Non apre la bocca.

Neppure muove le labbra.

E i suoi bellissimi occhi, scuri, mobili, si volgono
[altrove. »

PART II

(live)

Dido:

«Dreams...

(tape)

Voice of Dido:

... frighten... me

(live)

Have come to frighten me – such dreams!

(tape)

extraordinary... guest

(live)

No.

No more...

If...

(tape)

if my decision were not irrevocable...

(live)

«But... this man

(tape)

has shaken my senses...

(live)

I recognize

the signs of the old flame, of old desire.»

(tape)

Narrator:

«DIDO, splendidly beautiful,

holding a shallow cup

through the day brings new gifts,

and

when the breasts of sacrificed animals are

[opened

she searches their organs, living still, for signs.

What good are temples and vows to maddened

[lovers?

PARTE II

(dal vivo)

Didone:

«Sogni...

(nastro)

Voce di Didone:

... *mi... spaventano...*

(dal vivo)

Sono venuti per terrorizzarmi – simili sogni!

(nastro)

... *ospite... straordinario*

(dal vivo)

No.

Non più...

Se...

(nastro)

se la mia decisione non fosse irrevocabile...

(dal vivo)

«*Ma... Quest'uomo*

(nastro)

ha scosso i miei sensi...

(dal vivo)

Riconosco

i segni dell'antica fiamma, dell'antico desiderio.»

(nastro)

Narratore:

«*DIDONE, splendidamente bella,*

tenendo nella destra una coppa

offre doni al giorno che nasce,

e

aperto il petto di animali sacrificati

scruta e consulta le loro viscere, ancora palpitanti,

[alla ricerca febbrile di segni.

Ma che giovano alle menti impazzite degli amanti

[templi e voti?

(live)

Dido:

«when the breasts of sacrificed
animals are opened
I search their
organs, living still,
for signs.

(tape)

Narrator:

«The inward fire eats the soft marrow away,
and the internal wound bleeds on in silence.

Unlucky Dido, burning, in HER MADNESS

(live)

Dido:

The inward fire eats the soft
marrow away,
and the internal wound bleeds on
in silence».

(tape)

Narrator:

«Unlucky Dido:
wandering through all the city, like a doe, an
[animal

hit by an arrow shot from far away
by a shepherd hunting in the Cretan woods –
hit by surprise, nor could the hunter see

his flying steel fixed itself in her;
but though she runs for life through hills and
[woods

the fatal shaft clings to her side.»

(dal vivo)

Didone:

«quando i petti degli animali
sacrificati vengono aperti
frugo i loro organi
ancora palpitanti
alla ricerca di segni.

(nastro)

Narratore:

«La dolce fiamma, intanto, le divora le midolla
e la ferita, dentro, sanguina in silenzio.

L'infelice Didone brucia nella SUA FOLLIA

(dal vivo)

Didone:

*Il fuoco interno divora
il midollo
e la ferita, dentro,
brucia in silenzio».*

(nastro)

Narratore:

«*Infelice Didone:*
vaga per tutta la città, come una cerva, un animale

*colpito da un dardo scagliato da lontano
da un pastore che cacciava nei boschi di Creta –
colta di sorpresa, e neppure il cacciatore poté*
[vedere

il ferro che l'ha trafitta.
Quella corre in cerca di vita per colli e foreste

ma l'asta fatale resta confitta nel fianco,
[tintinnando.»

PART III

(live):

Dido

(with ensemble)

«Crúdelís!...

(sola)

Quid moror?

Faith can never be secure.

Sí bene quíd de té meruí, fuit aút tibi quícquam
dúlce meúm, miserére domús labéntis et ístam
óro, siquís adhúc precibús locus, éxue mentem.

Crúdelís! Quid?

Fugis?... Aquilónibus íre per áltum
mene fugis? Per ego hás lacrimás, oro...

Quid, pérfide díssimuláre sperásti... tántum
pósse nefás tacítusque meá decédere térra?
Néc te nóster amór...

Néc ténet

... moritúra tenét crudéli fúnere Dído?

Oh, heartless!

Do you abandon me, a

... dying woman,

Crúdelís! Quid?...

Méne fugís...

... cui mé moribúndam déseris,

NO GODDESS WAS YOUR MOTHER !

Liar and cheat!

TIGERS fed you, offering their teats.

OH !

I'm swept away by burning furies!

A shade to haunt you

A shade to haunt you

PARTE III

(dal vivo)

Didone:

«Oh uomo senza cuore,

A che scopo dovrei continuare a vivere?

La fede non può mai essere sicura

Se mai io ti feci del bene

E tu mi fosti grato

O qualcosa di me ti fu dolce,

ti prego, abbandona il tuo piano.

Dimmi ora!

Parti per fuggire da me? Ti prego,
per queste lacrime...

Dimmi, ipocrita

Speravi, dissimulando, di fuggire in silenzio?

Non può il nostro amore trattenerci,

non possono le nostre promesse trattenerci?

Didone stessa non può trattenerci,
sicura ora di morire nel dolore?

Oh perfido!

Abbandoni me, una...

donna morente.

NON FU UNA DEA TUA MADRE

Bugiardo e ingannatore!

TIGRI ti nutrirono, offrendoti il seno.

OH!

Le furie fiammeggianti mi travolgono!

In ogni luogo la mia ombra ti darà la caccia

La mia ombra ti inseguirà.

NO GODDESS WAS YOUR MOTHER!

If at least there were a child by you to care for,
(if a little one might play for me in the courtyard,
recalling me your image, in spite of all)

I would not feel so utterly defeated,
totally deprived.»

PART IV

(*tape*)

Narrator:

«She said
and amid these words
she threw herself upon the steel blade, and the
[blade
aflush with red blood, drenched her hands.»

(*tape*)

Narrator solo:

«Almighty Juno
filled with pity for this long pain
and difficult passage,
now sent Iris down
out of Olympus to set free
the wrestling spirit from the body's hold.

For, since she was dying not for fate

nor as she merited, but unhappy and driven mad,
before her time, Proserpina
had not yet plucked from her the Golden Hair,
delivering her to Orcus of the Styx.
So humid Iris through bright heaven flew
on saffron-yellow wings,
a thousand colors shimmering before the sun.
At Dido's head she came to rest.

NON FU UNA DEA TUA MADRE!

Se almeno mi lasciassi un figlio tuo, di cui
[prendermi cura
(*se giocasse per me nella corte un piccolo Enea*
che, a dispetto di tutto, richiamasse in me la tua
immagine)

non mi sentirei così completamente sconfitta,
abbandonata del tutto.»

PARTE IV

(*nastro*)

Narratore:

«Così disse
e a queste parole
si lanciò sulla spada d'acciaio e la lama
si inondò di sangue, e così le sue mani.»

(*nastro*)

Narratore:

«Allora la potente Giunone
impietositasi per questa lunga sofferenza
e difficile morte,
decise di inviare Iride
dall'Olimpo per sciogliere
lo spirito, che così strenuamente lottava, dal
[laccio del corpo.
Perché, dal momento che essa non stava morendo
[per fato
né come avrebbe meritato, ma, infelice e resa folle,
prima del tempo, Proserpina
non aveva ancora da lei reciso il Capello Dorato
né l'aveva assegnata all'Orco dello Stige.
Così la rugiadosa Iride volò nel chiaro cielo
con splendenti ali giallo-zafferano,
mille colori rilucenti nel sole.
Sul capo di Didone si posò.

“I free you
from your body”
Saying this,
she cut a lock of hair. Along with it
her body’s warmth vanished,
and out into the winds her life faded away.»

*“Ti rendo libera
al tuo corpo”
E così dicendo,
tagliò un ricciolo di capelli. Insieme a quello
il tepore del suo corpo svanì,
e nell’aria si dissolse la sua vita.»*

*(Liberamente tradotto e adattato
dall’Eneide di Virgilio)*

Renato Rivolta

Milanese, ha compiuto studi classici e filosofici oltre a quelli musicali di flauto, violino, composizione e direzione d'orchestra. Ha inoltre studiato musica da camera con Sandór Végh al Mozarteum di Salisburgo.

Dopo un lungo apprendistato come membro di importanti orchestre e come solista, si è successivamente dedicato alla direzione con particolare attenzione alla musica del nostro secolo, ma non tralasciando i capolavori del repertorio storico.

Dal 1989 è stato scelto da Péter Eötvös come assistente e collaboratore ai suoi seminari internazionali (a Vienna, Budapest, Bruxelles, Frankfurt ecc.) e da quel momento lavora come direttore alla testa delle più prestigiose formazioni europee del repertorio moderno, nei festival e nelle sale più importanti. (Ars Musica Bruxelles, Ircam, Centre Pompidou, L'Itinéraire, Radio France, Gulbenkian Foundation Lisbona, BBC Londra, Wien Modern al Musikverein di Vienna, Archipel di Genève, Musique d'au-jour'hui Lyon, Musique 96 di Strasbourg, Klangforum Wien, Ensemble InterContemporain, 2E2M, BBC di Londra, Ensemble Modern, Kammerensemble Berlin e molti altri).

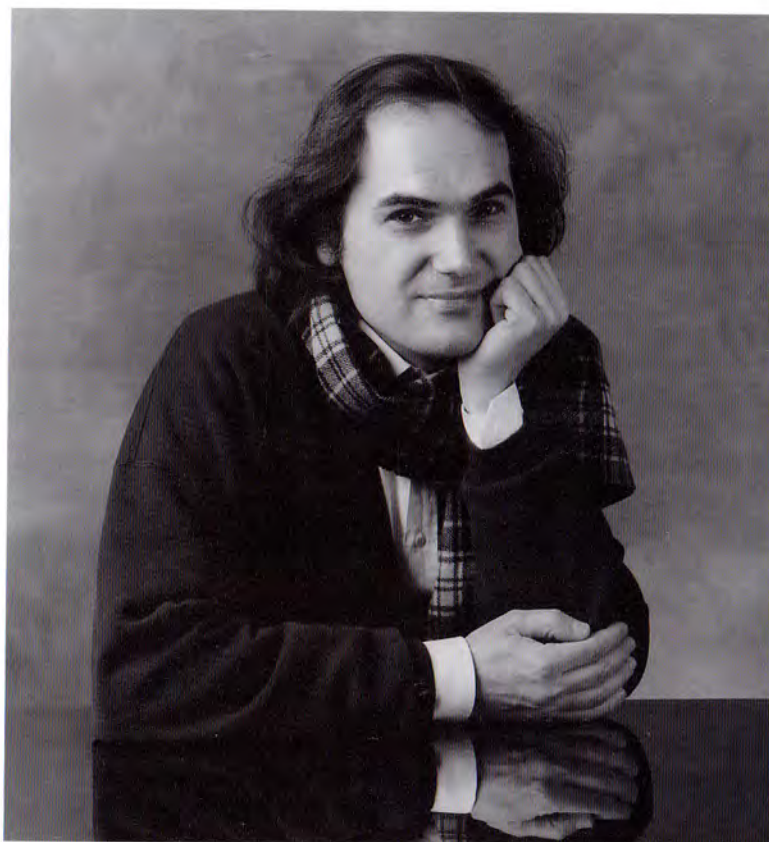
In Italia ha diretto recentemente per il Teatro alla Scala, i Pomeriggi

Musicali, la Biennale di Venezia, l'Unione Musicale di Torino, la Istituzione dei concerti di Roma, gli Amici della Musica di Perugia e Firenze, l'Orchestra Toscanini di Parma, Milano Musica - Festival Berio, la Società del Quartetto di Milano, il Teatro La Fenice di Venezia, l'Orchestra Regionale Toscana.

Nel triennio 1996-98 è stato nominato, unico italiano nel team del più prestigioso ensemble di musica del Novecento, chef assistant presso l'Ensemble InterContemporain di Parigi, ha lavorato con Pierre Boulez e il direttore musicale David Robertson, avviando così con l'EIC

una collaborazione fitta di concerti a Parigi e in altre città europee. Collabora inoltre con l'orchestra del Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi (CNSMDP), presso il quale tiene seminari di direzione d'orchestra, e dirige l'orchestra degli studenti per registrazioni e concerti presso la Grand Salle della Cité de la musique.

Dal 1992 è direttore musicale dell'Ensemble Nuove Sincronie. Affianca all'attività di direttore anche quelle di insegnante, presso la Civica Scuola di Musica di Milano, di compositore, di pubblicista attento ai fenomeni sociali e musicali del nostro tempo.



Renato Rivolta.

Phyllis Blanford

Ha studiato recitazione, canto e danza nel New Jersey e recitazione all'Actors' Studio a New York.

Ha collaborato con la New York Street Caravan negli Stati Uniti, America Centrale ed Europa. Ha maturato anche un'esperienza nel campo del jazz e in questa veste ha partecipato a festival in Germania, America e Italia.

Ha esordito in Olanda nel 1994 nel ruolo della cantante "index" nell'opera Rosa di Louis Andriessen.

Da quel momento Phyllis Blanford ha scelto di vivere in Olanda dove canta regolarmente. Ha sostenuto il ruolo di Molly Bloom in Odissea al Dancers' Studio, riscuotendo grande successo. Lavora regolarmente con il Dutch Wind Ensemble e con l'Asko Ensemble.



Nieuw Ensemble

Fondato nel 1980 ad Amsterdam, presenta un organico particolare che comprende strumenti a pizzico, come mandolino, chitarra e arpa, in combinazione con fiati, archi e percussioni. Dal 1992 Ed Spanjaard è il direttore principale del complesso.

La scarsa "letteratura" per questa singolare compagine fa sì che il suo repertorio dipenda dai compositori, così come i compositori hanno sempre dipeso dagli strumentisti. Il Nieuw Ensemble si è quindi creato un proprio repertorio. La composizione di nuovi pezzi viene incoraggiata da continui contatti con compositori di culture, paesi e generazioni differenti. Molti nuovi lavori sono frutto di una stretta collaborazione. Oltre duecento brani sono stati scritti

espressamente per l'ensemble. Per stimolare con criteri più strutturali la vita musicale, il Nieuw Ensemble, in cooperazione con la Gaudeamus Foundation, ha organizzato laboratori pluriennali per giovani compositori.

Programmi di grande successo sono stati quelli dedicati alla produzione di un singolo compositore: Berio, Boulez, Carter, Donatoni, Fernyehough, Kagel, DeLeeuw, Kurtág, Loevendie, Nono.

L'ensemble è universalmente apprezzato per l'innovatività della sua programmazione. Ha

promosso festival quali Complexity? a Rotterdam (1990), Rules & Games (1995), Improvisaties/Improvisaties (1996) e un multiculturale Festival of Plucked Instruments (1998), tutti ad Amsterdam.

Per il suo ruolo di stimolatore della vita musicale olandese l'ensemble ha vinto nel 1998 il prestigioso premio della Prins Bernhard Foundation. Scoperta di rimarchevole importanza è stata l'inserimento di una generazione di giovani compositori cinesi.

Fin dal 1991 hanno suscitato molto interesse gli specifici programmi con nuovi lavori appositamente scritti per il Nieuw Ensemble da giovani compositori cinesi quali Tan Dun, Qu Xiaosong, Chen Qigang e Guo Wenjing. L'ensemble ha eseguito in prima mondiale assoluta tre nuove opere teatrali cinesi e ha compiuto la sua prima tournée in Cina nell'aprile 1997 con concerti a Shanghai e Pechino.

Il Nieuw Ensemble attualmente conserva una solida posizione fra i gruppi musicali riconosciuti a livello internazionale. Si è esibito in festival quali la Biennale di Venezia, Settembre Musica di Torino, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Danaueschinger Musiktage, Musica Strasbourg, Holland Festival, Ars Musica di Bruxelles, Warsaw Autumn,

Phyllis Blanford.

Huddersfield, Stockholm New Music. Nel luglio 1998 l'ensemble ha soggiornato al CSU Summer Arts di Long Beach (California). Per l'etichetta Etcetera Records il Nieuw Ensemble ha registrato CD di musica cameristica di Donatoni, Ferneyhough e Loevendie. Un CD live con "New Music from China" è apparso nel 1994 presso Zebra Records; recente la pubblicazione di un CD con composizioni di Roberto Gerhard per l'etichetta Largo. Imminente l'uscita di CD con lavori di Elliott Carter e Mauricio Kagel.

Nel 1998 l'Ensemble ha presentato quattro prime mondiali: Luimen di Elliott Carter in un "doppio-ritratto" Boulez&Carter; Life on a String, opera teatrale di Qu Xiaosong, al Brussels Kunsten Festival des Arts; la prima mondiale di A Soul of Wood, opera teatrale multimediale di Robert Heppener, allo Holland Festival. Nell'autunno dello scorso anno ha avuto luogo la prima mondiale di Alfred, Alfred, opera teatrale di Franco Donatoni, a Strasburgo e a Parigi. Nella presente stagione l'Ensemble partecipa allo Edinburgh International Festival, allo Ultima Festival di Oslo, al Wien Modern in Austria, a Milano Musica in Italia. Nella primavera del 2000, il Nieuw Ensemble celebrerà il suo ventesimo compleanno.



Harrie Starreveld, flauto
Ernest Rombout, oboe
Arjan Kappers, clarinetto
Hans Wesseling, mandolino
Helenus de Rijke, chitarra
Ernestine Stoop, arpa
John Sniijders, pianoforte
Hans Eijsackers, armonium

Herman Halewijn, percussione
Fredrike de Winter, percussione
Angel Gimeno, violino
Jacobine Rozemond, violino
Frank Brakkee, viola
Koen Schouten, violoncello
Rozemarie Heggen, contrabbasso

Staff:
Roeland Hazendonk, direttore artistico
Caroline Bakker, produzione
Michel Weekhout, tecnico



Agon, acustica informatica musica.

AGON
acustica informatica musica
Centro Studi
Armando Gentilucci

AGON è un centro di produzione e ricerca musicale con l'ausilio delle tecnologie elettroniche e informatiche.

Oggi rappresenta in Italia un punto di riferimento per la ricerca e la creatività musicale legata al progresso scientifico e alle nuove tecnologie.

AGON nasce alla fine degli anni Ottanta come unione di compositori, strumentisti e tecnici che, mettendo in comune le proprie esperienze e capacità, formano un nucleo professionale in grado di operare nel mondo della musica contemporanea su tutti gli aspetti che, in particolare, coinvolgono le moderne tecnologie elettroniche e informatiche.

Le attività si sono via via allargate ad altre discipline artistiche unendo musica, immagine, teatro, danza, in concerti, performance, installazioni multimediali interattive, produzioni discografiche e video, creando parallelamente un settore di ricerca che spazia dallo sviluppo di nuove tecniche e metodologie per la produzione e l'esecuzione alla ricerca informatica, oltre a un settore didattico pedagogico.

AGON ha trovato sede e ospitalità all'interno del Polo Tecnologico Pirelli/Bicocca.

AGON ha collaborato con i maggiori teatri e istituzioni musicali

(fra cui: Teatro alla Scala di Milano, Teatro Regio di Torino, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Bellini di Catania, Piccolo Teatro di Milano, Teatro Franco Parenti di Milano, Teatro San Carlos di Lisbona, Städtische Bühnen Münster, Théâtre Garonne di Toulouse, The Living Theatre di New York, Orchestra Sinfonica della RAI di Milano, Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna, Nieuw Ensemble di Amsterdam, Conservatoire de Strasbourg, Milano Musica, Società del Quartetto di Milano, Ravenna Festival, Rossini Opera Festival di Pesaro, Mitelfest di Cividale del Friuli, Concorso pianistico internazionale "Umberto Micheli", Festival Musica di Strasburgo, Ars Musica di Bruxelles, Electronic Music Stockholm, RadioTre RAI, Stradivarius, Casa Ricordi, Edizioni Suvini Zerboni) in importanti produzioni con uso di strumenti elettronici, ideando i progetti artistici, realizzandoli, curandone l'esecuzione e la regia del suono.

Il totale dei lavori originali prodotti è attualmente centocinquantaquattro (giugno 1999).

In questi anni AGON ha intessuto relazioni con importanti centri di produzione e ricerca tra cui IRCAM di Parigi, Tempo Reale di

Firenze, Studio Azzurro di Milano, STEIM di Amsterdam, sviluppando progetti e coproduzioni che hanno dato alla luce opere di notevole interesse artistico.

AGON ha avviato collaborazioni, partecipato a convegni e prestato consulenze per istituzioni pubbliche, istituzioni private e aziende come: Politecnico di Milano, Pirelli, SNAM, Edizioni Bompiani, S.I.TEX - Moda In, Fondazione Arturo Toscanini, Conservatorio A. Casella dell'Aquila, Living Art Museum di Reykjavik, Opera Totale - Comune di Venezia, Filmmaker, Triennale di Milano.

Dal 1996 organizza e progetta REGOLA GIOCO, festival su Arti e Tecnologie.

Il Centro Studi Armando Gentilucci è nato nel 1993 e viene sostenuto da un contributo della Fondazione Sergio Dragoni. È un'istituzione interna ad AGON, attraverso la quale si commissionano e producono nuove musiche che fanno uso dei mezzi elettronici, stimolando un utilizzo approfondito della tecnologia sia in compositori giovani che in compositori già affermati. Le opere fino ad oggi realizzate sono venti.



György Ligeti.

Teatro alla Scala

domenica, 31 ottobre 1999, ore 20

**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 (1970-71/1997) 11'
per soprano e orchestra da camera
su poesie di István Bálint

1. *Párizs I, Musée de Cluny:
La Dame à la Licorne*
 2. *Párizs II, Tour Saint Jacques*
 3. *Nyelvecke (La lezione di lingua)*
 4. *Ars poetica*
- Prima esecuzione italiana

György Ligeti (1923)
Cello Konzert (1966) 16'
Primo
Secondo

György Ligeti
Kammerkonzert (1969-70) 21'
per 13 strumenti

1. Corrente
2. Calmo, sostenuto
3. Movimento preciso e meccanico
4. Presto

Melodien (1971) 13'
per orchestra

In collaborazione con RAI-Radiotre
(trasmissione in diretta)

György Ligeti
Concerto per violoncello
Kammerkonzert
Melodien

Composti nell'arco di circa cinque anni, tra il 1966 e il 1971, i tre pezzi di Ligeti oggi in programma rivelano aspetti diversi della sua ricerca in un periodo in cui essa si apre a nuove prospettive. Dopo la fuga dall'Ungheria nel dicembre 1956 e dopo aver stabilito rapporti diretti con Stockhausen, Boulez e i Ferienkurse di Darmstadt, Ligeti ebbe le prime importanti affermazioni soprattutto con l'esecuzione a Colonia, il 19 giugno 1960, di *Apparitions* (1958-59) e poi con *Atmosphères* (1961): nelle fasce, negli aggregati, nelle superfici di variabile densità e colore di questi pezzi il singolo intervallo si annulla, non è più percepibile, e resta il lento cangiare di un flusso quasi statico, in cui lo scorrere del tempo è definito soltanto dai mutamenti di spessore, di colore e dai contrasti dinamici. Il tempo appare quasi sospeso e negato in una contemplazione vicina all'immobilità. Ma nel mondo di Ligeti non è meno essenziale un altro aspetto, in un certo senso opposto e complementare, una frantumatissima mobilità di eventi, il brulicare di fitti, mutevolissimi reticoli sonori, come quelli ad esempio di *Aventures* (1962). Nei due tempi del *Concerto per violoncello*, il primo dei pezzi oggi in programma, i due aspetti caratteristici della prima maturità di Ligeti sono contrapposti.

Il *Concerto per violoncello e orchestra* fu composto tra il luglio e il dicembre 1966 per Siegfried Palm e fu eseguito per la prima volta a Berlino il 19 aprile 1967. In un colloquio con Pierre Michel, Ligeti racconta però che aveva cominciato a pensare al *Concerto* all'epoca del *Kyrie del Requiem* (1963-65), e di considerarlo come linguaggio anteriore al pezzo per coro *Lux aeterna*, che lo precede immediatamente nel luglio-agosto 1966 (e che tuttavia appare incline a una maggior trasparenza armonica).

Lo statico primo movimento inizia su una sola nota (un *mi*): la musica sembra uscire dal silenzio, il violoncello deve entrare in un pianissimo inudibile, "come venendo dal nulla". Per qualche tempo questa sola nota cambia colore e dinamica, poi si sente un tremolo del clarinetto, quindi dell'arpa, finché entra un *fa* e altre note accrescono lo spessore della fascia. Poi gradualmente, molto lenta-

mente, le situazioni mutano, e in un generale disegno ascendente il violoncello è spinto ad arrampicarsi su suoni armonici acutissimi, fino al silenzio di sette battute in cui il primo tempo si conclude.

Il secondo inizia *in medias res* con un aggregato sonoro cui i colori dei legni conferiscono singolare dolcezza, e si caratterizza per la molteplicità di tipi di movimento (da *Come un meccanismo di estrema precisione* a *Selvaggio*), per il gioco caleidoscopico determinato dalla mobilità, dal succedersi di avvenimenti di diversa natura. Ligeti ebbe a paragonare i numerosi episodi intrecciati a un processo continuo «in cui non si sa quali idee musicali vengano sviluppate». Nel primo progetto del *Concerto* Ligeti aveva pensato a un unico movimento articolato in 27 episodi; poi il primo divenne lo statico tempo iniziale e gli altri 26 furono rielaborati e intrecciati senza cesure in una struttura complessa, che approda alla fine a una lunga cadenza "sussurrata" del solista. Del concerto tradizionale resta per lui solo l'impegno virtuosistico; ma non il ruolo di protagonista in dialogo con l'orchestra: alla difficoltà non corrisponde un risultato paragonabile alla fatica, anche perché spesso al violoncello non è dato emergere, e il suo suono si limita a "guidare" quello dell'orchestra, quasi fondendovisi.

Parlando dei due tempi contrapposti, che egli considera strettamente imparentati, Ligeti confronta le loro conclusioni: «Nel primo tempo la chiusa suggerisce l'esser soli e perduti: il violoncello resta sospeso ad altezze smisurate sopra bassi di abissale profondità, e il suo armonico, di pericolosa sottigliezza, alla fine si spezza. La chiusa del secondo tempo è costituita da una cadenza sussurrata che si perde nel nulla: è una variante figurata del suono armonico di prima».

Al *Concerto per violoncello* seguono esperienze fondamentali, fra le quali soprattutto il *Quartetto n. 2* (1968) e i *Dieci pezzi per quintetto di fiati* (1968) sono il diretto precedente del *Kammerkonzert* per 13 strumenti del 1969-70: Ligeti sperimenta tipi di scrittura nuovi, che arricchiscono e in parte mettono in discussione la precedente contrapposizione statico-mobile. La mi-

cropolifonia si evolve, qualche profilo melodico comincia a delinearsi con più percepibile chiarezza, e diventano importanti per il pensiero di Ligeti i procedimenti di crescita organica. Il *Kammerkonzert* può essere visto come una sintesi dei caratteri che in quel periodo aveva assunto la ricerca di Ligeti. La singolarità del gruppo strumentale impiegato e l'idea stessa di un "concerto da camera" per tredici solisti sono legate al fatto che il pezzo fu composto per l'Ensemble Die Reihe diretto da Friedrich Cerha. L'organico comprende flauto (e ottavino), oboe (anche oboe d'amore e corno inglese), clarinetto, clarinetto basso (anche secondo clarinetto), corno, trombone tenore, clavicembalo e organo hammond (o armonium), pianoforte e celesta, 2 violini, viola, violoncello e contrabbasso.

L'organico consente al compositore di giocare su diversi gradi di addensamenti e trasparenze, su situazioni globali che si aprono a tratti a più nitidi profili e a colori nuovi. Nel primo movimento, *Corrente*, sono concatenati mobili episodi polifonici che presentano intrecci strumentali sempre diversi, caratterizzati da sottili e varie differenziazioni ritmiche, da sempre nuove figurazioni, in un succedersi di tasselli che presentano momenti di denso e oscuro fluire, contrasti o iridescenti trasmutazioni timbriche, cadenze da suonare il più rapidamente possibile. Una di queste, poco oltre la metà del primo movimento, finisce in un trillo prolungato degli archi, poi del solo violino primo, e ci si ferma su un *mi bemolle* tenuto da diversi strumenti su più ottave, la più evidente cesura formale all'interno del pezzo. Su questo suono tenuto si ascoltano cupi accordi dell'organo hammond, poi il movimento rapido riprende con nuove combinazioni fino al *rallentando* conclusivo.

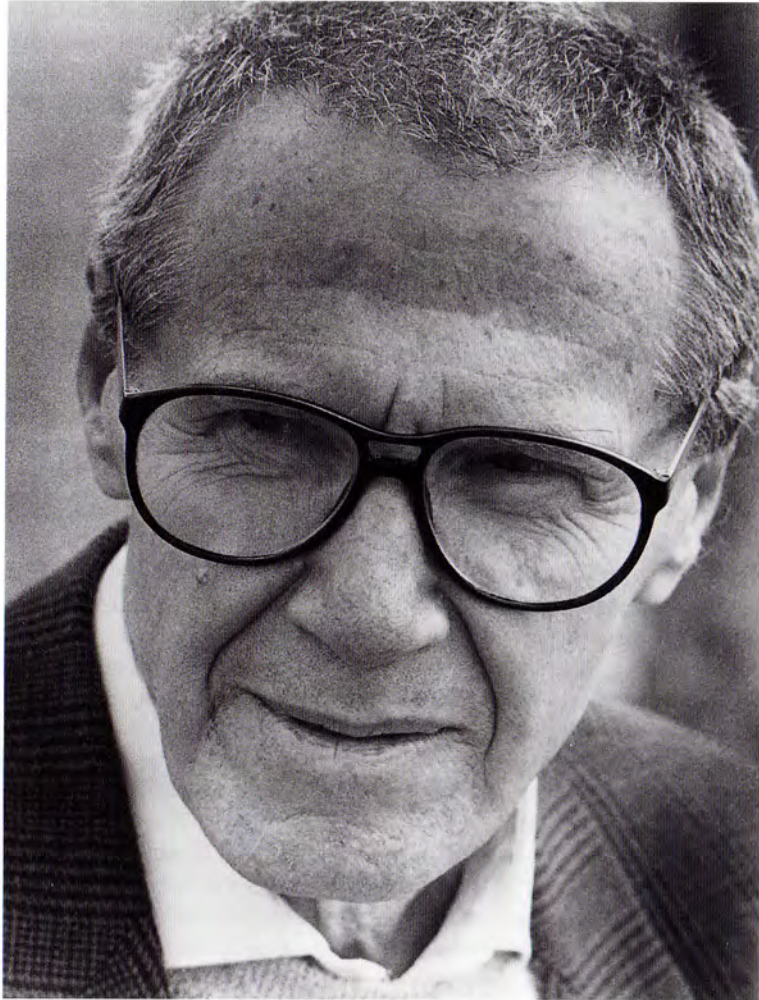
Il secondo tempo, *Calmò, sostenuto*, presenta zone statiche all'inizio (dove si aggrega lentamente il totale cromatico), al centro e alla fine, alternandole a episodi di frantumata e complessa polifonia.

Il terzo tempo, *Movimento preciso e meccanico*, ci pone di fronte a un modo caratteristico del pensiero di Ligeti, fin dal "cerimoniale musicale" *Poème symphonique* per 100 metronomi (1962), al suo interesse per grotteschi, ironici o estraniati

meccanismi di precisione. Qui si creano complesse e ossessive sovrapposizioni poliritmiche, meccanici impulsi ostinati, giochi di rifrazioni. In un primo momento, nel 1969, era questo il movimento conclusivo del *Kammerkonzert*. Ma Ligeti racconta che alla prima esecuzione a Vienna nel 1970 sentì il bisogno di un quarto movimento, e compose nell'estate 1970 il *Presto*, che ci riporta a tipi di scrittura affini a quelli dei primi due movimenti, alla cangiante mobilità di libere e frantumate polifonie, che qui assumono spesso movenze rapidissime e lievi.

Con *Melodien* Ligeti ritorna nel 1971 all'orchestra in una partitura che segna una svolta, proseguendo le esperienze del *Kammerkonzert* (e dei pezzi precedenti per quartetto e per fiati) e presentando alcune novità nel modo in cui il compositore rende più chiari e trasparenti i suoi procedimenti polifonici. Lo stesso Ligeti ebbe a scrivere, a proposito della ricerca compiuta in *Melodien* e nei pezzi precedenti: «Ho cercato, partendo dalle omogenee costruzioni reticolari, di riconquistare chiari contorni, figure con un profilo ritmico e melodico, ma senza rinunciare al mio stile precedente e senza ritornare a forme stilistiche storiche». Un titolo come "melodie" nella maturità di Ligeti ha un significato programmatico e sembra contraddire le più celebri esperienze dei primi anni in Occidente; ma non c'è una forte discontinuità rispetto al *Kammerkonzert*, sebbene emergano caratteri nuovi. Usando una piccola orchestra Ligeti crea intrecci contrappuntistici che si aprono a nuove trasparenze, consentendo una maggior percepibilità delle singole voci, grazie anche alla cura posta nella definizione dei timbri, nella creazione di sonorità frantumate in cui si possano distinguere colori diversi. Così le "melodie" si intrecciano e sovrappongono o appaiono e scompaiono in un raffinato gioco di dissolvenze, che suggerisce l'immagine di un libero fiorire, articolato secondo un chiaro disegno formale, tra situazioni nervosamente mosse e sospese contemplazioni.

Paolo Petazzi



György Kurtág.

György Kurtág
Quattro capricci op. 9

La presenza di musiche di György Kurtág in un programma dedicato a Ligeti può essere vista come un omaggio all'amicizia da cui sono legati i due compositori ungheresi, che si conobbero a Budapest nel settembre 1945, in occasione dell'esame di ammissione al Conservatorio di Budapest. Si attendeva, per il corso di composizione, il ritorno in patria di Béla Bartók, che morì a New York il 26 settembre 1945. In un breve scritto Ligeti ricorda il primo incontro, e dice di aver amato subito «la timidezza di Kurtág, il suo atteggiamento introverso e l'assenza totale, in lui, di vanità e presunzione».

Alla formazione comune sono seguiti, per Ligeti e per Kurtág, percorsi completamente diversi, e ciò appare molto evidente anche dal solo ascolto di uno dei meno conosciuti cicli vocali di Kurtág. Tra le sue "affinità elettive" con Webern, uno dei suoi punti di riferimento ideali fin dal *Quartetto op. 1*, si è sempre citata la predilezione di Kurtág per il ciclo di pezzi brevi, che ha peraltro radici già in Schumann e nel Romanticismo: Kurtág è un poeta dei suoni che racchiude verità espressive fra le più intense in pagine di concentratissima brevità, usando talvolta vocaboli molto semplici, che nelle sue mani acquistano la forza visionaria delle rivelazioni. La severa concentrazione e la rarefazione della scrittura possono idealmente far pensare ad aspetti della lezione di Webern; ma anche Bartók (fondamentale per la

sua formazione) è sempre presente, da lontano, in Kurtág, e tuttavia questi e altri possibili riferimenti alla musica del passato e del nostro secolo sono assimilati con assoluta, inconfondibile originalità. Ogni frammento, ogni gesto ha l'intensità visionaria di una parola strappata a un silenzio al limite dell'afasia, di un'immagine folgorante che subito si spegne.

Rispetto a cicli come quelli legati a testi di Kafka, Attila József, Peter Bornemisza o Rimma Dalos, i *Quattro capricci op. 9* mi sembrano rivelare un estro umoristico che non è forse l'aspetto più conosciuto della personalità di Kurtág. Furono composti nel 1970-71 su testi di István Bálint (1943), e presentati in prima esecuzione a Budapest il 13 ottobre 1971 con Erika Sziklay e la direzione di András Mihály (cui l'op. 9 è dedicata). In seguito la partitura fu ritirata, fino alla revisione che Kurtág ne compì nel 1997. A una vocalità spesso piegata a grandi salti intervallari si affiancano affascinanti invenzioni strumentali, destinate a un complesso da camera tra i più ampi usati da Kurtág: comprende flauto (anche ottavino), oboe, clarinetto, corno, fagotto, cimbalom, arpa, pianoforte (anche celesta), percussioni, due violini, viola, violoncello e contrabbasso: la parte strumentale non è certo limitata a un ruolo di accompagnamento.

Paolo Petazzi