

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA



**percorsi
di musica
d'oggi
2002**

**ASPETTI DEL
SECONDO NOVECENTO
MUSICALE IN ITALIA**

- Sette concerti
- Musica in video
- Incontri

L PENSIERO

L'ESPRESSIONE

**percorsi
di musica
d'oggi
2002**

In copertina *Superficie bianca* di Enrico Castellani, 1970.
Fotografia di Silvia Lelli.

IL PENSIERO

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA


TEATRO ALLA SCALA

**percorsi
di musica
d'oggi
2002**

**ASPETTI DEL
SECONDO NOVECENTO
MUSICALE IN ITALIA**

- Sette concerti
- Musica in video
- Incontri

Dal 27 settembre
al 9 novembre 2002

Conservatorio "G. Verdi"
Teatro Paolo Grassi
Teatro Dal Verme
Auditorium di Milano
Spazio Antologico

E L'ESPRESSIONE

con il contributo di

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Dipartimento dello Spettacolo

Milano



Comune
di Milano

Cultura e Musei



**Provincia
di Milano**

Settore cultura



Regione Lombardia

Culture, Identità e Autonomie
della Lombardia



*Fondazione
Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde*



CASA RICORDI

EDIZIONI SUVINI ZERBONI



Fondazione Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi"

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Soci Fondatori

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

Soci Onorari

Gabriele Albertini
Sindaco di Milano

Carlo Fontana
*Sovrintendente
del Teatro alla Scala*

Enrico Panfili
*Direttore RAI
Sede Regionale per la Lombardia*

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

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

Direttore Artistico

Luciana Pestalozza

Comitato Artistico
Francesco Degrada
Patrice Martinet
Mario Messinis
Luciana Pestalozza

Ufficio Edizioni

Laura Ajmar

Ufficio Stampa

Ezio Grillo

Segreteria

Maria Teresa Confalonieri
Paola Della Vedova

Amministrazione

Sergio Canapini

Consiglio Direttivo

Duilio Courir
Carlo Fontana
Mimma Guastoni
Paolo Martelli
Patrice Martinet
Francesco Micheli
Enrico Panfili
Luciana Pestalozza

Soci

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

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

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

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

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI



Stato Italiano



Regione Lombardia



Comune di Milano



Provincia di Milano



*Fondazione
Cassa di Risparmio delle Province Lombarde*



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA, ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI MILANO

PIRELLI S.p.A.



GRUPPO FININVEST



ASSOLOMBARDA

BPM
Banca Popolare di Milano

Classeditori

GE Gruppo Editoriale
L'Espresso Spa



MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

Pineider

PRADA



TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	Gabriele Albertini <i>Sindaco di Milano</i>
Vice Presidente	Bruno Ermolli
Consiglieri	Fedele Confalonieri Carlo Fontana Vittorio Mincato Paolo Sciumè Carlo Secchi Marco Tronchetti Provera

Carlo Fontana
Sovrintendente

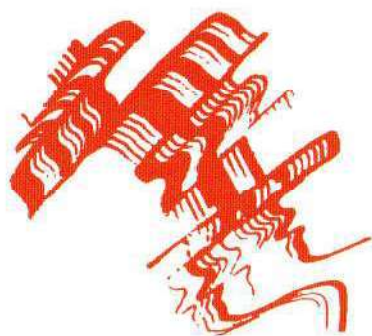
Riccardo Muti
Direttore musicale

Paolo Arcà
Direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

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

MILANO MUSICA



MILANO MUSICA
Via Pontaccio, 10 - 20121 Milano
www.milanomusica.org

Con i **Percorsi di musica d'oggi 2002**, MILANO MUSICA riprende l'attività concertistica: un Festival di sette concerti nell'autunno 2002 e un Festival dedicato a György Ligeti nel 2003.

Dopo la pausa di riflessione e di ricerca dello scorso anno, in cui l'attività era stata dedicata a proiezioni video, Musica in video appunto, oggi si ritorna alla musica dal vivo, con l'approfondimento del tema che era stato al centro della scorsa stagione: la musica in Italia nella seconda metà del Novecento.

Un tema importante, un periodo della storia della musica denso di cambiamenti, in cui si sono verificate le maggiori trasformazioni del linguaggio musicale.

Con i **Percorsi di musica d'oggi 2002** si ritorna dunque alla consueta stagione concertistica, programmata seguendo il progetto 2001 sulla musica italiana, ma arricchito da significative presenze di grandi autori del Novecento quali Debussy, Schönberg, Bartók, Stravinskij, Varèse, Webern, Berg: sette Maestri da cui hanno tratto linfa i compositori di oggi.

La linea guida dei **Percorsi 2002** è indicata dalla presenza in ogni programma di capolavori del Novecento a cui si affianca un panorama italiano di nomi che appartengono già alla nuova storia della musica e nomi nuovi e nuovissimi che vengono proposti per indicare alcuni cammini della musica di oggi.

Sette saranno i concerti in programma quest'anno. Si inaugura il 27 settembre con un recital del pianista Maurizio Pollini nella Sala Verdi del Conservatorio in un programma in cui accanto a opere di Schönberg, Webern, Nono, figura il secondo libro dei Preludi di Debussy. Torna a Milano il Quartetto Arditti, i massimi specialisti del repertorio del Novecento, che presentano, accanto al Notturmo di Luciano Berio, il Terzo Quartetto di Bartók, il Quartetto op. 1 di Kurtág, il Terzo Quartetto di Francesconi e un pezzo del giovane Baboni Schilingi.

Una presenza importante sarà poi quella della milanese Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" diretta da Emilio Pomarico, con la partecipazione di Kolja Blacher nel Concerto per violino di Berg. Altri concerti vedranno come protagonisti gli ensembles italiani '900 e oltre diretto da Antonio Ballista, Alter Ego di Roma, in cui ascolteremo opere di Salvatore Sciarrino rielaborate elettronicamente dal performer Robin Rimbaud aka Scanner, e poi l'Ensemble Icarus/Cantus diretto da Giorgio Bernasconi e l'Ensemble Risognanze diretto dal giovane Tito Ceccherini, in un concerto dedicato a Giacomo Manzoni, per il suo settantesimo compleanno.

Le sedi dei concerti saranno, oltre al Conservatorio, il Teatro Dal Verme, l'Auditorium di Milano e il Teatro Grassi del Piccolo Teatro, mentre le consuete attività collaterali si svolgeranno all'Università Bocconi (Musica in video) e all'Associazione Musica d'Insieme (Incontri/Concerti).

Come sempre, RAI Radiotre registrerà i concerti in programma.

Programma generale

1

venerdì 27 settembre 2002
ore 20.30
Conservatorio "G. Verdi"
Sala Verdi



Note a pag. 21

Maurizio Pollini, pianoforte

Arnold Schönberg (1874-1951)
Drei Klavierstücke op. 11 (1909)
Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911)

Anton Webern (1883-1945)
Variationen op. 27 (1936)

Luigi Nono (1924-1990)
.....sofferte onde serene... (1976)
per pianoforte e nastro magnetico
Alvise Vidolin: elettronica

Claude Debussy (1862-1918)
Préludes, secondo libro (1910-12)

2

lunedì 30 settembre 2002
ore 20.30
Teatro Paolo Grassi

Ensemble Novecento e oltre
Antonio Ballista, direttore

Quartetto Borciani
Alda Caiello, soprano
Luisa Castellani, soprano

Fabio Vacchi (1949)
Quartetto per archi n. 3 (2001)

Giorgio Federico Ghedini (1892-1965)
Concerto spirituale (1943)
per 2 soprani e nove strumenti su testi di Jacopone da Todi

Fabio Nieder (1957)
6 Elegien (1997)
per violino principale, acordeon, archi e percussione

Igor Stravinskij (1882-1971)
L'histoire du soldat (1918)
per ensemble

Note a pag. 31

3

lunedì 7 ottobre 2002

ore 20.30

Teatro Paolo Grassi

Ensemble Icarus

Giorgio Bernasconi, direttore

Luisa Castellani, soprano

Barbara Zanichelli, soprano

Giuseppe Soccio (1950)

Pulsar Song IV: Mediterraneo (1993-94)

per voce, pianoforte e ensemble

Testo di Eugenio Montale da *Ossi di seppia*

Niccolò Castiglioni (1932-1996)

Cantus planus (1990-91)

Prima pars et Secunda pars

per due soprani e sette strumenti

Testo di A. Silesius dal *Cherubinischer Wandersmann* (1675)

Fausto Romitelli (1963)

Professor Bad Trip: II & III Lessons (1998-2000)

per ensemble e amplificazione

Anton Webern (1883-1945)

Sechs Stücke für grosses Orchester op. 6 (1909)

Versione per orchestra da camera (1920)

Adriano Guarnicri (1947)

...Grido ai miei occhi, Sarajevo (2002)

Nuova versione per ensemble con pianoforte concertante

Commissione di Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Stefano Gervasoni (1962)

Godspell (2002)

per mezzosoprano e nove strumenti

Testo di Philip Levine

Prima esecuzione italiana

Note a pag. 45

4

lunedì 14 ottobre 2002
ore 20.30
Teatro Paolo Grassi

Ensemble Risognanze
Tito Ceccherini, direttore

Quartetto d'archi di Torino
Luisa Castellani, soprano

Omaggio a Giacomo Manzoni
Settant'anni il 26 settembre 2002

Edgard Varèse (1883-1965)
Octandre (1923 - rev. 1980)

Giacomo Manzoni (1932)
Preludio - "Grave" di W. Cuney - Finale (1956)
per voce femminile, clarinetto, violino, viola e violoncello

Opus 50 (Daunium) (1984)
per dieci strumenti e percussione

Stomp (It don't mean... Breakdown) (1999)
per quintetto a fiati

Omaggio a Josquin: Trascrizione di "Nymphes des bois"
(Déploration d'Ockeghem) (1985)
per soprano, corno, violino, 2 viole e violoncello
Testo di Jean Molinet

Hölderlin: Epilogo (1980)
per 10 strumenti

Oltre la soglia (2000)
Quartetto n. 3 per archi con voce femminile
Testi di: C. da Siena, M. Cvetaeva, Günderrode, W. Goethe,
Margherita, A. Pozzi, S. Plath, A. Rosselli, A. Sexton
Prima esecuzione italiana

Note a pag. 61

5

mercoledì 30 ottobre 2002
ore 20.30
Teatro Dal Verme

Arditti Quartet

Béla Bartók (1881-1945)
III Quartetto (1927)

Jacopo Baboni Schilingi (1971)
Il colore del blu (1999)

Luciano Berio (1925)
Notturmo (III Quartetto) (1993)

György Kurtág (1926)
Quartetto op. 1 (1959)

Luca Francesconi (1956)
Mirrors (III Quartetto) (1993)

Note a pag. 77

In collaborazione con la Società del Quartetto

6

domenica 3 novembre 2002
ore 20.30
Auditorium di Milano

Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi"

Emilio Pomàrico, direttore
Kolja Blacher, violino

Franco Donatoni (1927-2000)
Voci, Orchesterübung (1972-73)

Alban Berg (1885-1935)
Violinkonzert (1935)
"Alla memoria di un angelo"

Luigi Dallapiccola (1904-1975)
Variazioni (1954)

Leós Janáček (1859-1928)
Suite dall'opera "La piccola volpe astuta" (1924)

Note a pag. 85

7

sabato 9 novembre 2002
ore 20.30
Spazio Antologico

Alter Ego

Manuel Zurria, *flauto*

Paolo Ravaglia, *clarinetto*

Francesco Peverini, *violino*

Francesco Dillon, *violoncello*

Oscar Pizzo, *pianoforte*

Robin Rimbaud aka Scanner, *live electronics*

D-Fuse, *visual artists*

SCanner SCans SCiarrino

Due mondi sonori, due generi musicali in relazione

Un'indagine sul suono con le immagini dei visual artists D-Fuse

Salvatore Sciarrino (1947)

Omaggio a Burri (1995)

per flauto, clarinetto e violino

IV Sonata (1992)

per pianoforte

L'orizzonte luminoso di Aton (1989)

per flauto

Trio n. 2 (1987)

per violino, violoncello e pianoforte

Note a pag. 97

TRE INCONTRI/CONCERTO

Musica d'Insieme per Milano Musica

"Alla ricerca di un vento fresco"**Due appuntamenti in ricordo di Niccolò Castiglioni (1932-1996)****martedì 15 ottobre 2002 - ore 21**

Spazio Sirin - via Vela, 15

Proiezione del video

La musica in Italia dal 1945 ad oggi: un archivio vivente

Colloquio di Luigi Pestalozza con Niccolò Castiglioni

Progetto di Musica/Realtà, riprese a cura del Comune e dei Teatri di Reggio Emilia

Teatro Romolo Valli, 30 ottobre 1995

*Intervengono Antonio Ballista e Luigi Pestalozza*N. Castiglioni, *Cangianti*

Alfonso Alberti, pianoforte

mercoledì 16 ottobre 2002 - ore 21

Musica d'Insieme

Via Curio Dentato, 1

La musica da camera di Niccolò Castiglioni*He* (1990) per pianoforte*Gruezi* (1990) romanzetta per oboe*Romanzetta* (1990) per flauto*Undici danze per la bella Verena* (1996) per violino e pianoforte*Intonazione* (1992) per fl., ob., vl. e vc.

Musica d'Insieme Ensemble, Yoichi Sugiyama, direttore

venerdì 25 ottobre 2002 - ore 21

Musica d'Insieme

Via Curio Dentato, 1

"Da oggi a domani" Nuova musica da camera italiana

Composizioni in prima esecuzione assoluta di Sonia Bo, Mario Garuti,

Giovanni Lo Curto, Paolo Perezani, Giovanni Verrando

Musica d'Insieme Ensemble, Yoichi Sugiyama, direttore

*Note a pag. 106***ingresso libero**

MUSICA IN VIDEO: TRE APPUNTAMENTI ALL'UNIVERSITÀ BOCCONI**giovedì 10 ottobre 2002 - ore 13**

Università Bocconi - via Sarfatti, 25

Una scia sul mare: Abbado • Nono • Pollini

Un film di Bettina Ehrhardt e Wolfgang Schreiber

Produzione BCE Film

giovedì 24 ottobre 2002 - ore 13

Università Bocconi - via Sarfatti, 25

Bruno Maderna**"Satyricon"**

Opera da camera su testi di Petronio, libretto di Bruno Maderna e Ian Strasfogel

ORT Orchestra della Toscana, D. Renzetti, direttore

Regia teatrale di G. Corbelli e televisiva di G. Di Capua

Ripresa dello spettacolo dell'8 luglio 2000 al Teatro Lauro Rossi di Macerata

Produzione RAI

giovedì 31 ottobre 2002 - ore 13

Università Bocconi - via Sarfatti, 25

"Mille e una voce: Cathy Berberian"Quinta puntata da *C'è musica e musica*

Un programma di Luciano Berio

Regia di Gianfranco Mingozzi

Musiche di Monteverdi, Purcell, Berio, Rossini, Massenet, Bizet, Debussy,

Ravel, Bussotti, Stravinskij, De Falla, Schönberg, Lennon-McCartney,

Weill, Gershwin, Offenbach

e canti popolari

Produzione RAI

Introduce le proiezioni Enrico Girardi*Note a pag. 108***ingresso libero**

Una fotografia sulla musica italiana degli ultimi cinquant'anni*

A dire il vero, una storia della musica italiana della seconda metà del XX secolo è ancora presto per scriverla compiutamente. Si possono fissare punti fermi e dedurre linee generali, certamente, ma si devono altresì attendere quei riscontri che solo l'esperienza, ovvero la vita musicale quotidiana, ovvero la traccia visibile di quel repertorio, lasciano impressi nella coscienza critica e nel cuore di chi ami osservare il fenomeno. Si vive peraltro in un'epoca effimera quant'altre mai: gli avvenimenti si susseguono a un ritmo vertiginoso, si bruciano e si annullano l'un l'altro; e sempre meno è il tempo per fermarsi e domandarsi cosa è rimasto e cosa rimarrà di essi. Le tecnologie elettroniche e informatiche, così importanti nelle pratiche compositive ed esecutive d'oggi, progrediscono a una velocità spaventosa, in modo tale per cui l'artificio che ha reso nuova la ricerca del giorno prima è già vecchio il giorno dopo e, nella necessità di un continuo aggiornamento, l'artista sembra costretto a non potere sfruttare fino in fondo gli arnesi del proprio mestiere. La fretta sembra nemica dell'arte. Anche nel mondo delle comunicazioni, la nascita di sempre nuovi strumenti sembra impedire ogni seria riflessione sui contenuti che vi possono essere veicolati.

Si aggiunga inoltre che la vita musicale (non quella degli "eventi" planetari, ma quella di tutti i giorni) ha reso sempre più schizofrenica, negli ultimi decenni, la catena produttiva un tempo collaudata – l'artista compone un prodotto, l'esecutore lo propone a un pubblico che decreta il suo maggiore o minore gradimento e attraverso le sue istituzioni decide se commissionarne uno nuovo all'artista – fatica a rigenerarsi, perché il pubblico, disorientato da una formazione nella maggior parte dei casi lacunosa e da sperimentazioni non sempre accettabili, tende a rivolgersi al repertorio più rassicurante, mentre molte istituzioni, assillate dal profitto o mortificate dall'insensibilità di certi enti pubblici che dovrebbero sostenerle, manifestano una sempre minore predisposizione al rischio. Le lamentazioni, tra l'altro, potrebbero continuare a lungo: mezzi di comunicazione insensibili, esecuzioni inadeguate, composizioni modeste, ricerche musicologiche poco incentivate

e quant'altro, col rischio sempre vivo del confinamento della musica d'arte in desolanti "riserve indiane". A quel punto si confida necessariamente nei ben noti "miracoli all'italiana". Che, tra l'altro, non mancano. Ecco allora la rassegna accattivante laddove meno te lo aspetti, l'iniziativa che riesce a catturare un pubblico impensato, il teatro di provincia che risorge per la lungimiranza di un manipolo di operatori illuminati. Insomma, la musica d'oggi continua a vivere, nonostante tutto, nonostante le profezie di morte decretate contro di essa da più parti.

E se la musica continua a vivere, la storia continua il suo corso e decreta le sue sentenze, queste sì, inappellabili (salvo ripensamenti postumi, mai da escludere, ma difficilmente rivoluzionari). Cioè oggi si può capire cosa è rimasto della produzione degli anni Cinquanta e Sessanta, esattamente come è perfettamente noto a tutti quali siano le opere dell'Ottocento che sono sopravvissute tra le migliaia che gli autori composero e i teatri rappresentarono. Osservare i programmi da concerto di quei decenni è molto istruttivo. Nono, Maderna, Berio, Manzoni, Donatoni e Sciarrino compaiono sulle locandine con la medesima frequenza di tanti altri di cui non è elegante fare il nome, esattamente come, un secolo prima, il nome di Verdi appariva come uno tra i tanti nei cartelloni teatrali, ad esempio della Scala.

Per quanto riguarda gli ultimi decenni, invece, i confini non sono altrettanto netti: l'opera di decine e decine di compositori che hanno affollato le classi di conservatorio di tutta Italia si confonde in un *mare magnum* nel quale tutte le espressioni sembrano avere uguale diritto di cittadinanza, come se la bellezza fosse un valore da spartire democraticamente. Non è soltanto il sovraccollamento di musica che rende poco agevole il discernimento tra ciò che vale e ciò che no, tra l'altro, ma anche la difficoltà a fissare dei codici linguistici e culturali di riferimento, sulla base dei quali valutare la realtà odierna: una difficoltà, quest'ultima, che la scarsa attenzione della critica, da tempo estranea a un reale coinvolgimento "sul campo", non fa peraltro che acuire.

I paletti estetici e culturali degli anni dell'imme-

diato secondo dopoguerra hanno sicuramente prodotto, tra i pregi, anche dei danni, in quanto hanno determinato situazioni di un sostanziale manicheismo ideologico che nulla ha a che fare con l'arte e hanno escluso ogni forma d'estraneità alla "legge"; tuttavia hanno costituito un punto d'osservazione comunemente accettato che – giusto o sbagliato che fosse – ha permesso di fissare una scala di valori di riferimento. Nulla di tutto ciò, oggi. Certo, tutti manifestano una libertà estetica impensabile nei decenni precedenti ma l'assenza di valori di riferimento sembra certificare il diritto di cittadinanza a tutto e al suo contrario, in una situazione di smarrimento culturale che forse non ha precedenti nello sviluppo della musica italiana: tutto va bene, tutto ciò che esiste, è. Il rito del concerto stancamente si rinnova e altrettanto stancamente pubblico e critica approvano. Quasi mai il consenso entusiastico o la sonora disapprovazione: una situazione che quasi fa rimpiangere i tempi in cui la *Sagra della primavera* o i primi cimenti schönberghiani potevano essere accolti da fiaschi colossali.

Questo il fatto determinante della musica italiana degli ultimi cinquant'anni, d'aver dapprima preso le mosse dagli esiti migliori della produzione delle avanguardie storiche – Stravinskij, Debussy, Webern, Bartók –, continuandone la lezione in forme sempre più radicali, e d'aver poi smarrito, a partire dagli anni Settanta, la sostanziale unità d'intenti dei decenni precedenti, aprendosi a ventaglio su una molteplicità babelica di linguaggi, poetiche ed estetiche.

Tale apertura a ventaglio è infatti uno dei tratti – uno dei pochi, invero, se non forse l'unico – che accomuna l'opera degli autori delle generazioni più recenti, cosicché lo stesso parlare di un gruppo, di una scuola, di un minimo comune denominatore linguistico, sarebbe fatalmente fuorviante. Come per primo intuì il compositore e musicologo Armando Gentilucci nel suo *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, l'esperienza strutturalista degli anni Cinquanta ha segnato l'ultimo e definitivo momento della storia della musica occidentale in cui i musicisti hanno tentato di determinare, sul modello del serialismo in-

tegrale di Anton Webern, una *koiné* linguistica uniformemente valida per tutti. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, in parte fallito tale tentativo – fatalmente, si direbbe, considerate l'utopistica artificialità –, lo sviluppo del linguaggio ha smesso di essere articolato in modo univoco, lineare, "vettoriale", per assumere una molteplicità "circolare" di soluzioni e invenzioni. Non vi è stato compositore, insomma, che non abbia percepito di doversi preliminarmente reinventare un proprio personale codice tecnico-linguistico prima di dedicarsi alla pratica strettamente creativa. Da almeno tre decenni, il grafico dello sviluppo musicale non solo ha perduto un profilo vettoriale in favore di uno circolare, fatto di evoluzioni e ritorni, di spinte e reazioni, affermazioni e negazioni, ma soprattutto ha perduto il carattere di unità in favore di un carattere "polifonico", ovvero articolato su diversi piani prospettici. Ha imparato, in altri termini, non solo a dare risposte diverse alle stesse domande, ma anche a porsi domande diverse, al punto che persino il paragone tra compositori provenienti dalla stessa scuola spesso risulta poco proficuo, giacché il rispettivo lavoro si propone di affrontare problemi diversi. Ciò che è mutato rispetto agli autori dell'avanguardia degli anni Cinquanta, quella che si riuniva annualmente a Darmstadt, la cui produzione era tutta tesa a individuare un'originale "traduzione" del medesimo modello weberniano, è il complesso dei *limiti* ai quali e con i quali il compositore d'oggi si propone, di opera in opera, di sottostare e di misurarsi. Non vi è compositore tra quelli attivi oggi che non senta la necessità, si direbbe il dovere morale, di tracciare *ex novo* i limiti di un proprio campo, proponendosi caso per caso i modelli più congeniali alla propria sensibilità, i vincoli linguistici e formali cui disciplinarsi, gli strumenti acustici, elettronici, informatici, grafici, visivi e spaziali di cui servirsi: di iniziare a sondare, in definitiva, quella "infinità di mondi possibili" quale è stata profeticamente additata da Luigi Nono lungo tutta la sua ultima stagione creativa.

* * *

La presente rassegna dei "Percorsi di musica d'oggi", incentrata sulla molteplicità d'espressioni della musica italiana più recente, costituisce un quadro necessariamente sintetico della musica prodotta nell'ultimo cinquantennio. Generazione per generazione, si sente infatti la mancanza di numerosi musicisti (un nome su tutti: Bruno Maderna) che pure hanno segnato episodi importanti della vita musicale italiana, capaci cioè di influenzarne in qualche modo gli sviluppi.

In compenso, i padri storici del Novecento – non il Novecento italiano, ma il Novecento *tout court* – ci sono (quasi) tutti: Debussy, Stravinskij, Bartók, la triade dei viennesi Schönberg, Berg e Webern, Varèse. Una presenza, tra l'altro ben distribuita lungo gli appuntamenti della rassegna e rafforzata dai "nostri" Dallapiccola e Ghedini, che sottolinea ancora una volta, qualora ce ne fosse il bisogno, la centralità di tali figure nel determinare l'apprendistato e nell'orientare le scelte di tutti i rappresentanti delle generazioni successive. Al di là dei pericolosi schematismi d'etichetta, come spiegare ad esempio Nono e Castiglioni senza i viennesi, Donatoni senza Bartók, Berio senza Stravinskij, Vacchi senza Debussy, Manzoni senza Varèse? A parte poi il caso dell'uno e dell'altro compositore, come concepire lo strutturalismo, la musica aleatoria, il materismo, la ricerca sul suono, la stessa musica elettronica e informatica: insomma, come concepire gli orientamenti poetici entro i quali si è dipanato l'accidentato percorso della musica del Novecento, senza considerare la presenza di quei giganti? Giganti, appunto, che a distanza di decenni continuano a stupire chi si imbatte nella loro musica, ad affascinare, a porre interrogativi fondamentali sull'uomo, sulla natura, sulla bellezza.

Ecco poi un'ampia rappresentanza della generazione che ha abitato la musica italiana dall'immediato dopoguerra fino ai giorni nostri (o quasi). C'è Luigi Nono, ovviamente, già nel concerto d'apertura, quando Pollini affronta un'altra volta quelle*sofferte onde serene*... scritte per lui e a lui dedicate: una pagina così decisiva nell'orientare la ricerca del rapporto tra il suono prodotto dal vivo (nella fattispecie, del pianoforte) e quello

fissato su nastro magnetico; una pagina del 1976, agli albori di quella lunga stagione in cui il veneziano si sarebbe principalmente dedicato a delimitare nuovi spazi sonori, nuovi traguardi espressivi. Ma c'è anche Niccolò Castiglioni con le polifonie cristalline e pure di *Cantus planus*, che il pubblico milanese ha già apprezzato più volte; ci sono le *Voci* orchestrali di Franco Donatoni, con quel senso del ritmo formale e della variante strumentale, oltre che quel gusto per la costruzione, che hanno fatto scuola; e c'è traccia della genialità di Luciano Berio nel suo *Notturmo, Quartetto n. 3*, pezzo abbastanza recente e di eccezionale sensibilità timbrica. Non è italiano, ma Kurtág è come se lo fosse per il pubblico di Milano Musica, dacché la monografia a lui dedicata nel 1998 ha permesso di conoscerne e amarne l'inesauribile creatività. Egli è presente con l'opera d'esordio, il *Quartetto n. 1*, un raffinato omaggio a Bach e Webern che denota l'immediata consapevolezza operativa del musicista ungherese.

Un posto del tutto particolare occupa poi nella rassegna la musica di Giacomo Manzoni, cui è dedicato un concerto monografico per festeggiare il 70° compleanno. Un omaggio doveroso, se si considera non solo il ruolo di guida carismatica che il compositore ha sempre avuto nella cultura musicale (e non solo musicale) italiana, e segnatamente milanese, ma anche per l'oggettiva qualità della sua produzione, da sempre interpretata in ragione della sua granitica complessità intellettuale, strutturale e materica, eppure generosa, specie a partire dal suo capolavoro teatrale, *Doktor Faustus* (1989), di squarci di così ispirato lirismo.

Un'ulteriore monografia è infine incentrata su Sciarrino, compositore anagraficamente più giovane di quelli appena citati eppure ad essi assimilato per la precocità e l'importanza degli esordi. Non si tratta, invero, in questa occasione, di una monografia nel senso della consueta sintesi delle varie fasi della sua produzione, ma di un esperimento, tutto da scoprire, sulle possibili interrelazioni tra le originalissime soluzioni timbriche della sua musica, con le modificazioni del suono del *performer* Scanner e le immagini pro-

dotte in tempo reale da uno Studio di video-arte tra i più affermati nel mondo.

La cosiddetta generazione di mezzo è rappresentata poi da due musicisti ormai pienamente affermati, entrambi allievi della feconda scuola di Manzoni. Di Fabio Vacchi, di cui è noto il talento cameristico, si esegue l'ultimo dei suoi lavori per quartetto d'archi, un'opera in cui il bolognese stempera la consueta raffinatezza timbrica in un elaborato e avvincente quadro formale. Il mondo lunare, inquieto, febbrile e romantico del mantovano Adriano Guarnieri si ritrova in ...*Grido ai miei occhi, Sarajevo*, pezzo che nell'occasione viene eseguito per la prima volta in una versione per pianoforte concertante ed ensemble. Con Vacchi e Guarnieri vi è anche, anagraficamente parlando, il pugliese Giuseppe Soccio, che nel pezzo qui presentato manifesta l'amore per la cultura antica del Mediterraneo.

Infine, sono presentate opere recenti o del tutto nuove di cinque più giovani musicisti, anch'essi già molto affermati e autori di un catalogo "importante". Tra di loro, il più conosciuto in Europa è il milanese Luca Francesconi, che nei pezzi per grande orchestra ritrova probabilmente la sua vocazione più autentica. L'alta temperatura drammatica della sua scrittura musicale, molto abile e avvertita, capace di riformulare in modo personale una molteplicità di stimoli stilistici, si rintraccia tuttavia anche nel cameristico *Mirrors, Quartetto III*, bel pezzo di una decina d'anni fa. Un altro musicista sensibile alla varietà di stimoli sonori presenti all'ascoltatore d'oggi – cifra, quest'ultima, delle giovani generazioni di musicisti di tutta Europa – è il goriziano Fausto Romitelli, che dà prova in *Professor Bad Trip: II & III Lessons*, parzialmente inedito, di saper coniugare con sapienza la musica colta con espressioni tipiche del rock cosiddetto "psichedelico". Tutta dedita alla ricerca timbrica è invece la musica raffinatissima di Stefano Gervasoni, compositore molto apprezzato in Francia. Il bergamasco, abituato a utilizzare testi letterari assai ricercati, presenta per la prima volta in Italia un recente pezzo per voci e strumenti. Fabio Nieder si colloca invece su una lunghezza d'onda più sofferta e visio-

naria, di cui dà prova in *Sei Elegie* per l'inconsueto organico formato da un quintetto d'archi, percussioni e akkordeon, un tipo primitivo di fisarmonica utilizzato soprattutto in quell'ambiente viennese di cui il compositore, originario di Trieste, è assiduo frequentatore. Tra tanti giovani, ecco infine un giovanissimo, il milanese Jacopo Baboni Schilingi: musicista di talento, attivo anche sul fronte della ricerca elettronica, presenta un quartetto, *Il colore del blu*, ch'è tutto da scoprire.

* * *

Come si diceva, almeno una "fotografia" dei principali modi d'essere della musica italiana è contemplata nella presente rassegna di Milano Musica. Nell'insieme, queste istantanee rappresentano una realtà assai più viva di quanto lascerebbero immaginare il contesto culturale odierno e le condizioni entro cui la musica d'oggi si crea e si diffonde.

Nel suo disperdersi in mille rivioli, dopo essere stata per lungo tempo nell'alveo di un unico grande fiume, questa produzione manifesta nuovamente un desiderio di espressione e di condanna dei disagi del nostro tempo che è auspicabile che tutti – compositori, esecutori, critici, musicologi e soprattutto pubblico – vogliano sostenere, se non nel nome di un cambiamento sociale, come qualcuno auspicava – ahinoi – tempo fa, nel nome di quegli attimi di bellezza che questa produzione ha saputo e sa, talora, regalare. Quest'ultima basta a rendere migliore il mondo.

Enrico Girardi

* Il presente articolo riprende in parte quello pubblicato in occasione della rassegna "Musica in video" del 2001, che pure era incentrata sui molteplici aspetti della musica italiana della seconda metà del Novecento.



Maurizio Pollini.

■ **Maurizio Pollini**, pianoforte

Arnold Schönberg (1874-1951)

Drei Klavierstücke op. 11 12'

1. *Mäßige*
2. *Mäßige*
3. *Bewegte*

Sechs kleine Klavierstücke op. 19 6'

1. *Leicht, zart*
2. *Langsam*
3. *Sehr langsam*
4. *Rasch, aber leicht*
5. *Etwas rasch*
6. *Sehr langsam*

Anton Webern (1883-1945)

Variationen op. 27 6'

1. *Sehr mäßig*
2. *Sehr schnell*
3. *Ruhig fließend*

Luigi Nono (1924-1990)

.....sofferte onde serene... (1976) 14'

per pianoforte e nastro magnetico
Alvise Vidolin: elettronica

Claude Debussy (1862-1918)

Préludes, 2° libro (1910-12) 40'

1. *Modéré (...Brouillards)*
2. *Lent et mélancolique (...Feuilles mortes)*
3. *Mouvement de "Habanera" (...La puerta del vino)*
4. *Rapide et léger (... "Les fées sont d'exquises danseuses")*
5. *Calme (...Bruyères)*
6. *Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk (... "General Lavine" - excentric -)*
7. *Lent (...La terrasse des audiences du clair de lune)*
8. *Scherzando (...Ondine)*
9. *Grave (...Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.)*
10. *Très calme et doucement triste (...Canope)*
11. *Modérément animé (...Les tierces alternées)*
12. *Modérément animé (...Feux d'artifice)*

in collaborazione con



**Cinque variazioni su
«lo strumento più obbligatorio
e più vincolante che esista»**

Cercare dei denominatori comuni per opere concepite in differenti ambienti geografici e culturali e, soprattutto, da compositori contraddistinti da una fisionomia artistica del tutto peculiare è, solitamente, uno dei maggiori vezzi (per le anime meno concilianti: una delle maggiori tare) che accomuna critica militante e accademia – siano esse mediocri o illuminate. Le lusinghe del paragone catturano nelle maglie dell'accomodante appiglio o della difficile identificazione, soddisfano e gratificano i diversi palati paghi ora di riconoscere nell'opera esaminata un tratto distintivo di un'opera del passato (ah, la continuità!) ora di intravedervi aspetti del futuro (ah, la preveggenza!). L'esercizio "in stile" tenta, e difficilmente lo si contiene se le opere in questione equivalgono a una sorta di antologia dei vertici nella letteratura pianistica di un secolo – in questo caso del Novecento – o se i compositori chiamati in causa rispondono al nome di Debussy, Nono, Schönberg e Webern. Eppure, per nostra buona sorte, i paralleli possibili o le più forzate coincidenze che sembrano accomunare l'op. 11 e l'op. 19 di Schönberg, l'op. 27 di Webern,sofferte onde serene... di Nono e i *Préludes* di Debussy, non fanno che illuminare ancor più la cornice di unicità che circonda queste singole composizioni create in tempi e modi diversi per «lo strumento più obbligatorio e più vincolante che esista» (come Nono ebbe a definire il pianoforte nel 1987).¹

In quanto opere destinate più o meno consapevolmente a rivoluzionare lo stile, il linguaggio e la tecnica di uno degli strumenti più tradizionali a disposizione di un musicista, esse possono essere sicuramente definite d'"avanguardia", intendendo con tale termine (spesso, forse, abusato) un fenomeno che scalfisce profondamente il muro delle convenzioni estetiche e artistiche dominanti ponendosi, al contempo, come una sorta di punto di non ritorno difficilmente ignorabile da quanti seguono, siano essi compositori o storici della musica. Se si osserva l'intera parabola crea-

tiva dei singoli compositori, non può passare inosservato come queste opere pianistiche si situino tutte in momenti decisivi della loro biografia intellettuale e professionale. È invece solo per una singolare coincidenza se alcune di esse risultano fatalmente accomunate da un'ombra ferale calata improvvisamente nelle fasi precedenti alla scrittura o durante il suo compiersi (le ultime evanescenti battute del sesto e ultimo *Klavierstück* op. 19 – suggellate da un simbolico «*wie ein Hauch*»² – furono scritte nel giugno 1919 sull'onda dell'emozione provocata dalla recente morte di Mahler; l'op. 27 di Webern fu segnata da un sofferto processo creativo interrotto a cavallo tra il 1935 e il 1936 per la prematura scomparsa di Berg; «duro» invece per Nono «il vento di morte [che] spazzò "l'infinito sorriso delle onde" nella famiglia mia e in quella di Pollini», come lo stesso compositore rivela nelle note che accompagnano la prima incisione discografica del 1979).³ Indugiando nel campo dei raffronti può essere infine notato come questi compositori nutrono tutti nel loro settore una manifesta irrequietezza verso le convenzioni e verso dettami contrassegnati dal marchio dell'*a priori*. Ovviamente i modi di manifestare questa insofferenza furono tanti per quante sono le personalità: dal dissenso più o meno celato dietro scritti di carattere teorico si va all'aperta protesta, alla dichiarazione privata o pubblica, a una (presunta) indifferenza o, ancora, al sarcasmo o all'ironia.

Già durante il suo apprendistato Debussy tentava, ad esempio, di edulcorare l'amaro dato dalla noia delle esercitazioni scolastiche commettendo errori d'armonia a bella posta. Tale forma di insofferenza, ammantata nel corso del tempo di nuove e più mature vesti, fu una costante del cammino creativo di quello strano studente al quale proprio non riusciva di trovare per i suoi elaborati convenzionali armonie "in stile di". Solo due anni prima di cominciare a cimentarsi con i due libri di *Préludes* – scritti tra il 1909 e la fine del 1912 discontinuativamente tra un'opera di più ampie dimensioni e l'altra – egli confessava apertamente al suo editore: «mi persuado sempre più che la musica non è, per la sua stessa essenza,



Arnold Schönberg.

qualcosa che possa dispiegarsi in una forma rigorosa e tradizionale. Essa è di colori e di tempi ritmati [...]».⁴ Ancor meglio se questi colori e questi ritmi si susseguono in una collezione di brani – di preludi, per l'appunto – già di per sé connotati come formalmente liberi. La scelta di raggruppare i preludi in numero di ventiquattro (o meglio, in dodici più dodici) sembra collocare Debussy sulla stessa linea che da Bach porta a Chopin, a Heller e a Šostakovič. Ma, diversamente da questi autori, Debussy non intende il numero dodici in maniera convenzionale come la somma del totale cromatico. I suoi preludi non seguono lo schema classico dell'avvicendamento tonale – ventiquattro brani per quante sono le scale maggiori e minori – bensì si giustappongono strutturalmente intorno a note-cardine, a dei *pivot* che non sono necessariamente tonali. L'assenza di un legame tonale permette così di intendere questi preludi in maniera duplice: come un tutto da suonare ordinatamente ma anche come insieme di singole parti da poter riorganizzare secondo una diversa disposizione (si sa che lo stesso Debussy, nel suonare in pubblico i suoi *Préludes*, attingesse liberamente ora dall'uno ora dall'altro libro). Così, piuttosto che ricercare a tutti i costi una simmetria o tentare di riconoscere una ciclicità nella successione dei brani, è forse preferibile cogliere le singole atmosfere che si avvicendano, captare il fluire di un'idea che cessa lo spazio con colori e forme sempre cangianti. Un'idea che si esprime con grande virtuosismo per mezzo di contrasti e sorprese, di audaci ammiccamenti e toni improvvisamente austeri. Ma non si tenti di riconoscerla o di vederla programmaticamente espressa nei titoli posti da Debussy alla fine di ogni brano (circostanza che rende i *Préludes* un *unicum* nella produzione del compositore francese). Frutto più di un eufemismo ingegnoso che di una volontà di chiarimento, tutti simbolicamente preceduti da una "pausa" data dai tre puntini di sospensione, questi titoli – bizzarri, reali o immaginifici che siano – probabilmente «servono molto di più a velare le intenzioni del compositore che non ad esprimerle».⁵ Con le espressioni tipiche di un carattere non certo conciliante come il precedente, Schönberg

si dimostrò consapevole fin dall'inizio della portata rivoluzionaria della sua prima composizione per pianoforte data alle stampe – i *Drei Klavierstücke* op. 11 –, realizzata in una esplosiva fase creativa che sancisce definitivamente il superamento di alcune barriere estetiche legate al passato. Gli angusti confini della tonalità erano stati oramai totalmente infranti da circa due anni e di questa nuova libertà atonale i brani dell'op. 11 – scritti tra il febbraio e l'agosto del 1909 – costituiscono una sorta di “manifesto” che si integra e completa con i coevi *Lieder* op. 15, i *5 Pezzi* op. 16 e il monodramma *Erwartung*. A dispetto delle apparenze e delle stesse dichiarazioni dell'autore, non è poi così scontato individuare senza esitazione l'aspetto che rende realmente innovativi questi brani – la forma, le sonorità, la concentrazione delle idee musicali ecc. È piuttosto la somma e l'alchimia di queste singole parti a fare del tutto un'«arte nuova», un capolavoro di intensità sonora profonda ed essenziale (arte le cui radici affondano comunque nella tradizione se, come lo stesso Schönberg scrisse a Busoni nell'agosto del 1909, «quando un'arte nuova cerca e trova nuovi mezzi d'espressione, per prima cosa si perde quasi tutto ciò che è già stato acquisito: almeno apparentemente; perché in realtà vi resta dentro, ma in un modo diverso»).⁶ E proprio un grande pianista come Ferruccio Busoni si confessò apertamente perplesso di fronte all'«eccessiva concisione», all'«estensione limitata nel tempo e nello spazio» di questa musica, raffinata, «soggettiva, personale e basata sul sentimento» ma difficilmente idonea a uno «strumento di corto respiro» come il pianoforte.⁷ (Mancano purtroppo giudizi del pianista sui *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 che seguirono nel 1911, sul loro carattere astratto e aforistico e sulle loro sonorità quasi intangibili sovente al limite del *pp*, ma su questa base è facilmente ipotizzabile quantomeno uno sconcerto di fronte a brani in cui la brevità, la radicale essenzialità e l'interiorizzazione lambiscono limiti mai più raggiunti in futuro.) Perplexità formali rifiutate da Schönberg – «la mia scrittura pianistica non è il risultato di un'impotenza, ma espressione di una ferma



Anton Webern.

volontà [...]. Ciò che essa *non fa*, non è ciò che *non può*, ma ciò che *non vuole*⁸ – per il quale il dosaggio dei timbri, la complessità tematica, il cambio repentino delle armonie, la compattezza delle tessiture sono parti essenziali e costitutive di quest'opera. Ma furono proprio queste perplessità – o piuttosto feconde incomprensioni – che lo portarono a dichiarare a Busoni la propria incrollabile «confessione di fede»:

Aspiro a una liberazione completa
da tutte le forme
da tutti i simboli
della coerenza e
della logica.
Quindi:
basta con l'«elaborazione motivica».
Basta con l'armonia intesa come cemento
o pietra da costruzione di un'architettura.
Armonia è *espressione*
e nient'altro.
E poi:
Basta con il pathos!
Basta con le musiche poderose
di lunghezza illimitata [...].
La mia musica deve
essere *breve*.
Concisa! In due note: non costruire
ma «esprimere»!⁹

Non è del resto un dato ascrivibile al caso se lo stesso cammino verso la forma aforistica fosse già stato intrapreso nello stesso 1909 da Anton Webern con i *5 Pezzi* per quartetto d'archi op. 5 e i *6 Pezzi* per orchestra op. 6, tra le prime composizioni scritte dopo la fine dell'apprendistato condotto con Schönberg. Durante tale periodo, che copre gli anni compresi tra il 1904 e il 1908, a più riprese Webern si era cimentato con la composizione per pianoforte ma, per raggiungere un grado di «perfezione» tale da giustificare un numero di opera e una pubblicazione, l'allievo impiegò molti più anni del suo maestro: esso giunse tra il 1935 e il 1936 con le *Variationen* op. 27, dopo circa venti tentativi realizzati nell'arco di trent'anni (tutti ultimati e tutti mai licenziati alle stampe in vita). Insieme al Quartetto op. 28, la

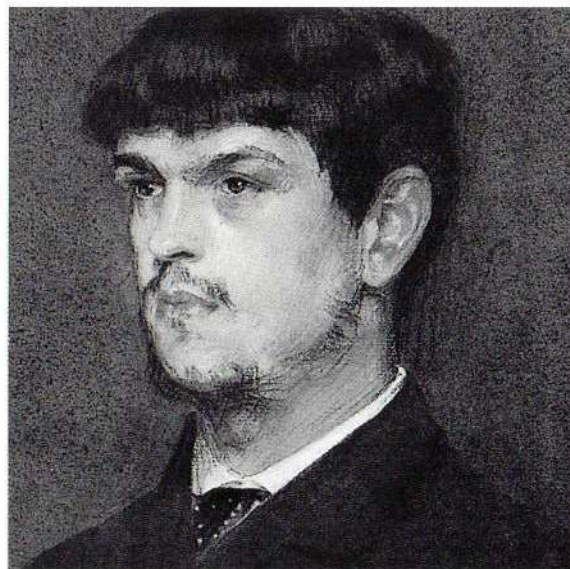
cui genesi occupò Webern per più di due anni, dal 1936 al 1938, i tre movimenti che formano l'op. 27 («Sehr mäßig», «Sehr schnell» e «Ruhig fließend»)¹⁰ possono essere considerati tra i momenti di massima astrazione dell'ultima fase weberniana. Non v'è nulla, qui, che non sia *essenziale*. In questa scrittura geometrica e rigorosa al massimo grado, ogni suono è un mondo a sé incastonato all'interno di un universo strutturale tra i più sofisticati mai concepiti dal compositore. Da quanto si apprende dai materiali precompositivi e dalla stessa corrispondenza di Webern, il primo movimento a essere composto fu l'attuale terzo, concepito in forma di variazioni («sarà una specie di Suite. Spero di essere riuscito a esprimere con queste variazioni qualcosa che già da anni avevo in mente»),¹¹ al quale seguirono il primo – «quasi un Andante», secondo le parole dello stesso compositore – e infine il secondo – «uno Scherzo [...] un canone “infinito” a due voci».¹² Ma non tragga in inganno l'estensione del termine *Variationen* all'intera composizione: oltre a essere intesa nella sua accezione tradizionale (variazione come ritorno mutato di un tema, in questo caso volutamente “nascosto” nelle prime 11 battute del terzo movimento), l'idea di “variazione” riflette qui una delle problematiche centrali dello sviluppo compositivo di Webern, ossia l'idea di “serie” quale cuore generatore di un tutto unitario e coerente (serie da intendere come collezione di dodici suoni sempre uguale e sempre diversa nelle sue forme e assimilabile a un tema; serie simile dunque alla *Urpflanze* dell'amato Goethe, la pianta primigenia in cui «le radici altro non sono che il gambo, il gambo altro non è che la foglia, la foglia altro non è che il fiore: variazioni dello stesso pensiero»¹³). Declinato secondo accezioni affatto differenti, il concetto di “variazione” potrebbe essere inteso anche come uno dei cardini della poetica di Luigi Nono: variazione come costante riesame di un'idea, come esplorazione dei possibili stati del suono, come rifiuto di qualsivoglia legge inalterabile o, ancora, come volontaria ricerca – solitamente più “sofferta” che “serena” – del cambiamento:

quando mi chiedono se ho cambiato idea, mutato indirizzo eccetera, dico di sì. Spero di cambiare ogni mattina quando mi sveglio, di continuare nel diverso. [...] Dopo ogni composizione sento in me un'ansia terribile, rimettere tutto in discussione, tempi anche lunghi di depressione.¹⁴

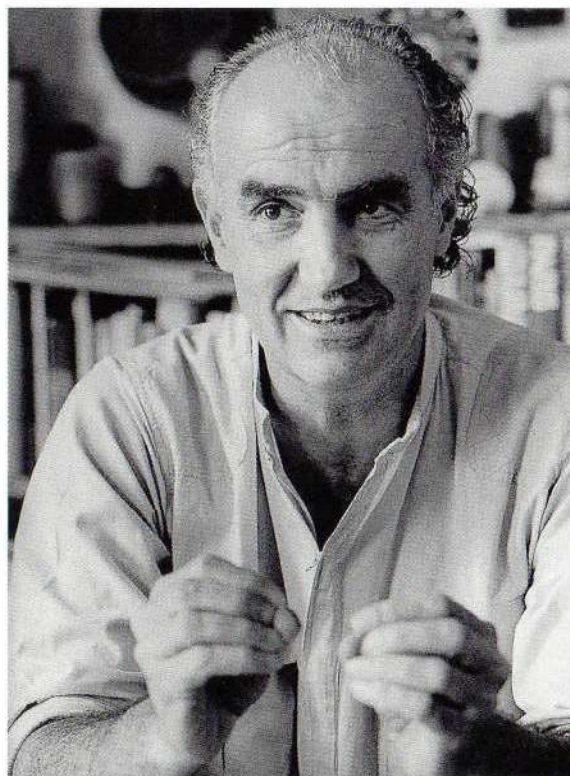
Nella seconda metà degli anni Settanta l'ansia, la depressione e la volontà di rimettersi in discussione seguirono immediatamente alla chiusura dell'intensa stagione di *Al gran sole carico d'amore*, accresciute da un "bisogno" di silenzio quasi disperato:

Subito dopo il *Gran sole* è venuto il silenzio, un silenzio inespriabile: non avevo cioè i mezzi adatti ad esprimermi. Contemporaneamente è iniziato il mio rapporto di amicizia con Massimo Cacciari che pure conoscevo dal '65. Ho sentito una necessità di studio non solo sul mio linguaggio musicale ma anche di analisi delle mie categorie mentali e ho ripreso a comporre con*sofferte onde serene...*, un lavoro che mi ha impegnato moltissimo.¹⁵

Passate acquisizioni – la funzione prioritaria dell'interprete nel processo compositivo, l'imprescindibile ruolo delle tecnologie, ecc. – si affiancano ora a una tensione verso un'interiorizzazione del messaggio musicale, verso l'utopia di una scrittura "senza margini", in cui, parafrasando Wittgenstein, tutto ciò che è espresso nel suono (e nella sua scrittura) è pari a ciò che si cela dietro la sua evidenza (acustica o grafica). È in questa nuova esperienza che si evidenziano alcune caratteristiche che contraddistinguono lo stile degli anni Ottanta: la tendenza al frammento, l'energia risonante del silenzio, la giustapposizione di eventi in cui *pianissimi* sulla soglia dell'impercettibile si alternano a esplosioni sonore, il valore strutturale dello spazio. L'intera vicenda creativa del brano è indissolubilmente legata alla mediazione dell'interprete che ne stimolò la genesi, Maurizio Pollini, personaggio chiave nella biografia noniana la cui amicizia – nata presso-



Claude Debussy.



Luigi Nono.

ché in parallelo a quella di Claudio Abbado e cementata dall'esperienza di *Como una ola de fuerza y luz* – fu vissuta sempre da Nono come costante fonte di forza e di fiducia (1971: «con voi due [Pollini e Abbado] ho ritrovato la sicurezza e la responsabilità del nostro lavoro – la funzione, la stiamo creando insieme»; 1973: «Maurizio Pollini, con il suo pianoforte, mi ha molto aiutato»; «voi due mi avete dato terra et prospettiva nuova»; 1986: «ascoltando te [Abbado] e Maurizio (non solo musicalmente, ma soprattutto UMANAMENTE) forse rischio un TOKO [pezzo] per pf e orchestra, per voi due»¹⁶). Sulla scorta di uno studio preliminare della peculiare tecnica pianistica di Pollini, Nono si cimentò persofferte onde serene... nella ricerca – coadiuvata dallo stesso esecutore e potenziata dalle possibilità offerte dallo Studio elettronico della RAI di Milano – di soluzioni sonore del tutto inaudite che rendessero l'esecuzione dinamica e ambigua nello stesso tempo. È così che durante l'esecuzione dal vivo il pianista “dialoga” e interagisce con quanto egli stesso ha precedentemente registrato in Studio – materiali sonori fissati su nastro magnetico a seguito di ulteriori elaborazioni di vario tipo. «È un pezzo per due Pollini»¹⁷ in cui la risultante data dalla riverberazione nello

spazio dei suoni live e preregistrati trasfigura e “reinventa” la voce dello strumento. E non è solo suggestione se in sala, nel gioco di rimandi ed echi ora remoti ora violenti, sembra talvolta riecheggiare la “voce” di Venezia e delle sue campane (le onde, serene e sofferte, sono anche le onde vibranti dei luoghi oltre che delle persone, presenti o appena scomparse). Sulla forza di queste onde cominciò per Nono un nuovo viaggio. Dopo quest'opera il *live electronics* (l'elaborazione elettronica in tempo reale) prende stabilmente il posto del nastro magnetico e ogni nuova composizione è pensata come isola di quell'“arcipelago” *Prometeo* nel cui testo ancora riemerge emblematicamente il primo approdo:

che in questa tempesta lo sguardo
si trattenga a destare l'infranto
che in essa le nostre voci
siano onde sofferte serene
questo è MIRACOLO
che nell'Inquietum sempre
duri la nostra pazienza
{che} la nostra attesa resista
ecco il MIRACOLO.¹⁸

Angela Ida De Benedictis

¹ Cfr. *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi-Lim, 2001, vol. II, p. 543.

² Come un soffio.

³ Disco Deutsche Grammophon 2531 004; ora in L. Nono, *Scritti e colloqui*, cit., vol. I, p. 482.

⁴ Claude Debussy, *Correspondence 1884-1918*, réunie et annotée par F. Lesure, Paris, Hermann, 1993.

⁵ Stefan Jarocinski, *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 176.

⁶ Lettera del 24 agosto 1909 pubblicata in Ferruccio Busoni, *Lettere, con il carteggio Busoni-Schönberg*, scelta e note di A. Beaumont, ed. it. a cura di S. Sablich, Milano, Ricordi-Unioncopli, 1988, p. 527.

⁷ Lettera del 26 luglio 1909 (*id.*, pp. 520-521).

⁸ Lettera del 24 agosto 1909, cit., *id.*, p. 531.

⁹ Lettera non datata (ma agosto 1909), *id.*, p. 526.

¹⁰ Molto moderato, Prestissimo, Tranquillo scorrevole.

¹¹ Anton Webern a Hildegard Jone e Josef Humplik, 18 luglio 1936.

¹² Lettera del 6 dicembre 1936 a Eduard Steuermann, pianista

e compositore polacco dedicatario del brano, ora in *Aus dem Briefwechsel Webern-Steuermann*, in *Sonderband Anton Webern II*, «Musik-Konzepte», hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn, edition text+kritik, München, 1984, pp. 32-35: 33.

¹³ Da una lezione di Webern del 19 febbraio 1932, ora in Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, avvertenza ed epilogo di W. Reich, Milano, SE, 1989, p. 90.

¹⁴ *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, cit., pp. 519-520.

¹⁵ Intervista a Luigi Nono di Renato Garavaglia, cit., p. 12.

¹⁶ Passi tratti nell'ordine da: lettera a Claudio Abbado dell'8 novembre 1971 (Archivio Luigi Nono); lettera a Mimma Guastoni del 16 gennaio 1973 (Archivio storico Casa Ricordi); telegramma da Mosca a Claudio Abbado del 22 giugno [1973] (Archivio Luigi Nono); lettera da Berlino a Claudio Abbado del 27 novembre 1986 (Archivio Luigi Nono). Tutti i passi menzionati sono riprodotti per gentile concessione. Il progetto del 1986 rimase allo stato embrionale di idea.

¹⁷ Luigi Nono in *Nuovi progetti - lavori collettivi*, intervista di Gerhard Müller, in L. Nono, *Scritti e colloqui*, cit., vol. II, p. 220.

¹⁸ *Prometeo*, Quinta Isola. Il corsivo è mio.

Maurizio Pollini

È nato a Milano nel 1942 e ha studiato con Carlo Lonati e Carlo Vidusso.

Nel 1960 ha vinto il primo premio al Concorso Internazionale F. Chopin di Varsavia. Da allora è protagonista in tutti i maggiori centri musicali d'Europa, America e Giappone. Ha suonato con i più celebri direttori, fra cui Böhm, Karajan, Celibidache, Abbado, Boulez, Chailly, Mehta, Muti, Sawallisch, e con tutte le più importanti orchestre.

Nel 1987, in occasione dell'esecuzione integrale dei Concerti di Beethoven a New York, i Wiener Philharmoniker gli hanno consegnato l'Ehrenring. Nel 1995 ha ricevuto il Goldenes Ehrenzeichen della città di Salisburgo, nel 1996 a Monaco di Baviera l'Ernst-von-Siemens Musikpreis, nel 1999 a Venezia il premio "Una vita per la musica - Artur Rubinstein" e nel 2000 il Premio "Arturo Benedetti Michelangeli" del Festival di Bergamo e Brescia.

Nel 1995 ha inaugurato il festival che Tokyo ha dedicato a Pierre Boulez. Nello stesso anno, e di nuovo nel 1999, il Festival di Salisburgo gli ha affidato la progettazione di cicli di concerti

che, rispecchiando i suoi molteplici interessi musicali, accostano nei programmi epoche e generi diversi, dai capolavori della polifonia a prime esecuzioni appositamente commissionate a compositori contemporanei. Analogo

"Progetto", ampliato a una trentina di concerti, è stato realizzato quale parte centrale della vita musicale alla Carnegie Hall di New York nelle stagioni 1999-2001.

Cicli di concerti che oltre a un intervento solistico prevedono anche un apporto nella ideazione sono stati programmati nel corso del 2002 a Parigi (Cité de la Musique) e a Tokyo.

Il repertorio di Maurizio Pollini si estende da Bach ai contemporanei e include l'integrale delle Sonate di Beethoven, eseguita tra il 1993 e il 1997 a Berlino, Monaco di Baviera, Milano, New York, Londra, Vienna e Parigi.

Ha inciso opere del repertorio classico e romantico, tutte le composizioni per pianoforte di Schönberg, opere di Berg, Webern, Nono, Manzoni, Boulez e Stockhausen, testimoniando così il suo grande interesse per la musica del Novecento. I suoi dischi hanno ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali.

Alvise Vidolin

Nasce nel 1949 a Padova dove compie studi scientifici e musicali. È docente di Musica Elettronica presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia e di Musica Elettronica e Informatica presso la Civica Scuola di Musica di Milano.

Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova partecipando alla sua fondazione, svolgendo attività didattica ai corsi di Sistemi di Elaborazione per la Musica della Facoltà di Ingegneria e di ricerca nel campo della composizione assistita dall'elaboratore, ed è tuttora membro del direttivo.

Co-fondatore della Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-90 ed è tuttora membro del direttivo. Dal 1997 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB). Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale.

È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono.

Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con diversi compositori fra cui Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Wolfgang Dalla Vecchia, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, curando l'esecuzione di loro opere in festival e teatri internazionali. Fra questi, la Biennale di Venezia, CCOI Festival di Taipei, Donaueschinger Musiktage, Festival d'Automne a Parigi, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Münchener Biennale, Musik-Biennale Berlino,

Salzburger Festspiele, Settembre Musica Torino, Wien Modern; i teatri Scala di Milano, Almeida di Londra, Alte Oper di Francoforte, Comunale di Bologna, Opéra-Bastille di Parigi, Opéra National du Rhin di Strasburgo, Staatstheater di Stoccarda. Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge inoltre attività di ricerca scientifica studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici in tempo reale e dai sistemi multimediali.



Alvise Vidolin.



Antonio Ballista.

Teatro Paolo Grassi

lunedì, 30 settembre 2002, ore 20.30

Ensemble Novecento e oltre
Antonio Ballista, direttore

Quartetto Borciani
Fulvio Luciani, violino
Elena Ponzoni, violino
Roberto Tarenzi, viola
Claudia Ravetto, violoncello

Alda Caiello, soprano

Luisa Castellani, soprano

Fabio Vacchi (1949)
Quartetto per archi n. 3 (2001) 16'

Giorgio Federico Ghedini (1892-1965)
Concerto spirituale (1943) 18'
 "De la Incarnazione del Verbo Divino"
 per 2 soprani e nove strumenti
 su testi di Jacopone da Todi

Fabio Nieder (1957)
6 Elegien (1997) 18'
 per violino principale, acordeon,
 archi e percussione

Violino principale: Fulvio Luciani
 Accordeon: Teodoro Anzellotti

Igor Stravinskij (1882-1971)
Histoire du soldat - Suite (1918) 25'
 per sette strumenti
Marche du soldat
Musique de la première Scène
 (Petits Airs au Bord du Ruisseau)
Musique de la Deuxième Scène (Pastorale)
Marche Royale
Petit Concert
Trois Danses (Tango - Valse - Ragtime)
Danse du Diable
Grand Choral
Marche Triomphale du Diable

Violino solista: Fulvio Luciani

In collaborazione con RAI - RadioTre
 (trasmissione in diretta)



Fabio Vacchi.

Fabio Vacchi
Quartetto n. 3 per archi

Riscoprire forme tradizionali (o esserne riscoperti), guardare meglio dentro la natura di strumenti classici che sembrerebbero aver esaurito ogni possibilità, è una mossa tattica che spesso tiene dietro ai periodi di più furiosa ricerca del nuovo; ma in Fabio Vacchi questo impulso è presente fin dalle prime esperienze, correlativo in ogni caso ai sondaggi e alle esplorazioni più audaci: tra le sue prime opere significative c'è infatti il *Concerto* per 11 archi solisti (forse gli strumenti più carichi di storia) *Les soupirs de Geneviève* del 1976, con la sua polifonia, la sua scrittura iperdefinita che si ribalta in una poesia di aloni; verso la fine degli anni Ottanta, Vacchi si dedica poi a una serie di lavori cameristici, riuniti in seguito sotto il titolo di *Luoghi immaginari*, comprendenti un *Quintetto* e un *Trio* dalle scelte timbriche calibratissime e un *Quartetto* per pianoforte, viola, vibrafono e clarinetto; infine nel 1992 il nostro compositore affronta il genere cameristico per eccellenza con il *Quartetto n. 1 per archi*, una composizione in un unico movimento, ma ben differenziato nelle sue sezioni interne, e tutto animato da una tensione, come ha notato Franco Pulcini, fra «minuziosità cameristica e sonorità piena dell'orchestra»; del 1999 è la seconda composizione del genere, *Movimento di Quartetto*, scritto per il Quartetto Borciani, e nel 2001 nasce questo *Quartetto n. 3* che per forza strutturale e abbondanza di idee si presenta come una originale e vivace sintesi di quanto esperito finora da Vacchi nel campo quartettistico.

Anche il *Quartetto n. 3* è compreso in un solo respiro architettonico articolato in due movimenti principali; il primo, con carattere introduttivo, si muove in una penombra di tremoli, glissandi, pizzicati, vibratili staccati con l'arco "gettato": un catalogo di attacchi sonori (la doppia acciacatura per quarte del violoncello alla prima battuta, quasi motto, sarà una costante strutturale), un leggero crepitio da cui emergono istantanei riconoscimenti espressivi, ansiosi frammenti cò-

matici, impeti ritmici immediati, ma tutti in breve tacitati e sommersi nel delicatissimo magma, alla fine ("a tempo, con fluidità") svaporante in una bisbigliata cadenza. La doppia acciacatura del violoncello collega e sostiene l'attacco del movimento rapido che, con nettissimo contrasto, piomba a capofitto in una sorta di "perpetuum mobile" dal ritmo martellato, "motorico" come si diceva per celebri esempi di Ravel, Prokof'ev o Hindemith; tipo o genere piuttosto raro in Vacchi, ma che proprio per questo gli consente l'occasione di rivelare una volta di più la sua arguzia critica e il suo umorismo; in fondo nel "perpetuum mobile", nella sua insistenza meccanica, c'è sempre qualcosa di stolido; ora, nelle prime battute Vacchi lo prende sul serio, ma poi è bellissimo sentire con quanta intelligenza e agilità tecnica ne relativizza e spiritualizza l'uggiata ripetitività: infatti, dalla banda compatta degli strumenti pulsanti ogni tanto se ne stacca uno con qualche divagante capriccio, o qualche struttura ritmica del tutto diversa; vividi contrasti dinamici, robusti pizzicati che incidono il blocco ritmico, a un certo punto il capovolgimento del martellato in flautato, quasi un negativo dell'immagine di partenza, insomma tutto arricchisce di variazioni e sorprese il tracciato inarrestabile della pagina. Segue una coda, basata su due tonalità tenute e sovrapposte, sol minore (violoncello) e fa diesis minore (secondo violino); su questo pedale armonico composito sfrecciano frammenti melodici dedotti da quelle armonie, dapprima in una sezione che ricorda l'andamento di un "trio" di minuetto o scherzo, e quindi, dopo l'interruzione di una pausa, in un episodio di densa elaborazione contrappuntistica; un progressivo diminuendo e rallentando riconduce il movimento allo stesso tempo lento che ha aperto il *Quartetto*, per un congedo che ne ricapitola anche quelle notazioni affettuose fatte di piccoli gesti, appoggiature, morbide inflessioni: sguardo all'indietro quanto mai conciso, ma essenziale a dare il senso di una forma sonora che si spegne per interiore necessità.

Giorgio Pestelli

Giorgio Federico Ghedini *Concerto spirituale*

Si racconta che quando Ghedini visitava una pinacoteca passasse la maggior parte del tempo nelle sale dei primitivi, quelle sale che raccolgono opere di maestri spesso sconosciuti ai più o addirittura anonime e che di solito si guardano distrattamente, affrettandosi verso le stanze dove splendono le celebrità delle epoche classiche; il "primitivismo", cioè il tentativo di guarirsi dalla malattia della troppa civiltà, segna d'altra parte un'intera stagione del Novecento italiano, in musica incanalandosi nei due rifiuti polemici del sinfonismo tedesco e dell'opera come musica di azione; rifiuti, dunque, dell'Ottocento nelle sue conquiste capitali, sostituito dapprima dalle forme nette e asciutte del Settecento; ma poi il quadro si annette zone sempre più antiche a mano a mano che venivano riscoperte; scriveva infatti Ghedini negli *Appunti per una autobiografia* (pubblicati in "Musicalia", 1970): «quanto ai miei musicisti preferiti, bisogna andare a trovarli tra gli autori del Cinque-Seicento: Andrea e Giovanni Gabrieli, Palestrina, Frescobaldi e infine Monteverdi; sangue nostro, spiriti nostri, di casa, perché penso che non si debba tradire la propria terra nemmeno con l'arte». Questo polemico ritorno al passato era generale e condiviso da musicisti molto diversi fra loro, ma nel *Concerto spirituale* di Ghedini, per due voci e strumenti su un testo dalla Lauda di Jacopone "De la incarnazione del Verbo Divino", prende forme del tutto scevre dall'estetismo e da qualunque compiacimento arcaicizzante; in breve, tace del tutto in Ghedini la componente D'Annunzio, che pure era stata tanto importante a dare l'avvio alla riscoperta del gusto primitivo; il linguaggio di Ghedini, senza mai esaltarsi e senza prendere un'aria "poetizzata", cioè mettendosi in posa, raggiunge una pienezza di umane vibrazioni sulla base di un possesso eccezionale della materia musicale, consentendogli di non andare mai nel generico e nell'approssimativo. Bellissimo l'esordio, con lo slancio senza preamboli dei due soprani, imbricati in un rapido ar-

peggio («Fiorito è Cristo nella carne pura») cui replica una ruvida e popolarasca fanfara di tutta l'orchestra: musica rapida, di animazione genuina, dove l'impeto si snellisce in interventi strumentali netti come scaglie luminose e in un canto articolato su spaziosi intervalli; e si sente in questa ariosità d'impostazione qualcosa che fa pensare al *Magnificat* di Petrassi (1939-40), cui per altro il *Concerto* di Ghedini è dedicato. Dopo un primo culmine di rilievo gagliardo («Amore immenso e carità infinita»), l'andamento si fa più riposato con i due soprani che procedono o all'unisono, come nel canto gregoriano, o disgiunti come nel canto antifonico; il suono crudo di tromba e pianoforte sostiene l'episodio declamato «Error prendesti contra veritade», dove il canto, per il potere dissociativo degli intervalli (quinte, settime, serie di terze come nelle *Sonate* di Domenico Scarlatti), assume un carattere ieratico, privo di continuità graduale e quindi di sfumature psicologiche. Un enigmatico segnale di note ribattute (tromba e timpano) prepara la sezione più ripiegata della composizione (Andante sostenuto, «Splendor che illustra onne tenebroso»): è il punto in cui il testo di Jacopone si raccoglie sul mistero della morte di Cristo, da Ghedini composto nello stile doloroso di uno *Stabat Mater*, scandito da un basso ostinato di bachiana impassibilità e da pungenti sovrapposizioni di dissonanze politonali; alla casta solitudine di un soprano solo, senza soccorso di strumenti, è affidata l'immagine del "fiore", cioè del corpo, deposto nel sepolcro; la stessa voce, ma con il tono declamato di un araldo, annuncia la resurrezione, senza nessuna scomposta agitazione in orchestra, solo asciutti rintocchi di tromba e pianoforte appena amplificati dal timpano e dai pizzicati degli archi. Il nuovo episodio (Animato: «Fulgore ameno apparìo nell'orto») è fra i più perfetti del lavoro: la sua materia è la luce, ma già è singolare come Ghedini non ceda alla minima seduzione di ogni luminosità impressionistica; il succedersi di battute in ritmi diversi per assecondare il sobrio vocalismo concesso alle voci, il breve lampeggiare degli archi, le sonorità acute del pianoforte, con effetto di piastre metal-

liche percosse, tutto induce una festosa freschezza, un incanto antico, dove ogni oggetto sonoro risalta con la precisione ingenua di una tavola primitiva. Una calma scala ascendente degli archi, poi ripresa del corno solo, apre l'ultima sezione, Andante alla Marcia, dove la tonalità si chiarifica in un disteso mi bemolle maggiore e nelle serene raggere di più ampie volute cantabili; ma l'intonazione in pianissimo delle note più acute del canto, il sovrapporsi al mi bemolle di base di tonalità lontane (la maggiore, re maggiore), il lieve squillo del pianoforte e un eccentrico passo del violino solo, escludono ogni convenzionale trionfo, in armonia con il senso di misura e di schiettezza popolarasca che anima la composizione.

Giorgio Pestelli



Giorgio Federico Ghedini.

Giorgio Federico Ghedini
Concerto spirituale
“De la Incarnazione del Verbo Divino”
di Jacopone da Todi

Fiorito è Cristo nella carne pura,
or se ralegri l'umana natura.
Natura umana, quanto eri scurata,
ch'al secco fieno eri arsimigliata!
Ma lo tuo Sposo t'ha renovellata.
Or non sie ingrata de tale amadore.
Tal amador è fior di puritade,
nato nel campo de verginitade,
Egli è lo giglio de l'umanitade,
de suavitate e de perfetto odore.

Odor divino da ciel n'ha recato,
da quel giardino là ove era recato,
esso Dio dal Padre beato
ce fo mandato conserto de fiore.
Fior de Nazareth se fece chiamare,
de la Giesse Virgo vuols pullulare,
nel tempo del fior se volse mostrare,
per confermare lo suo grande amore.

Amore immenso e carità infinita,
m'ha dimostrato Cristo, la mia vita;
prese umanitate in deità unita,
gioia compita n'aggio e grande onore.
Onor con umiltà volse recepere,
con solennità la turba fe' venire,
la via e la cittade refiorire tutta,
e reverire lui como Signore.

Signor venerato con gran reverenza,
poi condannato de grave sentenza,
popolo mutato senza providenza,
per molta amenza cadesti in errore.
Error prendesti contra veritate.
Quando lo facesti viola de viltade,
la rosa rossa de penalitate
per caritade remutò el colore.

Color natural ch'avea de bellezza
molta in viltade prese lividezza,
con suavitate portò amarezza,
tornò in bassezza lo suo gran valore.
Valor potente fo umiliato,
quel fiore aulente tra piè conculcato,
de spine pungente tutto circondato,
e fo velato lo grande splendore.

Splendor che illustra onne tenebroso,
fo oscurato per dolor penoso,
e lo suo lume tutto fo renchioso,
en un sepolcro nell'orto del fiore.
Lo fior repostò giacque e si dormio,
renacque tosto e resurressio,
beato corpo e puro refiorio
ed appario con grande fulgore.

Fulgore ameno appario nell'orto
a Magdalena che 'l piangea morto,
e del gran pianto donogli conforto,
sì che fo absorto l'amoroso core.
Lo core confortò agli suoi fratelli,
e resuscitò molti fior novelli,
e demorò nello giardin con elli,
con quelli agnelli, cantando d'amore.

Signor de gloria sopra al ciel salisti,
con voce sonora degli angeli ascendisti,
con segni di vittoria al Padre redisti,
e resedisti in sedia ad onore.
Onor ne donasti a servi veraci,
la via dimostrasti a li tuoi sequaci,
lo spirito mandasti acciò che infiammati
fussero i sequaci con perfetto ardore.

Fabio Nieder

6 Elegien

per violino, acordeon, archi e percussione

La formazione triestina, il perfezionamento con Lutosławski, l'attività critica e la bravura pianistica (maturata anche in concerti liederisti accanto a Elisabeth Schwarzkopf e Petre Munteanu), tutto concorre nell'educazione culturale di Fabio Nieder a individuare una continuità fra romanticismo, espressionismo e modernità come un flusso linguistico unitario e coerente, come una evoluzione graduale e senza strappi violenti; in particolare l'espressionismo viennese, nella depurazione lirica e nella raffinatezza timbrica di Berg e Webern, rappresenta qualcosa di sentito da Nieder come una lingua materna, senza sforzo di recuperi intellettuali. Anche nelle *6 Elegien*, composte negli anni 1996 e 1997, lo sfondo lontano è quello dell'espressionismo viennese, da cui tuttavia il nostro compositore sa depurare una sonorità personale e un suo discorso sensibile e risentito, con un suo filo tenace affidato alla ipersensibilità del violino principale, protagonista discreto ma di grande virtù affabulatrice; generale nella composizione è un certo tono preludeante, che simula accortamente l'improvvisazione alternando e fondendo il gesto dolente dell'elegia con l'estro capriccioso della cadenza; inoltre l'inserimento dell'acordeon non è una stranezza voluta, ma una vera necessità espressiva: una sorta di organo misterioso, oppure un soffio (marino, o arboreo, più che umano) che ha qualcosa di straniato e d'inquieto che contrasta con la precisione di segno del violino.

Le *Elegie* si presentano come una sorta di forma a ponte in sei movimenti: alla prima si affianca un titolo, *Kontrapunkt der Winde*, contrappunto di venti, suggeriti dal respirare della *Windmaschine* e dell'acordeon sopra i quali scivola il violino solo, con una gamma leggerissima di armonici, pizzicati, glissandi che, sia pure inafferrabile nel contorno filigranato e nel ritmo "rubato", definisce il tono espressivo di tutto il lavoro; dopo la seconda, di delicata trama accordale, la terza *Elegia* si scioglie in un complesso contrap-

punto di figure veloci, alternando il vitalismo virtuosistico con alcune fermate di dolente vibrazione: l'estrema densità non contraddice mai la leggerezza, la trasparenza, come se tutto il movimento si svolgesse dietro una superficie di cristallo. Violino e acordeon da soli danno al quarto brano il carattere di una meditazione, cuore intimo del lavoro; di nuovo le figure si addensano nella quinta *Elegia* ("Furioso"), ma dopo il grappolo iniziale emergono ancora il violino e l'acordeon sfociando in un "grave" che sottrae volume al suono fino a un pianissimo sotto voce; l'ultima *Elegia*, come la prima, reca un sottotitolo *Wind und Glocken*, vento e campane, dove il concetto schumanniano di "lontano" rivive in una distillata trasfigurazione: tutti gli archi suonano con sordina, e il suono poco alla volta sembra evaporare su se stesso.

Giorgio Pestelli

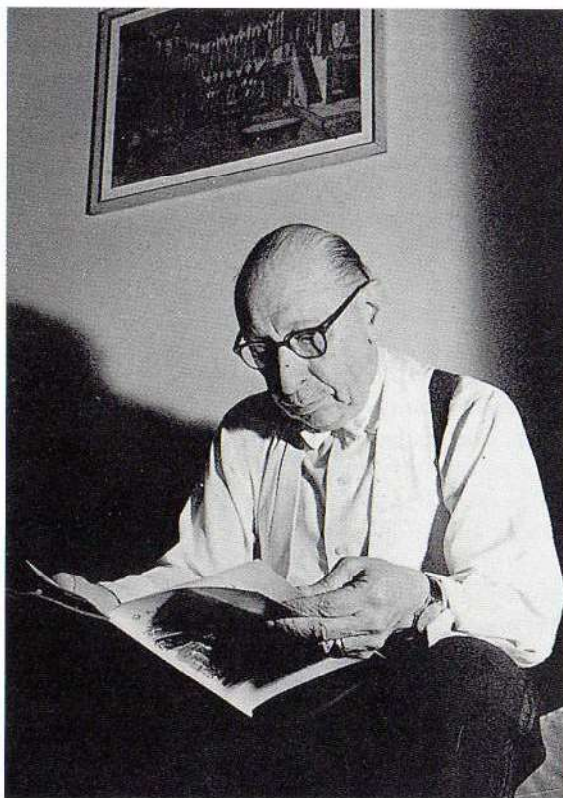


Igor Stravinskij
Histoire du soldat - Suite

La scarsità di mezzi può essere incentivo all'invenzione, è risaputo, ma quando calamità immani o svolte epocali riducono la scarsità all'indigenza, magari dopo aver conosciuto l'agiatezza, per rimontare la povertà di mezzi e presentarsi di fronte all'opera da fare, oltre a capacità inventiva e forza morale, ci vuole un concorso di circostanze favorevoli pressoché uniche. Uniche e legendarie quelle che presiedono alla nascita dell'*Histoire du soldat* di Stravinskij nel 1918: la rivoluzione russa mentre il compositore era in Svizzera, lo scoppio della Grande Guerra che rese definitivo l'esilio dalla patria, i racconti russi di Afanas'ev a perpetuarne il legame, l'incontro con un grande scrittore, C. F. Ramuz, Ernest Ansermet che ritorna dagli Stati Uniti con dischi

e musiche jazz ancora inudite in Europa, l'assedio della guerra attorno alla piccola Svizzera, la povertà, l'idea di guadagnarsi da vivere con una specie di teatrino ambulante, il soccorso di un finanziatore nella persona dell'industriale e clarinettista dilettante Werner Reinhardt; alla confluenza di tutto ciò, come racconta Stravinskij nelle *Cronache della mia vita*, doveva nascere questo spettacolo «da recitare, suonare e danzare», presentato a Losanna il 28 settembre 1918 sotto la direzione di Ansermet, e rimasto una delle creazioni più tipiche di tutto il Novecento musicale per il suo segno acre e pungente, indimenticabile per chiunque ne abbia sentito anche una sola volta qualche pagina.

Mai venire a patti col diavolo, l'uomo ne uscirà annientato; oltre che in Afanas'ev, l'ammonimento trova illustrazione nelle fiabe dei Grimm, per non parlare del *Faust*, e con varianti minori



*Fabio Nieder (a sinistra)
e Igor Stravinskij.*

in celebri testi della letteratura moderna, dal *Peter Schlemihl* di von Chamisso al *Diavolo nella bottiglia* di Stevenson; l'*Histoire du soldat* di Stravinskij e Ramuz si affianca a questi capolavori con il suo magro apparato di sette esecutori, un lettore, due attori, quattro assi in croce come scena: un soldato vende il suo violino al diavolo in cambio di un libro che gli dà la ricchezza; ma questa non lo rende felice e, vincendo il diavolo al gioco, il soldato torna in possesso del suo violino, con il quale guarisce la figlia di un re e la sposa; ancora una volta al colmo della fortuna, sente di nuovo la nostalgia del villaggio natò e si mette in marcia per tornarci; ma, poiché «non è consentito avere tutto, e una felicità è tutte le felicità, due nessuna», il diavolo lo attende al varco e se lo porta via.

D'accordo con Ramuz, Stravinskij concepì la sua musica come una "suite" di musiche di scena specialmente adatta all'esecuzione in concerto. I sette esecutori operano in un ambito timbrico ristretto e individuato: violino e contrabbasso (senza mediazione di viole e violoncelli), clarinetto e fagotto, cornetta a pistoni e trombone, ricca percussione, ma senza i timpani, solo strumenti a suono indeterminato fra cui spicca il sordo tonfo della grancassa. Tre le idee musicali dominanti: la prima, quasi motivo conduttore, è il passo di marcia, simbolo della diminuzione umana imposta dall'uniformità militare, passo cadenzato proteso su una orizzontalità a perdita d'occhio, reso più faticoso e ansimante dalla stranita sonorità del contrabbasso; la seconda è il bighellonare del violino, il suo lieve dondolarsi sulle corde vuote, atono e insistente, puro gesto violinistico che nella sua ipnotica elementarità racchiude un lampo demoniaco; la terza è la proterva fanfara della cornetta, sempre sul modulo della marcia, ma sgargiante di colori e di contorsioni in puro stile di band jazzistica. Fuori da queste costanti stanno le tre danze, *Tango*, *Valse* e *Ragtime*, l'indiviolata *Danse du diable*, la musica pastorale, con i suoi ricami estatici che ricordano le "ronde primaverili" del *Sacre*, ma come spolpate e corrose nel suono, e infine la raggelata calma del *Corale*. Stravinskij sembra non partecipare e

limitarsi alla pura rappresentazione; eppure, per una di quelle conversioni tipiche delle cose dell'arte, non una nota di questa musica cade fuori dall'espressione drammatica della solitudine dell'uomo, in cui anche la componente caricaturale e parodica, sinistra come mai più si è sentito, è come riscattata da una nota di umana solidarietà implicita nell'assoluta sincerità del racconto.

Giorgio Pestelli

Antonio Ballista

Pianista, clavicembalista e direttore d'orchestra, fin dall'inizio della sua carriera Antonio Ballista non ha posto restrizioni alla sua vivace curiosità e si è dedicato all'approfondimento delle espressioni musicali più diverse. Ciò gli consente di presentarsi nei più vari repertori sia come solista sia nel campo della musica da camera e sinfonica con programmi di rara inventiva e originalità. Dalla fine degli anni Cinquanta suona in duo pianistico con Bruno Canino, una formazione di ininterrotta attività la cui presenza è stata fondamentale per la diffusione della "nuova musica" e tuttora per l'azione catalizzatrice sui compositori. Ha suonato con direttori come Abbado, Boulez, Chailly, Maderna e Muti e con orchestre come la BBC, il Concertgebouw, la Filarmonica di Israele, la Scala di Milano, la London Symphony, l'Orchestre de Paris, le Orchestre di Philadelphia e di Cleveland e la New York Philharmonic, ed è stato

invitato nei più prestigiosi Festival (Parigi, Edimburgo, Varsavia, Berlino, Strasburgo, Venezia e al Maggio Musicale Fiorentino). Come direttore d'opera ha debuttato al Teatro dell'Opera di Roma con Gilgamesch di Battiato. Fra i compositori che hanno scritto per lui ricordiamo Berio, Bussotti, Castaldi, Castiglioni, Donatoni, Lucchetti, Morricone, Mosca, Sollima. Ha effettuato tournée con Berio, Dalla piccola, e Stockhausen e ha collaborato con Boulez, Cage e Ligeti in concerti monografici. È direttore dell'Ensemble Novecento e oltre, una formazione stabile per l'esecuzione della musica sia del Novecento storico sia delle più recenti tendenze, da lui fondata nel 1955. Ha inciso per RCA, Wergo, Emi, Ricordi e La Bottega Discantica. Per ventitré anni è stato titolare della cattedra di pianoforte principale presso il Conservatorio di Milano e attualmente è docente presso l'Accademia Pianistica di Imola.

Ensemble Novecento e oltre

Nasce da un'idea di Antonio Ballista. L'intento è quello di dare più spazio nelle sale da concerto alla musica del XX secolo e di proporre accanto al repertorio del Novecento storico, ineguagliabile per ricchezza di linguaggi e di espressioni, alcune tra le più stimolanti esperienze compositive di questi ultimi anni.

La base dell'ensemble è costituita dal Quartetto Borciani affiancato da altri musicisti scelti da Antonio Ballista; il gruppo così strutturato risulta omogeneo ma variabile e capace di adattarsi agilmente alle diverse esigenze di organico (fino a venticinque strumentisti) per eseguire un vasto repertorio di lavori moderni e contemporanei. L'Ensemble ha iniziato la sua attività nel 1995, in occasione dell'integrale promossa, nel cinquantenario della morte di Anton Webern, dall'EAOSS

e dagli Amici della Musica di Palermo.

Da allora si è esibito per le più prestigiose istituzioni musicali italiane quali il Teatro alla Scala, l'Unione Musicale di Torino, la Società dei Concerti di Trieste, l'Ente Concerti di Pesaro, gli Amici della Musica di Perugia, la Società dei Concerti "Barattelli" dell'Aquila, l'Accademia di Santa Cecilia, l'Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma, l'Associazione Scarlatti di Napoli e i Festival di Brescia e Bergamo e Settembre Musica di Torino. Alla Biennale di Venezia l'ensemble ha eseguito in tre serate l'integrale della musica da camera di Stravinskij. Fra i prossimi impegni dell'ensemble è una tournée che lo porterà a esibirsi in Argentina, Brasile, Cile, Uruguay.

Ensemble Novecento e oltre

Mauro Pedron, clarinetto
Leopoldo Armellini, fagotto
Ugo Favaro, corno

Ivano Buat e

Marco Rigoletti, trombe
Domenico Lazzaroni, trombone
Fulvio Luciani e

Elena Ponzoni, violini

Roberto Tarenzi, viola

Claudia Ravetto, violoncello

Stefano Dall'Ora, contrabbasso

Andrea Dindo, pianoforte

Daniilo Grassi, percussione



Ensemble Novecento e oltre.

Quartetto Borciani

Nel 1984, Paolo Borciani, primo violino del celebre Quartetto Italiano, permise ad alcuni suoi allievi di dar vita a un quartetto d'archi che avrebbe portato il suo nome, a indicare così l'appartenenza a una scuola strumentale e musicale insigne e il segno di una continuità nella lezione dell'indimenticabile Quartetto Italiano.

Da allora il Quartetto Borciani è stato ospite delle istituzioni musicali italiane più prestigiose: il Teatro alla Scala, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Regio di Torino. All'estero ha suonato in tutta Europa, a Londra, a Salisburgo nella Grosser Saal del Mozarteum in occasione delle celebrazioni del bicentenario mozartiano, in Germania, Lussemburgo, Scozia, Spagna, Svizzera. Nel 1991 è stato invitato al Festival dei Due Mondi di Spoleto, invio rinnovato l'anno seguente; nel 1996 al Festival di Wexford in Irlanda. Il debutto negli Stati Uniti, nel 1988, è stato salutato da una standing ovation. Nel 2000 ha suonato a Teheran, tra i rari artisti occidentali invitati in Iran.

Il Quartetto Borciani ha voluto concepire la propria attività come un laboratorio di ricerca. Le sue esecuzioni sono frutto di un accurato lavoro di documentazione e approfondimento storico e stilistico. Da questo laboratorio sono nati veri e propri concerti tra cui l'integrale beethoveniana realizzata due volte a Milano, Novara e Como, un ciclo intitolato Schubert e il Novecento a Roma, l'integrale dei Quartetti di Schumann a Napoli e Milano.

Accanto alle opere più conosciute, il Quartetto Borciani ama proporre scelte non ovvie, dall'avanguardia al repertorio più antico, senza preclusioni. È dedicatario di opere nuove e collabora con lo studio AGON per la produzione di programmi per quartetto d'archi e live electronics. Hanno scritto per il Quartetto Borciani, tra gli altri, Azio Corghi, Franco Donatoni,

Lorenzo Ferrero, Luca Francesconi, Alessandro Solbiati, Giovanni Sollima e Fabio Vacchi. La sua esecuzione di Movimento di Quartetto di Fabio Vacchi ha fatto parte della colonna sonora del film di Ermanno Olmi *Il mestiere delle armi*.

L'attività del Quartetto Borciani è onorata da prestigiose collaborazioni. Tra gli altri: i violoncellisti Siegfried Palm ed Enrico Dindo, i violisti Hatto Beyerle, fondatore del Quartetto Alban Berg, e Danilo Rossi, i pianisti Bruno Canino, Antonio Ballista e Paolo Bordoni, e il clarinetista Fabrizio Meloni. Il Quartetto Borciani ha vinto il Premio Internazionale del

Disco Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini. Incide per Naxos e ha registrato per numerose emittenti radiotelevisive europee. La RAI ha trasmesso un concerto in video via satellite in tutta Europa. La televisione Telepiù D+ Classica gli ha dedicato uno speciale. Nel maggio 2001 ha eseguito a Lucca la prima mondiale del Quartetto di Giacomo Puccini, recentemente ritrovato. Tra breve, la BMG Ricordi pubblicherà su CD la registrazione della serata. I membri del Quartetto Borciani insegnano il proprio strumento e la disciplina del quartetto d'archi nei conservatori italiani.



Quartetto Borciani.

Alda Caiello

Diplomata in pianoforte e canto al Conservatorio di Perugia, ha debuttato al Festival di Montepulciano e a Umbria Jazz con Treemonisha di Scott Joplin. Interprete di partiture di Pergolesi, Bach, Scarlatti, Mozart e Gluck, oltre che dello Stabat Mater di Boccherini e del Te Deum di Charpentier, si sta dedicando sempre più frequentemente alla musica di autori contemporanei e del Novecento storico, sotto la guida di importanti direttori fra i quali Frans Bruggen, Myung-Whun Chung, Alun Francis, Valery Gergiev, Arturo Tamayo, Renato Rivolta, Pierre-André Valade. È stata ospite della Biennale di Musica di Venezia, del Bologna Festival, del Maggio Musicale Fiorentino, del Teatro alla Scala, della Sagra Musicale Malatestiana di Rimini, di Milano Musica, del Teatro La Fenice di Venezia, del Festival di Orvieto, del Festival di Musica Contemporanea di Barcellona, dei Salzburger Festspiele, del Festival d'Automne

di Parigi, dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, della Rotterdams Philharmonisch Orkest e del Teatro Carlo Felice di Genova.

A Venezia è stata interprete, per il centenario della Biennale, di Quaretristis di Adriano Guarnieri, di Io, Frammento dal Prometeo di Nono, registrato da RAI Radio Sat, e di Rara Requiem di Bussotti; con l'Ensemble Alter Ego ha eseguito Fxil del georgiano Kancheli; a Roma, per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, ha cantato Novae de infinito laudes di Henze e Les noces di Stravinskij, e sotto la direzione di Myung-Whun Chung Requiem di Ligeti. A Milano, per il Teatro alla Scala, La Passione secondo Matteo di Guarnieri in prima esecuzione mondiale e, con l'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, Folksongs di Berio con la direzione dell'autore. Al Festival d'Automne di Parigi è stata protagonista di Perseo e Andromeda di Sciarrino, a Barcellona ha presentato musiche

di Ivan Fedele, a Londra alla Wigmore Hall è stata invitata per un recital dedicato a Dallapiccola, Malipiero, Wolf-Ferrari e Pizzetti con il duo pianistico Canino-Ballista; a Firenze con l'Orchestra della Toscana ha cantato Lucrezio, oratorio materialistico di Luca Lombardi, ripreso nel 2001 a Tokyo nell'ambito delle manifestazioni dell'Italia in Giappone e, sempre a Firenze, ha interpretato il ruolo di Amore nell'Orfeo ed Euridice di Gluck; al Teatro di Lleida in Spagna è stata Lola in Cavalleria rusticana di Mascagni, e per il Carlo Felice di Genova ha interpretato Passaggio, opera in un atto di Luciano Berio. È stata interprete dell'opera Camera oscura di Marco Di Bari per la Biennale di Venezia 2001, e di Vanitas?, oratorio di Luca Lombardi, in prima esecuzione italiana con l'Orchestra di Santa Cecilia sotto la direzione di Emilio Pomarico. Ha inciso per BMG/Ricordi e Stradivarius.



Alda Caiello.

Luisa Castellani

È oggi una delle interpreti più raffinate e sensibili della musica contemporanea ed è particolarmente apprezzata per l'estrema duttilità della tecnica vocale, la fantasia e l'intelligenza. Unisce temperamento appassionato, ironia e vis comica al rigore e al gusto dell'approfondimento musicale, sia nel repertorio tradizionale, da Bach a Mozart fino alla liederistica e a Debussy, sia, particolarmente, nel repertorio contemporaneo, per cui molti compositori fra cui Berio, De Pablo, Donatoni, Ferneyhough, Kurtág, Ligeti, Morricone, Pennisi, Sciarrino e Scelsi ne hanno fatto una interprete di elezione e anche il jazzista Giorgio Gaslini le ha dedicato un Liederbook. Luciano Berio l'ha voluta per dar voce alla nuova edizione del suo Calmo, che Luisa Castellani ha portato nei principali teatri e festival insieme a Sequenza III e Folksongs, e per lei ha creato il ruolo di Ada in Outis, andato in scena alla Scala nel 1996. Ha interpretato ruoli come cantante d'opera, tra l'altro, in Esequie della Luna e Tristan di F. Pennisi e Anton di E. Scogna, The Turn of the Screw di B. Britten, Outis e La vera storia di L. Berio, La madre invita a comer e La señorita Cristina di L. De Pablo, Il velo dissolto di F. Donatoni. La Scala, la Fenice, il Teatro Real di Madrid, il Maggio Musicale Fiorentino, l'Accademia di Santa Cecilia, il Barbican Theatre di Londra, il Konzerthaus di Vienna, la Philharmonie di Berlino, l'Opéra-Bastille e lo Châtelet di Parigi, la Carnegie Hall di New York, dove è stata invitata da Maurizio Pollini, sono alcuni tra i luoghi in cui ha cantato, nel repertorio cameristico e in ruoli

operistici, sotto la direzione dei più grandi direttori d'orchestra, tra cui lo stesso Berio, Bernasconi, Eötvös, Ferro, Gelmetti, Panni, Pons, Robertson, Rodan, Rophé, Sinopoli, Tate, Thielemann, con orchestre come quelle della RAI e della Scala, la London Sinfonietta, l'Orchestra di Radio France e l'Israel Symphony Orchestra. Invitata dal Wien Modern, dal Holland Festival, dal Festival di Salisburgo, dalle Biennali di Helsinki, Venezia e Berlino, dal Settembre Musica Torinese e dall'Automne Musical di Parigi, ha più volte cantato Le marteau sans maître di Boulez con l'Ensemble Intercontemporain e l'Ensemble Modern di Francoforte, ma fruttuose sono state anche le sue collaborazioni con l'Ensemble Recherche di Friburgo, l'ASKO Ensemble di Amsterdam, l'Arditti Quartet, il gruppo

Contrechamps di Ginevra, e con solisti come Antonio Ballista, Bruno Canino, Massimiliano Damerini, Andras Keller, Giorgio Gaslini e Andrea Lucchesini. Titolare della cattedra di perfezionamento in canto presso la Scuola Superiore di Musica di Lugano, tiene corsi, masterclasses e conferenze in Italia e in molti altri paesi come la Colombia, la Cina, la Svizzera, l'Ungheria, gli USA, e ha registrato per radio e televisioni di tutto il mondo. Ha inciso anche numerosi CD per Fonit Cetra, Harmonia Mundi, Hungaroton, RCA, Ricordi, Stradivarius, tra cui l'integrale dei Lieder di Mozart e delle liriche di A. Savinio, la Sequenza III di Berio per Deutsche Grammophon e il Pierrot lunaire di Schönberg sotto la direzione di Sinopoli per Teldec. Ha ricevuto il premio "Gino Tani" per la lirica.



Luisa Castellani.