



Giorgio Bernasconi.

Teatro Paolo Grassi

lunedì, 7 ottobre 2002, ore 20.30

Icarus/Cantus Ensemble**Giorgio Bernasconi**, direttore**Luisa Castellani**, soprano**Barbara Zanichelli**, soprano**Giuseppe Soccio** (1950)*Pulsar Song IV: Mediterraneo* (1993-94) 10'
per voce, pianoforte e ensemble**Niccolò Castiglioni** (1932-1996)*Cantus planus* (1990-91) 18'
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* 20'
per ensemble e amplificazione**Anton Webern** (1883-1945)*Sechs Stücke für grosses
Orchester* op. 6 (1909) 12'
Versione di Anton Webern
per orchestra da camera (1920)
1. *Langsam*
2. *Bewegt*
3. *Mässig*
4. *Sehr langsam*
5. *Langsam***Adriano Guarnieri** (1947)*... Grido ai miei occhi, Sarajevo* (2002) 8'
Versione seconda per ensemble
con pianoforte concertante
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta**Stefano Gervasoni** (1962)*Godspell* (2002) 13'
Cinque poesie di Philip Levine
per mezzosoprano e nove strumenti
1. *The West Wind*
2. *Home for the Holiday*
3. *Gospel*
4. *Growing Season*
5. *Brooklyn Morning*
Prima esecuzione italianaIn collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in diretta)

**Soccio, Castiglioni, Romitelli,
Webern, Guarnieri, Gervasoni**

Il sopracciglio di *Senecio*

Quando Webern compose i *Sechs Stücke* op. 6 per grande orchestra, nell'estate del 1909, Schönberg ne fu subito impressionato per la concisione e concentrazione espressiva, di cui Webern aveva già dato prova negli aforistici *Fünf Sätze* per quartetto op. 5, ma soprattutto per il particolare sfruttamento delle potenzialità timbriche. Seguendo la via segnata da Mahler, al quale sia maestro che allievo portavano un'ammirazione assoluta, Webern si era spinto ancora più avanti nell'utilizzo della grande orchestra, non per ottenere sonorità massicce e dense, ma per articolare con la massima libertà timbri e spessori sonori.

Quando poi, nel 1928, Webern rielaborò i *Sei pezzi* per un organico orchestrale più contenuto, alla riduzione dei timbri orchestrali corrispose la maggior definizione dei dettagli: più rilevati i graffi melodici, più contrastate le individualità cromatiche.

Da un confronto delle due partiture, quella per grande orchestra del 1909 e la riduzione del 1928, risulta con evidenza come Webern, oltre a leggeri cambiamenti di tempo, lavori alla redistribuzione delle parti orchestrali non limitandosi a quelle affidate a strumenti assenti nella seconda versione, ma intervenendo anche sulle parti presenti in entrambe, per frammentare ulteriormente i decorsi lineari a favore di un potenziamento della differenziazione timbrica.

Una lettera di Webern a Schönberg del 1913, rivela che i *Sechs Stücke* erano scaturiti da un evento tragico per il compositore, la morte della madre, e che un programma legato a quella vicenda autobiografica ne aveva guidato la composizione. Quando si ascolta l'opera, ciò che colpisce è la pura immaginazione sonora, sganciata da associazioni extra-musicali, a cominciare dalla straordinaria melodia timbrica che apre il primo dei pezzi orchestrali (*Langsam*, 2/4), fino ai due movimenti conclusivi (*Sehr langsam*, *Langsam*), dove i suoni affiorano dal silenzio e vagano in uno «spazio sbattezzato», come ha scritto una volta Giorgio Pestelli. Ma gesti che tradiscono un'intenzione descrittiva possono essere identifi-



Anton Webern.

cati nell'inquietante crescendo del secondo pezzo, tra le esili linee del terzo, e infine nella "marcia funebre" densa di echi mahleriani del quarto. Theodor Wiesel, Adorno, e più tardi Pierre Boulez, hanno accostato la musica di Webern all'arte figurativa di Paul Klee, con la quale proprio i *Sechs Stücke* sembrano intrattenere segrete corrispondenze. Adorno, in particolare, ha sviluppato l'analogia attorno al concetto di espressione intermittente, per spiegare come la musica di Webern non si esaurisca né soltanto nei dati strutturali né in programmi extra-musicali, ma fondi uno spazio sonoro in cui l'elemento semantico ed espressivo baleni qui e là sporadicamente. E come in Webern, anche in Klee, ad esempio in *Senecio*, del 1922, è il tratto di un sopracciglio a parlare di uno stato della coscienza, e a trasformare in figura espressiva gli spicchi di colore delimitanti un viso nello spazio piatto che lo contiene. Oggi, molto più che la purezza della struttura e del suono, è questo convergere di segni e sensi, di sintassi eterogenee – che si ritrova nei *Sechs Stücke* op. 6, ma anche in composizioni ulteriori come i *Rilke-Lieder* op. 8 o i *Trakl-Lieder* op. 14 – ad apparire come la direzione più feconda tracciata dal musicista viennese.

Vi è una apparente estraneità tra ...*Grido ai miei occhi, Sarajevo*, per ensemble con pianoforte concertante, e la composizione dallo stesso titolo che Guarnieri ha composto nel 1995. Quella prima composizione era infatti per tre pianoforti, di cui uno dal vivo e due su nastro magnetico, né vi è relazione tra i materiali musicali utilizzati; sicché il titolo rimane a definire una continuità ideale, e cioè le medesime condizioni emozionali e ispirative, l'immutata posizione spirituale da cui la composizione è scaturita. Questa continuità ne riflette un'altra: il fatto che l'orrore della guerra, nelle forme aberranti della guerra etnica, ovvero di guerra contro la diversità, di cui Sarajevo rappresenta un'icona tragica, continua ad accendersi in ogni parte del mondo.

Questa nuova versione di ...*Grido ai miei occhi, Sarajevo* nasce allora dagli stessi squarci, dalle stesse profonde ferite inferte all'idea di civiltà

che avevano generato la precedente composizione per tre pianoforti. Sollecitato a chiarire il senso di questa nuova composizione, Guarnieri ha cercato di tradurre l'esperienza in una più generale riflessione poetico-musicale: «Credo che di questi tempi non sia possibile pensare a poetiche "decorative" o ad accademismi post-avanguardia. Un mondo intero è ancora in guerra (purtroppo nata a Sarajevo!). E questa guerra punta a distruggere lo spirito critico dei popoli, come quello dei singoli... c'è un forte attacco all'arte "contenutistica". Ecco allora un brano fuori tempo. Una proposta musicale "radicalissima" che faccia breccia in ogni coscienza critica».

In conformità a una concezione dell'atto compositivo che assegna ai dati tecnici un ruolo subordinato rispetto alle motivazioni poetiche ed esistenziali, Guarnieri dà luogo così a una «musica radicalissima nel suono e radicalissima nella sostanza esistenziale», dove la radicalità e il superamento dell'accademismo di cui il compositore scrive stanno proprio nell'andar oltre le tensioni verso il passato o verso il futuro (identificate, un tempo non tanto lontano, nelle ben note categorie di tradizione e avanguardia, di reazione e progresso) per dar forma a un suono che corrisponda alle condizioni esistenziali del nostro presente. Il correlato stilistico di questa posizione estetica trova la sua cifra essenziale in quelle rapide figure verticali costituite in buona prevalenza da sovrapposizioni di terze "sporcate" da intervalli di seconda, il tutto in un contesto in cui è evidentemente neutralizzata ogni direzionalità armonica, disciolta invece in agglomerati che tendono al suono puro, concreto, materico.

Accanto all'icona tragica di Sarajevo, la figura di Johann Sebastian Bach costituisce all'opposto, in ...*Grido ai miei occhi, Sarajevo*, il riferimento a un valore fondamentale, come scrive ancora Guarnieri, la «fede nella liberazione dell'uomo», attraverso la trascendenza estetica. Questa presenza non si sostanzia in semplice stile citazionale, pur essendovi integrato un brano specifico, il *Preludio in mi bemolle maggiore* dal *Clavicembalo ben temperato*, ma diviene in un certo senso motore occulto della composizione, il luogo geometrico

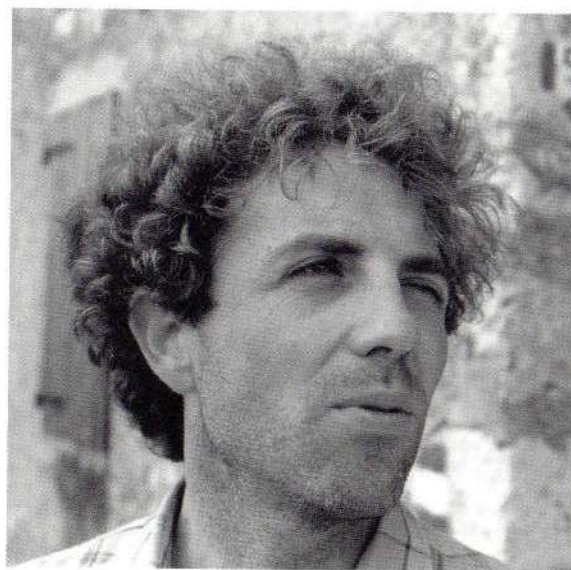
dove si genera la sua forma. Il *Preludio* rimane in tutta la prima parte nascosto e sottoposto a processi di "mutazione", per affiorare solo nella parte conclusiva dell'opera. La struttura fondamentale è invece costruita attorno a un singolo suono, un pedale grave dal quale si dipana, come in un *live electronics*, un materiale che si avviluppa su se stesso, come vortici nello spazio, fino alla formazione di grappoli e agglomerati di suono, per giungere infine all'ultima sezione, quando il brano si apre a un silenzio cosmico, da cui riemerge, finalmente riconoscibile, la musica bachiana.

Al confronto col testo poetico Stefano Gervasoni ha dedicato molte sue composizioni, mettendo in musica poeti come Hölderlin, Rilke, Celan, Beckett, e un nutrito gruppo di poeti italiani (Fortini, Sereni, Sanguineti, Luzi, Caproni, Scialoja, Ungaretti). *Godspell*, ultima in ordine di tempo, nasce da un incontro con Philip Levine, uno dei più noti poeti americani viventi. Dopo la conoscenza personale avvenuta qualche anno fa, Levine ha scritto queste cinque brevi liriche, esplicitamente destinate alla musica di Gervasoni. Si tratta di un ciclo unitario, strettamente interdipendente, che mette a nudo l'ironica e anche un po' surreale vena poetica di Levine. Già il titolo, che potrebbe essere tradotto come *La buona novella*, allude con tragica ironia ai presagi di un generale degrado, ambientale e umano, che monta con impressionante accelerazione nella generale indifferenza, e che viene anzi frainteso come progresso e diffuso con sordo ottimismo e biblica solennità. Il taglio esistenziale e anche politico di queste poesie ha provocato l'immaginazione del compositore, sollecitandolo a creare un equivalente espressivo alle strutture poetiche di Levine. In realtà quel che è accaduto è un reciproco scarto, una deviazione dal corso abituale delle modalità compositive di entrambi.

Cosa abbia comportato scrivere poesie che potessero essere musicate, Levine lo ha descritto a Gervasoni in una lettera inviata molto di recente. In una loro iniziale stesura questi testi erano molto più lunghi. Poi, il lavoro è consistito nel ricavarne un torso, un nucleo poetico che potesse



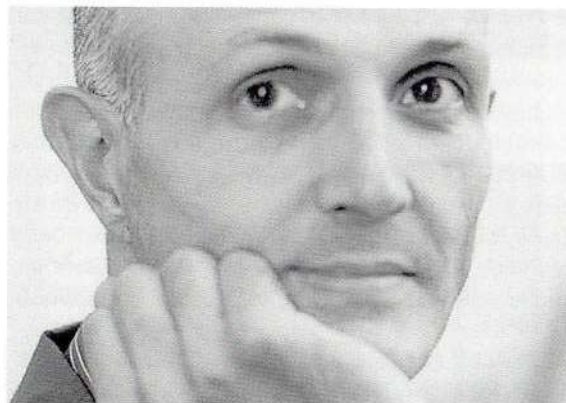
Adriano Guarnieri.



Stefano Gervasoni.

essere rappresentato «nel linguaggio di cose, creature, animali, e non dipendente da una dizione astratta». Un pessimismo ironico attraversa queste liriche e si esprime per immagini rapide e disorientanti. La musica di Gervasoni sembra concentrata a rilevarne soprattutto i dati strutturali, con cambi di *textures* tese a caratterizzare le segmentazioni interne al testo poetico, e minime figure ripetute a dar risalto alle frequenti assonanze e allitterazioni. Però, le cose evocate, i loro accostamenti improvvisi, dotati spesso di una pronunciata fisicità, che sporge dai versi quasi a rifiutarne la mediazione sintattica, ha indotto il compositore a conferire al canto e alla musica un'analogia concretezza. L'aspetto più evidente di questo processo è l'inglobamento di materiali preesistenti, che è cosa del tutto estranea alla poetica di Gervasoni, come il canto "gospel" *In the sweet by and by* elaborato in *Home for the holiday* e in *Growing season*, e più marcatamente evidente in quest'ultimo. Il ricorso a *In the sweet by and by* è motivato dal fatto che la terza poesia di Levine si intitola appunto *Gospel*, e costituisce il cuore del ciclo; Gervasoni ha così utilizzato il *gospel* originale nei due pezzi che la incorniciano, traducendo l'ironia acida e corrompente del testo nell'orchestrazione stralunata e nei vocalismi smodati della cantante. Più in generale, il linguaggio scabro ed essenziale di Levine sembra corrispondere in modo quasi fisiologico allo stile di Gervasoni, fatto di figure per lo più esili e controllatissime, di gesti rapidi e misurati, costruiti con materiali minimi, talvolta semplici segmenti cromatici articolati attraverso sovrapposizioni e sfasature ritmiche, e un lavoro minuzioso sulle emissioni e sui piani dinamici. Ne risulta una gamma di sonorità sensibilissima ai mutamenti del canto, sondato in tutte le sue molteplici modalità, fino alla nota isolata e ripetuta in uno statico declamato, al parlato, al sussurrato. E attraverso lo stile si rivelano le affinità interiori, sostanziate in un misto di amaro disincanto e di felicità cercata nel dettaglio.

Del tutto diverso il mondo di *Pulsar Song IV: Mediterraneo*, di Giuseppe Soccio. Qui la scrittura è densa e fortemente verticalizzata. Masse di suono



Giuseppe Soccio.



Niccolò Castiglioni.

in complessi aggregati timbrici, impasti di archi, legni e pianoforte, spesso anche con funzioni percussive, concorrono a creare agglomerati verticali, accumuli e sovrapposizioni, in un montare d'onda. La melodia vi si incunea con un declamato quasi scolpito, il tutto in una luce abbagliante di pietra bianca. Il testo di Montale è una poesia estratta da *Mediterraneo*: «Antico, sono ubriacato dalla tua voce...»; ma nella musica sembrano risuonare anche versi del primo poema del ciclo montaliano: «A vortice s'abbatte / sul mio capo reclinato... / Scotta la terra percorsa da sghembe ombre di pinastri, / e al mare là in fondo fa velo...». L'approccio al testo appare non analitico, ma volto a sintetizzarne il tono complessivo in un'idea sonora fondamentale. *Pulsar Song IV* fa parte di un ciclo iniziato nel 1989 con composizioni esclusivamente strumentali e approdato ultimamente alla vocalità e al confronto con testi di Joyce, Leopardi e, in questo caso, Montale. Un confronto con testi poetici in cui la parola acquista, per Soccio, valenze ancestrali e magiche, e la composizione punta a ricavarne musica che possieda gli stessi poteri ipnotici e totalizzanti. Così accade in *Mediterraneo* dove Soccio mira a rendere palpabile l'emozione prodotta dalla sgomentevole potenza ed eternità del mare. Tutta l'organizzazione costruttiva punta all'ottenimento di una omogenea tonalità emotiva. A fondamento di questa intenzione vi è la ricerca di un equilibrio tra dimensione orizzontale e verticale. Fattore essenziale di questo equilibrio è il processo di concatenazione armonica, in cui ognuna delle formazioni accordali deriva da un nucleo originario, e la rigorosa permanenza di rapporti intervallari quando gli strumenti si muovono a occupare le gamme più acute dello spazio acustico; il tutto poi articolato secondo un modello ritmico costante, desunto dal madrigale monteverdiano «Ecco mormorar l'onde», variato nei valori di durata, ma costantemente immutato nei rapporti proporzionali.

A Webern, Castiglioni dedicò molto studio e anche scritti d'argomento musicale. Tra questi ve n'è uno assai noto che segna la breve fase "strutturalista" e "post-weberniana" del compositore.



Fausto Romitelli.

È un saggio dedicato al rapporto col testo letterario nella *Seconda Cantata* di Webern, dove si postulava la totale indifferenza dei significati simbolici del testo alle strutture musicali: «il valore obiettivo della parola si condensa tutto nella sua fonicità, costituisce il polo a-razionale della parola, la garanzia di una sua naturalità fenomenica». A giudicare da quel che accade in *Cantus planus* le cose stanno, nella realtà della composizione, in modo del tutto diverso, poiché qui testo e musica appaiono totalmente compenetrati e la forma appare fortemente determinata dalla sostanza semantica del testo. I «ritornelli ingegnosi» che compongono il *Cherubinischer Wandersmann* (1674) di Angelus Silesius, costituiscono una delle più significative testimonianze della cultura religiosa e letteraria dell'età barocca. Appassionato di mistica medievale e barocca, Castiglioni teneva il *Cherubinischer Wandersmann* tra il ristretto novero delle opere amatissime. Il rapporto tra anima e Dio, inteso come conquista conoscitiva e psicologica individuale, vi viene sondato con un furore ed un'ebbrezza linguistica di gusto tutto barocco e con fulminea rapidità. Particolarmente congeniale allo stile castiglioniano, alla sua ricercata semplicità, è lo schema prevalente di epigrammi in alessandrini rimati a coppia. Castiglioni ne ricava ventiquattro aforismi musicali, dove il canto dei due soprani si dispiega in brevi disegni e in rapidissimi contrappunti; i rapporti intervallari sono in larga misura weberniani, seconde minori, settime, none, tritoni, come affine al musicista viennese è la dimensione privata del sentimento religioso. I disegni strumentali si dispongono attorno alle linee melodiche come echi, risonanze, tenui e vitrei sfondi. Amata la necessità di un'immagine, di una formulazione, ogni ripetizione vi appare superflua: una volta percorso tutto il testo, il pezzo è concluso.

Dagli esordi della modernità in Webern, si giunge con Romitelli alle sue propaggini più estreme. *Professor Bad Trip: Lesson II e Lesson III* raccolte da Webern, anche se ormai attraverso molteplici mediazioni, l'impulso alla rottura della linearità discorsiva, e l'affidamento a figure sonore so-

spese nello spazio acustico e lì sottoposte a processi di trasformazione. Anche *Professor Bad Trip* deriva da sollecitazioni letterarie e figurative. In questo caso la composizione ha preso avvio dalla lettura delle opere che Henri Michaux scrisse a seguito delle sue esperienze con droghe e allucinogeni, *L'infinito turbulento*, *Connaissances par les gouffres* e *Misérable miracle*; e dall'esperienza visiva dei *Tre studi per un autoritratto* di Francis Bacon.

L'organico ridotto e molto differenziato, che accosta chitarra e basso elettrici a flauto, clarinetto in si bemolle, tromba in do, quartetto d'archi, percussioni, pianoforte e tastiere, più strumenti accessori come armonica a bocca e *kazoo*, comporta connotazioni decisamente spostate verso uno spettro più ampio delle realtà musicali contemporanee.

Par di sentire aggregati timbrici provenienti da pratiche musicali che non si saprebbe dire in che misura siano presenti in modo consapevole all'autore, ma che di certo costituiscono, per così dire, il «vissuto uditivo» di molti della generazione nata dopo gli anni Sessanta; un orizzonte sensoriale naturalmente disposto alle espressioni *cross-cultural* del rock progressivo e psichedelico e delle esperienze più avvertite della *popular music*. Ma questo aspetto non costituisce la sostanza della composizione, poiché non si tratta di innesti o assemblaggi di materiali secondo un'estetica del *collage*; questi materiali cioè non si danno semplicemente all'ascolto nella loro realtà acustica ma vengono trasformati o anche deformati (il frequentissimo uso del glissato, e l'instabilità delle altezze che ne deriva, rimanda a quella decomposizione dell'immagine naturalistica, a quella corrosione della materia presente in modo inquietante nei ritratti di Bacon), nel corso di un arco dinamico che dal vuoto acustico porta alla sua saturazione, per seguire poi il processo inverso.

Il tutto mirato a produrre «l'epifania di una violenza nascosta che si rivela solo nella deriva caotica del materiale, nel rituale della sua distruzione come elemento discorsivo, portatore di forma, e della sua resurrezione come materia incandescente».

Livio Aragona

Giuseppe Soccio
Pulsar Song IV: Mediterraneo

Eugenio Montale
Mediterraneo (da *Ossi di seppia*, 1925)

Antico, sono ubriacato dalla voce
ch' esce dalle tue bocche quando si schiudono
come verdi campane e si ributtano
indietro e si disciolgono.
La casa delle mie estati lontane,
t'era accanto, lo sai,
là nel paese dove il sole cuoce
e annuvolano l'aria le zanzare.
Come allora oggi in tua presenza impietro,
mare, ma non più degno
mi credo del solenne ammonimento
del tuo respiro. Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo; che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso:
e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso.

(Edizione Mondadori, Milano, 1948)

Niccolò Castiglioni
Cantus planus

Cantus planus

(A. Silesius, da *Cherubinischer Wandersmann*)

Prima pars

Ihr Menschen, lernet doch
vom Wiesenblümelein,
wie ihr könnt Gott gefall'n
und gleichwohl schöne sein.

Der nächste Weg zu Gott
ist durch der Liebe Tür,
der Weg der Wissenschaft
bringt dich gar langsam für.

Der Trank, den Gott, der Herr,
am allerliebsten trinkt,
ist Wasser, das vor Lieb'
aus meinen Augen dringt.

Gar unausmesslich ist
der Höchste, wie wir wissen,
und dennoch kann ihn ganz
ein menschlich Herr umschliessen.

Die grösste Seligkeit,
die ich mich kann ersinnen,
ist, das man Gott, wie süss
er ist, wird schmecken können.

Die Morgenröt ist schön,
noch schöner eine Seele,
die Gottes Strahl durchleucht't
in ihres Leibes Höhle.

Ein Herze, das zu Grund
Gott still ist, wie er will,
wird gern von ihm berührt;
s' ist sein Lautenspiel.

Wir beten: «Es gescheh',
mein Herr und Gott, dein Wille!»
und sieh, er hat nicht Will,
er ist ein' ew'ge Stille.

Cantus planus

Prima parte

*Imparate dunque, o voi uomini,
dal fiorellino di prato,
come sia possibile piacere a Dio
e contemporaneamente essere belli.*

*La più breve via versi Dio
è attraverso la porta dell'amore,
la via del sapere
vi ci conduce troppo lentamente.*

*La bevanda che Dio, il Signore,
beve più volentieri
è l'acqua che per amore
scaturisce dagli occhi.*

*Del tutto incommensurabile
è l'Altissimo, come sappiamo,
e tuttavia un cuore umano
può racchiuderlo tutto.*

*La più grande beatitudine
che io possa immaginare
è che si possa gustare
quanto Dio è dolce.*

*L'aurora è bella,
ma ancora più bella è un'anima
che rispecchia il raggio di Dio
nella cavità del suo corpo.*

*Un cuore che nel fondo
è tranquillo, come Dio vuole,
viene facilmente da lui toccato;
è il suo risuonare di liuto.*

*Noi preghiamo: «Sia fatta
la tua volontà, mio Signore e Dio!»
e guarda: egli non vuole niente,
è un eterno Silenzio.*

Die Ros' ist ohn' Warum;
sie blühet, weil sie blühet;
sie acht' nicht ihrer selbst,
fragt nicht, ob man sie siehet.

Mensch, wird das Paradies
in dir nicht erstlich sein,
so glaube mir gewiss,
du kommest nimmer d'rein.

Mensch, steig nicht allzu hoch,
bild dir nichts Übrig's ein!
die Schönste Weisheit ist,
nicht gar zu weise sein.

Es kann in Ewigkeit
kein Ton so lieblich sein,
als wenn des Menschen Hertz
mit Gott stimmt überein.

Secunda pars

Versänfftige dein Hertz:
Gott ist in starken Winden
in Erdbewegungen
und Feuer nicht zufinden.

Der allernächste Weg
zur wahren Heiligkeit
ist Demut auf dem Pfad
der keuschen Reinigkeit.

Ich bin so gross als Gott,
Er ist als ich so klein:
Er kan nicht über mich,
ich unter Ihm nicht seyn.

Wie seelig ist der Mensch
der weder wil noch weiss!
Der Gott (versteh mich recht)
nicht gibet Lob noch Preiss.

Wie töricht thut der Mann
der auss der Pfütze trinkt
und die Fontaine läst
die Ihm im Hauss entspringt.

*La rosa è senza Perché;
essa fiorisce perché fiorisce;
essa non bada a se stessa,
non domanda se la si vede.*

*O uomo, fintantoché il Paradiso
non è dentro di te,
credimi pure con certezza,
che tu non ci arriverai mai.*

*O uomo, non salire troppo alto,
non figurarti niente di eccelso;
la più bella saggezza
consiste nel non essere troppo saggì.*

*Nell'eternità
nessun suono è più amabile
di quando il cuore dell'uomo
còsona con Dio.*

Seconda parte

*Ammansisci il tuo cuore:
Dio non è da trovarsi
in venti violenti,
in terremoto o fuoco.*

*La via più breve
verso la vera santità
è l'umiltà sul sentiero
della purezza più casta.*

*Io sono grande come Dio,
lui è piccolo come me:
né egli può stare sopra di me
né io sotto di lui.*

*Quanto beato è l'uomo
che né vuole né sa!
Che a Dio (intendimi bene)
non dà né lode né onore.*

*Quanto è folle l'uomo
che beve dalla pozzanghera
e lascia la fontana
che scaturisce nella casa.*

Die Weissheit findt sich gern
wo jhre Kinder sind.
Warhumb? (O Wunder ding!)
sie selber ist ein Kind.

Der süsse Jesus Nahm'
ist Hönig auf der Zung;
im Ohr ein Brautgesang,
im Hertz ein Freudensprung.

Ist deine Seele Magd
und wie Maria rein
so muss sie Augenblik
von Gotte schwanger seyn.

Gott ist ein lauter nichts,
Ihn rührt kein Nun noch Hier:
je mehr du nach Ihm greiffst
je mehr entwird Er dir.

Ich muss MARIA seyn
und Gott auss mir gebähren
sol Er mich Ewiglich
der Seeligkeit gewehren.

Nichts ist als Ich und Du:
und wenn wir zwey nicht seyn
so ist Gott nicht mehr Gott
und fällt der Himmel ein.

Mit Gott vereinigt seyn
und seinen Kuss geniessen
ist besser als viel Ding
ohn' seine Liebe wissen.

*La sapienza si trova bene
dove ci sono i suoi bambini.
Perché? (o cosa meravigliosa!)
perché essa stessa è un bambino.*

*Il nome dolce di Gesù
è miele per la lingua,
per l'udito un canto nuziale,
nel cuore un balzo di gioia.*

*Se la tua anima è ancella
e pura come Maria
deve in un attimo
essere gravida di Dio.*

*Dio è un puro nulla,
non è toccato né dal Qui né dall'Ora;
quanto più tu cerchi di afferrarlo
tanto più egli ti sfugge.*

*Io devo essere MARIA
e generare da me Dio,
se Egli mi concede
nell'eternità la beatitudine.*

*Non c'è niente altro che Io e Tu;
e se noi due non ci fossimo
Dio non sarebbe più Dio
e cadrebbe tutto il cielo.*

*Con Dio essere uniti
e godere il suo bacio
è meglio che sapere molte cose
senza il suo amore.*

(Traduzione di Niccolò Castiglioni)

Stefano Gervasoni
Godspell (2002)
Cinque poesie di Philip Levine

The West Wind

When the winter wind
moves through the ash trees
I hear the past calling
in the pale voices
of the air. The alder,
older, harbors a few leaves
from last fall, black, curled,
a silent chorus
for all those we've left
behind. Suddenly
at my back I feel
a new wind come on,
chilling, relentless,
with all the power
of loss, the meaning
unmistakable.

Home for the Holiday

Everyone sits at the big table
in the dark. The empty plates
moon, the silverware stars,
the napkins scrub their hands.
I'm home, says the front door.
The windows are deep in thought,
the roof has taken off its hat.
Nothing to do, chants the toilet.

Il vento dell'ovest

*Quando il vento muove
i frassini, d'inverno,
sento il passato che
chiama nelle voci
pallide dell'aria.
L'alno più anziano
accoglie poche foglie
dell'ultimo autunno
nere, ricciolute,
un coro silente
per tutti quelli che
ci siamo lasciati
alle spalle. Di colpo,
alle spalle, sento
un nuovo vento,
pungente, incalzante,
con tutto il potere
di recidere, il suo tono
inconfondibile.*

Vacanze a casa

*Stanno tutti seduti
intorno al tavolo
grande, al buio.
I piatti vuoti sono lune,
l'argenteria stelle,
i tovaglioli si asciugano
le mani. «A casa», dice
la porta d'ingresso.
Le finestre sono
assorte nel pensiero,
il tetto s'è tolto
il cappello. Non c'è niente
da fare, canta il water.*

Gospel

About life I can say nothing. Instead,
half blind, I wander the woods while
a west wind picks up in the trees
clustered above. The pines make
a music like no other: rising and
falling like a distant surf at night
that calms the darkness before
first light. Now weightless
words are when nothing will do.

Growing Season

There was a season of snails, cankers, green slugs,
gophers I never saw, and then a short autumn
without a harvest, and the brown vines I tried
to burn with that year's leaves. A lifetime passes
in the blink of an eye. You look back and think:
That was heaven, so of course it had to end.

Brooklyn Morning

The gray dove on my window sill
is still moaning over yesterday's
smashed eggs. But now the first
jackhammer breaks down
the dawn with its canticle
of progress. The garbage truck,
the street sweeper take their turns.
And the birds of the air and the beasts
of the field? They take their lumps
today and everyday, saith the TV.

La buona novella

*Della vita non so dire niente. Invece,
mezzo cieco, mi perdo nel bosco
mentre il vento dell'ovest s'impiglia
nei rami che s'assiepano in alto.
La musica dei pini è come nessun'altra:
cresce e si abbatte come la risacca
lontana nella notte, che placa il buio
prima della prima luce. Come sono
senza peso le parole, se niente serve.*

Tempi di colture

*Venne il tempo delle lumache, del cancro, delle
[limacce verdi,
citelli che non avevo ancora visto e poi un
[autunno breve
senza raccolto, e le viti brune che tentai
di bruciare con le foglie di quell'anno. Una vita
[trascorre
in un lampo. Guardi indietro e pensi:
Ero in paradiso, per forza doveva finire.*

Mattino a Brooklyn

*La tortora grigia sul davanzale
sta ancora piangendo sulle uova rotte
ieri. Ma il primo martello pneumatico
dell'alba la rompe col suo canto
del progresso. Il camion della spazzatura,
e lo spazzino fanno a turno. E gli uccelli
dell'aria e la bestie dei campi?
Hanno quello che si meritano,
oggi e per sempre, dice la TV.*

(Traduzione di Paola Loreto)

Giorgio Bernasconi

Nato a Lugano, si è diplomato in corno 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 spesso ospite di diverse orchestre italiane e straniere quali l'Orchestra della Svizzera Italiana, l'Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna "Arturo Toscanini", l'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi", l'Orchestra Nazionale della RAI, i Bochumer Symphoniker, l'Orchestra Nazionale Belga, la Tokyo Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica di Radio France. Ha diretto prime esecuzioni di Berio, Donatoni, Bussotti, Castiglioni, Huber, Denisov, Fedele, Gervasoni, Jarrell, Vacchi.

Icarus/Cantus Ensemble

Nasce nel 1999 dalla fusione di due gruppi, Icarus Ensemble, formazione italiana, e Ensemble Cantus di Zagabria, Croazia. Entrambi i gruppi provengono da intense attività internazionali quali il Festival Cervantino, il Festival Donatoni e il Festival Manuel Enríquez in Messico, il Gaudeamus Week di Amsterdam, Art Festival of the New Generation di Tokyo, Teatro Colón a Buenos Aires, Biennale di Zagabria, Festival Music 2000 Cardiff, UK with New York, USA, Maltafestival, Festival Manca, Nizza, Sala Sibelius, Helsinki, Music Academy of Ireland, The Days of New Music, Moldavia, Festival di Bacau e Bucarest, Monaco di Baviera, Teatro alla Scala, Società Cantelli, Nuove Sincronie, Scuola Civica, Milano, Teatro Regio, Torino, Sonopolis/Teatro La Fenice, Venezia, GAMO di Firenze, Nuova Consonanza e Musica Verticale, Roma, Spaziomusica,

Cagliari, Cantiere Internazionale dell'Arte di Montepulciano. Hanno importanti appuntamenti per il prossimo futuro: Festival di Huddersfield (GB), Pechino e Shanghai, una nuova produzione con i Neuevocalsolisten e Fabbrica con esecuzioni a Stoccarda (Éclat), Zagabria (Biennale), Bruxelles (Europalia), Mons, Nizza (Manca), la nuova opera di Verrando al Teatro di Bolzano con la regia di Yoshi Oida, la versione italiana (traduzione commissionata a Nanni Balestrini) della Trahison Orale di Kagel. Hanno inciso per Ricordi, Ariston, Cactus, La Bottega Discantica, Rivoalto e registrato per la RAI, le radiotelevisioni giapponese, messicana, argentina, rumena, olandese, croata, statunitense, bavarese. Molti importanti compositori hanno scritto per l'ensemble.



Icarus Ensemble.

Barbara Zanichelli

Icarus/Cantus Ensemble

Giovanni Mareggini, flauto
Mirco Ghirardini, clarinetto
Miriam Moretti, oboe
Ivano Ascari, tromba
Adelko Krpan, violino
Korana Rucner, violino
Danko Buric, viola
Kresimir Lazar, violoncello
Niksa Bobetko, contrabbasso
Marco Pedrazzini, pianoforte
e tastiera
Kumi Uchimoto, pianoforte
Olga Mazzia, arpa
Ivana Bilic, percussioni
Athos Bovi, percussioni
Andrea Menafra, chitarra
e chitarra elettrica
Andrea Agostani, basso elettrico

Luisa Castellani
(vedi p. 43)

Nata a Parma, si diploma in violino presso il Conservatorio "A. Boito" della sua città, e si dedica allo studio del canto con Anatoli Goussev a Milano.

Si è perfezionata nella prassi esecutiva della musica barocca presso la Civica Scuola di Musica di Milano con C. Miatello e R. Gini.

Ruoli e concerti solistici: la parte di Ein junger Hirt (Un pastorello) nel Tannhäuser di R. Wagner in forma semiscenica al concerto di inaugurazione della stagione 2001-02 dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma, con direttore M.-W. Chung, e regista D. Abbado, trasmesso in diretta radiofonica da Rai Radio3; la parte di Juliet in Il piccolo spazzacamino di B. Britten al Teatro Comunale di Modena con regia di Stefano Monti (1998 e 1999); musiche di F. Pennisi e R. Gervasoni con il Dédalo Ensemble diretto da Vittorio Parisi nelle stagioni Nuova Consonanza a Roma e Sulle ali del Novecento a Brescia (2001-02); musiche di M. Pagliarani con i solisti del Conservatorio della

Svizzera Italiana diretti da Giorgio Bernasconi (2002); musiche di S. Barber, B. Bettinelli, G. Bryars, G. Facchinetti, H. Gorecky, O. Messiaen, A. Pärt, R. Pezzati con l'"Accademia de Gli Alterati", ensemble vocale solistico diretto da Massimiliano Pascucci (2000-02), con il quale vince nel 1999 il Primo Premio al Concorso Internazionale "Luca Marenzio" di Coccaglio (Brescia), dedicato a formazioni vocali madrigalistiche e presieduto da Claudio Gallico e Anthony Rooley.

Svolge inoltre una intensa attività nell'ambito della musica antica sia come solista sia in ensemble in importanti festival internazionali quali "Musica e Poesia a San Maurizio" a Milano, "Fondazione Cini" a Venezia, Festival di Cremona, Festival di Urbino, "Abbazia di Rouyemont" a Parigi, Festival di Saintes, Sale del Musikverein e del Konzerthaus a Vienna, Festival di Anversa. Ha registrato per Erato, Arcana, Tactus, Virgin, Chandos, Bongiovanni, Arts.



Barbara Zanichelli.



Giacomo Manzoni.

Teatro Paolo Grassi

lunedì, 14 ottobre 2002, ore 20.30

Ensemble Risognanze**Tito Ceccherini**, direttore**Quartetto d'archi di Torino****Giacomo Agazzini**, violino**Umberto Fantini**, violino**Andrea Repetto**, viola**Manuel Zigante**, violoncello**Luisa Castellani**, soprano**Omaggio a Giacomo Manzoni
Settant'anni il 26 settembre 2002****Edgard Varèse** (1883-1965)*Octandre* (1923/rev. 1980)

8'

1. *Assez lente*2. *Très vif et nerveux*3. *Grave - Animé et jubilatoire***Giacomo Manzoni** (1932)*Preludio - "Grave"**di W. Cuney - Finale* (1956)

8'

per voce femminile, clarinetto,
violino, viola e violoncello*Opus 50 (Daunium)* (1984)

10'

per dieci strumenti e percussione

*Stomp**(I don't mean... Breakdown)* (1999)

3'

per quintetto a fiati

*Omaggio a Josquin:*trascrizione di *"Nymphes des bois..."**(Déploration d'Ockeghem)* (1985)

4'

per soprano, corno, violino,
2 viole e violoncello

Testo di Jean Molinet

Hölderlin: Epilogo (1980)

13'

per 10 strumenti

Oltre la soglia (2000)

18'

Quartetto n. 3 per archi

con voce femminile

Prima esecuzione italiana

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in differita il 2 dicembre 2002)

Omaggio a Giacomo Manzoni

Nel catalogo di Giacomo Manzoni le opere teatrali e sinfoniche (anche con coro o con voce solista) hanno un rilievo decisivo, in costante rapporto con una produzione cameristica intensa ed essenziale, in cui si riflettono tutte le fasi di un percorso che dalle tecniche seriali degli esordi alla decantata complessità dei lavori più recenti si pone sotto il segno di una costante tensione di ricerca, di un continuo interrogare la materia sonora da diverse angolature e prospettive, sul filo di un rigore e di una sensibilità che spesso presentano un volto austero, ma svelano risvolti segreti, sotto il segno di una incessante inquietudine, di uno spirito di ricerca aperto e problematico. Ricorrono costantemente nelle dichiarazioni di poetica di Manzoni le idee di rinnovamento del linguaggio, di musica sperimentale, di ricerca, da intendersi non come semplice volontà del nuovo in quanto tale, ma come bisogno di trovare i fondamenti di un discorso musicale non compromesso con comode abitudini precostituite, come scoperta di processi basati su una concreta coerenza interna. In questo concerto si possono ascoltare uno dei primi e uno dei più recenti lavori da camera di Manzoni, insieme con due momenti particolarmente significativi del suo percorso e con due presenze del passato storico, Varèse e Josquin.

Varèse

Octandre (1923)

Tra i punti di riferimento ideali di maggior rilievo per Giacomo Manzoni, accanto a Schönberg, un posto particolare spetta a Varèse: basterebbe ricordare che il suo nome fa parte del titolo di uno dei più significativi e fortunati lavori degli anni Settanta, *Masse: omaggio a Edgard Varèse* per pianoforte e orchestra (1977), dove l'omaggio indica in Varèse un antecedente ideale per l'indagine di Manzoni sulla materia sonora, sulle "masse", su densi blocchi fonici. Al compositore milanese si deve il saggio introduttivo all'edizione italiana degli scritti di Varèse (pubblicata nella collana "Le Sfere" con il titolo *Il suono orga-*

nizzato, 1985), dove fra l'altro viene sottolineata "l'instancabile volontà di ricerca" di Varèse, un carattere che, in modi ovviamente del tutto diversi, lo accomuna idealmente a Manzoni.

Nel catalogo delle opere pubblicate da Varèse *Octandre* occupa il quarto posto, dopo *Amériques* (1920-21), *Offrandes* (1921-22) e *Hyperprism* (1922-23). Fu scritto nel 1923, quando Varèse aveva quarant'anni (si era stabilito negli Stati Uniti dalla fine del 1915). Della sua produzione precedente ad *Amériques* tutto fu distrutto o andò perduto, e il catalogo di Varèse sarebbe comunque rimasto scarno (una dozzina di lavori in gran parte composti nel periodo 1920-36), ma sufficiente a definire con forte originalità dimensioni sonore conquistate in un isolamento quasi assoluto, con una netta autonomia rispetto alle contemporanee esperienze europee. Tale autonomia appare evidentissima anche in *Octandre*, che pure non è la pagina più radicale di Varèse: basterebbe pensare ad esempio alle distanze che lo separano da opere contemporanee come la *Suite* op. 25 di Schönberg e l'*Ottetto* di Stravinskij, entrambe finite nel 1923. Per via dell'organico, e anche per ragioni meno esterne, l'oggettivismo dell'*Ottetto* stravinskiano potrebbe anche prestarsi a un confronto, ma solo per mostrare con maggiore evidenza l'indipendenza di Varèse.

Octandre è scritto per otto esecutori (come dice il titolo "grecizzante", che significa "otto uomini"), sette fiati (flauto/ottavino, clarinetto/clarinetto basso, oboe, fagotto, corno, tromba, trombone) e un contrabbasso: sono assenti gli strumenti a percussione, che di solito in Varèse hanno un ruolo determinante. Collocato tra *Hyperprism* e *Intégrales* (1924-25), che sono fra i capolavori più rappresentativi di Varèse, *Octandre* sembra presentare caratteri un poco meno radicali, più sereni e distesi. Ma la minor tensione, la chiarezza, il carattere di felice esplosione vitale non comportano quasi mai rinunce ai dati essenziali del pensiero di Varèse. Anche qui le nozioni di tema e accompagnamento, di armonia, melodia e polifonia sono completamente ripensate, e si evitano schemi formali precostituiti. Invece che sulle tradizionali categorie discorsive l'attenzione

si concentra sull'evento sonoro preso in sé e per sé, sul succedersi di inedite situazioni foniche, su una materia sonora che costruisce un nuovo spazio musicale secondo nuove coordinate, sulla esplorazione delle possibilità degli strumenti scelti, talvolta costretti a spingersi in registri più acuti di quelli consueti, talvolta piegati a effetti particolari (come l'uso della "Flatterzunge").

Caso unico in Varèse, *Octandre* è articolato in tre movimenti (*Assez lent - Très vif et nerveux - Grave*) che si succedono tuttavia senza interruzione, come in partitura è esplicitamente richiesto. Il pezzo inizia con l'oboe solo (che conclude anche, con lo stesso disegno, il primo tempo), con una linea ricca di intervalli tesi e aspri, alla cui conclusione su un sol acuto (unica nota della scala cromatica fino a quel momento assente) si scatena in "fortissimo" un addensamento sonoro fatto di note ripetute, brevi cellule melodiche e ritmi differenziati, in una situazione non riconducibile al contrappunto tradizionale. Segue un nuovo episodio "pesante e selvaggio", dove emerge un breve disegno della tromba, poi l'oboe solo conclude la prima parte.

L'incisiva mobilità del secondo tempo (aperto dall'ottavino solo) assume una sorta di carattere incantatorio, con l'insistenza tipicamente varèsiana su note ripetute. La zona più densa di questa pagina si collega direttamente al tempo conclusivo attraverso un si del contrabbasso solo. Dopo poche battute nel terzo tempo si passa dal *Grave* a un *Animé et jubilatoire* che sorprendentemente prende avvio come una tradizionale esposizione di fuga, evidentemente introdotta per ottenere un marcato effetto di contrasto. Una nuova sezione *Très vif et nerveux* richiama materiale del primo tempo, di cui si sentono elementi anche nel conclusivo *Animé et jubilatoire*.



Edgard Varèse.

Giacomo Manzoni
Preludio - "Grave" di Waring Cuney -
Finale (1956)

Preludio - "Grave" di Waring Cuney - Finale, composto a ventitré anni nel gennaio 1956, è uno dei primissimi pezzi del catalogo di Manzoni. Rivela (come i lavori precedenti) una totale estraneità alle suggestioni "neoclassiche" ancora riconoscibili negli esordi di altri autori italiani negli anni Cinquanta e muove con consapevole sicurezza in una direzione di ricerca che assume come punti di riferimento Schönberg, Berg, Webern e per qualche aspetto Bartók. In questo pezzo capita ancora di cogliere con immediatezza il rapporto con tali punti di riferimento, in particolare con Schönberg; ma ciò non impedisce di percepire subito con chiarezza il profilarsi di una autonomia non riconducibile semplicemente a un clima di matrice espressionistica. Di natura diversa appaiono le tensioni espressive avvertibili in queste pagine, dove si può presagire in certi momenti di agitata densità di scrittura qualche aspetto del rapporto con la materia sonora che riuscirà importante nella matura poetica di Manzoni. Ed è significativa la qualità severa e intensa del lirismo che caratterizza la scrittura vocale della seconda sezione, così come colpisce il frantumato gioco di rifrazioni ritmiche e timbriche nel *Finale*. Il testo della sezione centrale è tratto da *Grave* del poeta negro Waring Cuney (pubblicato da Guanda nel 1953 nella antologia *Nuovissima poesia americana e poesia negra*).

Opus 50 (Daunium) (1984)

Composto nell'estate 1984 per i Solisti Dauni, questo pezzo è il cinquantesimo lavoro di Manzoni: di qui il titolo, al cui carattere severo e "oggettivo" corrisponde una musica di nitida, inquietata e coinvolgente varietà inventiva, che non per caso si colloca nel periodo iniziale della progettazione del *Doktor Faustus* ed è vicina alla stesura delle *Scene sinfoniche per il Doktor Faustus* (1984). *Opus 50 (Daunium)* per 10 strumenti (5 archi e 5 fiati) e percussioni è, secondo Manzoni, «uno studio di densità armoniche, rifrazioni timbriche, variazioni dinamiche combinate fra loro e interferenti con elementi orizzontali di diverso carattere e significato». È una delle opere composte dopo la svolta che ha in *Ode* per orchestra uno dei suoi primi culmini: la ricerca di Manzoni, il suo inquieto interrogare la materia sonora si sposta dall'indagine "materica" sui suoni multipli, sulle "masse" sonore, sull'uso di altezze non temperate, a una specifica attenzione alla progettazione formale, alla complessità di strutture che nascono dall'intrecciarsi e sovrapporsi di diverse dimensioni. Nell'*Opus 50* rigore e libertà fantastica convivono in una costruzione dove gli elementi sono caratterizzati da una più flessibile trasparenza, da una plastica evidenza. Addensamenti e rarefazioni, nervosi impulsi e brevi, frammentati gesti melodici, un mutare di intuizioni timbriche danno vita in questo pezzo a una struttura di calibrata, avvincente ricchezza inventiva.

***Stomp (It Don't Mean... Breakdown)*
per quintetto a fiati (1999)**

La parola *stomp* (forma gergale per *stamp*, pestare o battere i piedi) appartiene al vocabolario del jazz delle origini: si riferisce a un brano caratterizzato dalla ripetizione variata di una cellula ritmica. Manzoni intitola così un pezzo concepito come omaggio a Louis Armstrong (destinato a un concerto che ne ricordava il centenario della nascita nel 2000) e composto lavorando sulle trasformazioni di cellule ritmiche e melodiche del suo *It Don't Mean... Breakdown*. All'inizio della partitura si legge l'avvertenza: «Tutto il brano va eseguito nello spirito e con la pronuncia del swing», come si conviene a un pezzo che filtra ed elabora caratteri jazzistici.

Omaggio a Josquin (1985)

Si intitola *Omaggio a Josquin*: “*Nymphes des bois...*” (*Déploration d'Ockeghem*) la trascrizione che Giacomo Manzoni compì nel marzo 1985 di una delle più intense e affascinanti pagine di Josquin Desprez, il maggior protagonista della scuola franco-fiamminga della generazione attiva tra la seconda metà del XV secolo e i primi decenni del XVI. Nel suo interesse per la tradizione polifonica franco-fiamminga Manzoni non è certamente isolato, tra i compositori del Novecento (basti citare il caso di Webern, che fra l'altro si laureò con una tesi su Isaac, e, mezzo secolo dopo, Maderna e Nono): il pezzo scelto per l'*Omaggio a Josquin* presenta comunque una suggestione particolare. È un lamento per la morte di Ockeghem (che forse fu il maestro di Josquin, e certamente fu il protagonista della generazione precedente) e quindi fu composto probabilmente intorno al 1495 su versi di Jean Molinet: nell'originale quattro voci intonano questo testo mentre il *tenor* canta una melodia del repertorio liturgico, *Requiem aeternam*. Nella trascrizione di Manzoni questa parte è affidata a un corno, mentre soltanto la parte superiore è cantata e le altre sono affidate a due viole e a un violoncello (la prassi di sostituire voci con strumenti era consueta al tempo di Josquin). L'intensa *Déploration* di Josquin è articolata in due parti: nella prima è più evidente sul piano stilistico l'omaggio a Ockeghem, nella seconda (da «*Acoutez vous*») il *tenor* tace a lungo e si notano caratteri in parte diversi. In corrispondenza al silenzio del *tenor* Manzoni aggiunge pochi suoni armonici di un violino, a creare una sorta di eco lontana. Va ricordato che in *Finale e aria* per soprano e orchestra (1991) Manzoni elabora materiale intervallare tratto da questo pezzo di Josquin, che inoltre è citato a frammenti (senza seguire l'ordine dell'originale). Le citazioni però appaiono e scompaiono fra elementi musicali diversi, suggerendo l'effetto di una memoria annebbiata, di immagini che tralucono di quando in quando, con esiti di rara intensità evocativa.

Hölderlin: epilogo (1980)

Questo pezzo per 10 esecutori (4 fiati, percussioni, archi) si ricollega esplicitamente, già nel titolo, a uno dei grandi lavori sinfonico-corali di Manzoni, *Hölderlin (frammento)*, composto otto anni prima nel 1972, e, pur nella sua autonomia, ne costituisce idealmente una prosecuzione in ambito strumentale, un "epilogo", appunto. La fortuna musicale di Hölderlin appartiene quasi esclusivamente alla seconda metà del Novecento: un capolavoro come *Schicksalslied* (Canto del destino) di Brahms è nel XIX secolo una isolata eccezione, cui seguirono poche pagine di Reger e di R. Strauss, mentre negli scorsi decenni si sono accostati a testi di Hölderlin, fra gli altri, Maderna, Manzoni, Rihm, Nono, Ligeti, Holliger. Indipendentemente l'uno dall'altro Manzoni, Rihm e Holliger hanno rivolto particolare attenzione non ai testi che Hölderlin pubblicò, ma agli scritti della seconda metà della sua vita, alla vasta (e in gran parte perduta) produzione dei lunghi decenni nei quali il poeta si era chiuso nella solitudine di una forzata reclusione, in una condizione esistenziale priva di ogni speranza. Era la notte di una mite follia? Tale la considerarono molti contemporanei; ma sul suo carattere patologico oggi esistono seri dubbi. Non se ne può discutere qui; ma è essenziale ricordare che la scelta e il montaggio dei frammenti dei quali si serve Manzoni comportano l'accostamento da parte del compositore a testi in bilico tra "normalità" e "follia", concepiti "oltre la soglia" della consapevolezza razionale, dell'oscuro, dell'indicibile e

del non detto, in una regione che in seguito egli avrebbe esplorato in altre occasioni, confrontandosi con testi di Artaud e di altri, fra i quali le autrici del pezzo eseguito alla fine di questo concerto.

Hölderlin (frammento) si pone sotto il segno della frammentaria illuminazione. Il severo lavoro della ricerca di Manzoni sul testo (come materiale sonoro e nel suo significato), sulla varietà dei comportamenti del coro e dell'orchestra si traduce in una incandescente esplorazione della materia sonora dove i singoli frammenti, individuati con intensa forza espressiva, creano attraverso un percorso di grande tensione e compattezza una sorta di ritratto del poeta nei suoi aspetti più visionari, sotto il segno di una lacerata inquietudine. E sotto il segno di tale inquietudine si pone *Hölderlin: epilogo*, che pur nella sua indipendenza prosegue su un piano strumentale il discorso avviato dalla prevalente scrittura corale di *Hölderlin (frammento)*. Nonostante il rilievo della parte orchestrale, infatti, in *Hölderlin (frammento)* il coro aveva un peso decisivo, mentre in *Hölderlin: epilogo* sono sviluppati elementi strumentali che erano rimasti in ombra nel lavoro precedente. Prosegue la ricerca su una straordinaria varietà e ricchezza dei modi d'attacco, su una materia sonora indagata con febbrile, angosciata tensione, in una struttura la cui compattezza evita una linearità continua e univoca: le immagini si succedono o intersecano, come in una successione di "frammenti" che si sovrappongono, intrecciano o interrompono, in una costruzione che si apre ad ansiosi interrogativi.

***Oltre la soglia*
per voce femminile e quartetto d'archi
(2000)**

Il primo Quartetto di Giacomo Manzoni è del 1971, e nel 1974 è stato ripreso nell'ultima scena di *Per Massimiliano Robespierre*, dove ai quattro archi si unisce una voce di soprano (Carlotta, la sorella di Robespierre). Il secondo Quartetto si intitola *Musica per Pontormo* perché comprende l'essenziale delle musiche composte nel 1995 per *Felicità turbate*, dramma in versi di Mario Luzi sulla vita di Pontormo. Vicende differenti hanno dunque condotto Manzoni a porre i suoi primi Quartetti in rapporto con il teatro e con testi cantati o recitati (il primo è un pezzo autonomo e il secondo è stato concepito anche tenendo conto di una destinazione puramente concertistica). La terza esperienza di Manzoni con i quattro archi è *Oltre la soglia* per voce femminile e quartetto, un pezzo composto nell'autunno 2000 su commissione di Maurizio Pollini e del Festival di Salisburgo, dove è stato eseguito per la prima volta dal Klangforum Quartett il 30 luglio 2001 in un concerto intitolato *Pollinis Wahl* (scelta di Pollini, che ne aveva curato il programma, comprendente anche musiche di Fernyehough e Grisey). *Oltre la soglia* è dedicato alla memoria di Franco Donatoni e si basa su testi "femminili" di Caterina da Siena, Marina Cvetaeva, Karoline Günderrode, Goethe (limitatamente alla parte di Gretchen nel *Faust*), Margherita, Sylvia Plath, Antonia Pozzi, Amelia Rosselli, Anne Sexton, "scelti e liberamente ordinati dall'autore".

A proposito del testo e della dedica a Donatoni scrive Manzoni nella sua presentazione:

«*Oltre la soglia* – o *sotto la soglia*, come dice la Gretchen goethiana, – non ribolle probabilmente l'inferno, ma certo qualcosa che potrebbe essere più inquietante: oltre la soglia della coscienza, della ragione, ribolle il magma del non dominato, dell'oscuro, dell'indicibile, del non detto, ribolle qualcosa che talvolta è in grado di cancellare quella soglia e di travolgere la coscienza stessa. È il caso di buona parte delle autrici da cui sono tratti i testi di questo pezzo, autrici ca-

ratterizzate per la quasi totalità dalla fine comune nel suicidio. Cinque poetesse davvero grandi (Cvetaeva, Plath, Pozzi, Rosselli, Sexton), una santa visionaria, una giovane promessa della poesia tedesca (Günderrode), una paziente di clinica psichiatrica (Margherita). Donatoni, a cui il pezzo è dedicato, sarebbe stato contento, o diciamo meglio interessato, alla lettura di questi versi, avrebbe forse riconosciuto in qualche punto quel vacillare della ragione che lui stesso in qualche passaggio della sua vita aveva pericolosamente avvertito e saputo però debellare con la forza dell'agire musicale. Con questa convinzione ho operato nella scelta dei testi, che rimandano a stati d'animo, impressioni, illuminazioni, ma certo non possono essere letti in una continuità narrativa. E solo il ricordo della determinazione e dell'impegno totale di sé che Franco poneva nello scrivere musica mi ha dato la forza di affrontare una tematica e una scelta testuale così rischiose.»

Nel testo stampato prima della partitura, come nei programmi di sala, Manzoni ha preferito evitare le numerose interruzioni che deriverebbero dall'indicazione dei nomi delle autrici: così se ne coglie assai meglio il carattere di percorso visionario, costruito per libere associazioni intuitive, ma anche con rimandi interni e ritorni. Ad esempio i primi due versi, di Amelia Rosselli, introducono subito l'immagine del sangue che ritornerà alla fine con parole di Caterina da Siena e che si ritrova all'interno del percorso in versi di Antonia Pozzi e in una frase di Caterina. Il terzo verso (di Antonia Pozzi) e il quarto verso (di Karoline Günderrode, cantato nell'originale tedesco) senza la diversità di lingue potrebbero sembrare parte di un unico testo, e così accade in altri passi.

Nella sezione iniziale, formata dai primi quattro versi, la nitida tensione della linea vocale si pone in rapporto con episodi strumentali sempre nuovi. E nel corso del pezzo i quattro archi creano continuità e coerenza dove nel testo ci sono salti o spazi vuoti. Lo stretto rapporto che si stabilisce fra il testo, la scrittura vocale e quella strumentale comporta la frammentazione del pezzo in un

visionario ed estremamente vario succedersi di idee e di invenzioni, con tratti incandescenti, momenti oniricamente sospesi oppure illuminazioni circondate dal gelo, “come schegge di ghiaccio contro il cielo”, si potrebbe dire, riprendendo parole di Margherita. In questa varietà una elaborazione rigorosa garantisce una sotterranea compattezza.

Paolo Petazzi

Giacomo Manzoni

Grave

(di W. Cuney)

When I am in my grave
and none are there
I shall wake at times
to weep.
I shall wake at times
to weep,
for I need have no fears
there
that someone see
my tears.
I need have no fears.

Déploration sur la mort d'Ockeghem

(di J. Molinet)

Nymphes des bois, déesses des fontaines,
chantres experts de toutes nations,
changez vos voix tant clères et hautaines
en cris tranchants et lamentations
car Atropos, très terrible satrape,
a votre Ockeghem attrappé en sa trappe,
vray trésorier de musique et chef d'œuvre,
doct, élégant de corps et non point trappé;
grand dommaige est que la terre le coeuvre.

Acoutez vous d'habits de deuil,
Josquin, Piersson, Brumel, Compère,
et pleurez grosses larmes d'œil;
perdu avez votre bon père.
Requiescat in pace, amen.

Tomba

*Quando sarò nella mia tomba
e nessuno sarà là
mi desterò talvolta
per piangere.
Mi desterò talvolta
per piangere,
perché non devo avere paura
là
che qualcuno veda
le mie lacrime.
Non devo avere paura.*

Lamentazione per la morte di Ockeghem

*Ninfe dei boschi, dee delle fontane,
cantori esperti di tutte le nazioni,
mutate le vostre voci così nobili e chiare
in grida penetranti e lamenti
giacché Atropo, terribile satrapo,
ha ghermito nella sua trappola il nostro Ockeghem,
vero tesoriere di musica e gran virtuoso,
dotto, elegante nel corpo, non tozzo;
è una grande perdita che la terra lo ricopra.*

*Indossate abiti di lutto,
Josquin, Piersson, Brumel, Compère,
e piangete lacrime copiose;
avete perduto il vostro buon padre.
Requiescat in pace, amen.*

Oltre la soglia

(testi di Caterina da Siena, M. Cvetaeva,
Günderrode, W. Goethe, Margherita, A. Pozzi,
S. Plath, A. Rosselli, A. Sexton)

Se hai da nutrire il tuo sangue...
Il difficile umore m'assale:
s'aprono lenti giorni di follia.
Eine Hoffnung erhält mich, aber diese ist Torheit.
Bin ich noch so jung, so jung!
Per troppa vita che ho nel sangue tremo
nel vasto inverno,
io che bruciavo di dolore:
as for me, I am a watercolor.
I wash off.

I'm an addict... I'm becoming something
[of a chemical
mixture.

Once I was beautiful. Now I am myself.
I am never, never coming home.
Ich fühle, daß ich nur fortlebe durch einen
[Irrtum der Natur;
dies Gefühl ist zuweilen lebhafter in mir,
[zuweilen blässer:
das ist mein Lebenslauf.
Sweet Lethe is my life.

Sieh: unter diesen Stufen,
unter der Schwelle
siedet die Hölle.
The heart burst with love and lost ist breathe:
meine Mutter habe ich umgebracht.
Di nuovo mi voglio vestire di sangue...

Dal campanile
vi guarderò
sorridente e bianca:
una tenera luce
accende le pietre
come schegge di ghiaccio
contro il cielo.

We have come so far, it is over:
na tvoj bezumnyj mir
otvet odin - otkaz.

Oltre la soglia

Se hai da nutrire il tuo sangue...
Il difficile umore m'assale:
s'aprono lenti giorni di follia.
Una speranza mi sostiene, ma è follia.
E sono ancora così giovane, così giovane!
Per troppa vita che ho nel sangue tremo
nel vasto inverno,
io che bruciavo di dolore:
quanto a me, sono un acquarello.
Scoloro.
Sono tossica... Sto diventando una sorta di
[miscuglio
chimico.

Una volta ero bella. Ora sono me stessa.
Non torno, non torno più a casa.
Sento di vivere solo per un errore della natura;
questa sensazione talvolta in me è più forte,
[talvolta più indistinta:
così è la mia vita.
Un dolce Lete è la mia vita.

Guarda: sotto questi scalini,
sotto la soglia
ribolle l'inferno.
Il cuore è scoppiato d'amore e ha perso il respiro:
mia madre l'ho uccisa.
Di nuovo mi voglio vestire di sangue...

Dal campanile
vi guarderò
sorridente e bianca:
una tenera luce
accende le pietre
come schegge di ghiaccio
contro il cielo.

Ci siamo. È finita:
al tuo mondo insensato
la risposta è una: rinuncia.

Durch Vernichtung des Leibes früher zu
[nahen dem Ewigen.

Io non voglio morire. Io voglio *non essere*.
Non seppellitemi viva! Controllate bene.
Et ma cendre sera plus tiède que leur vie...

È nella stanza un favoloso silenzio:
il tuo sangue che sogna le pietre.
Quando una bocca parla
e non se ne sentono i suoni...
as fish do
dinging without sound.

Preghieradisperatarimuove
passionedisperataangoscia
Infernoimmobilesintetizza
Cantoni disintegratidella
miavita.

Pevcoubijca
zar Nikolaj pervyj...

La memoria s'è empiuta di sangue.

Distruggendo il corpo avvicinarsi prima
[all'Eterno.

Io non voglio morire. Io voglio non essere.
Non seppellitemi viva! Controllate bene.
E la mia cenere sarà più tiepida della loro vita...

È nella stanza un favoloso silenzio:
il tuo sangue che sogna le pietre.
Quando una bocca parla
e non se ne sentono i suoni...
come i pesci
che cantano senza suono.

Preghieradisperatarimuove
passionedisperataangoscia
Infernoimmobilesintetizza
Cantonidisintegratidella
miavita.

Assassinio di poeti
zar Nicola primo...

La memoria s'è empiuta di sangue.

¹ Una volta conosciuto il testo nella sua interezza, è importante ripercorrerlo individuando le fonti e prendendo conoscenza delle scelte di Manzoni: si riproduce qui il testo cantato con i nomi delle autrici alla fine di ogni frammento citato. Con il nome Gretchen si indicano i passi dal *Faust* di Goethe. Margherita è invece, come ricorda Manzoni, una paziente di clinica psichiatrica. (P. P.)

Oltre la soglia

(testi di Caterina da Siena, M. Cvetaeva, Günderrode,
W. Goethe, Margherita, A. Pozzi, S. Plath,
A. Rosselli, A. Sexton)

Se hai da nutrire il tuo sangue...
Il difficile umore m'assale: (R)
s'aprono lenti giorni di follia. (P)
Eine Hoffnung erhält mich, aber diese ist Torheit. (G)

Bin ich noch so jung, so jung! (Go)
Per troppa vita che ho nel sangue tremo
nel vasto inverno. (P)
io che bruciavo di dolore: (R)
as for me, I am a watercolor,
I wash off.
I'm an addict... I'm becoming something of a chemical
mixture.
Once I was beautiful. Now I am myself. (S)
I am never, never coming home. (PI)
Ich fühle, daß ich nur fortlebe durch einen Irrtum der Natur;
dies Gefühl ist zuweilen lebhafter in mir, zuweilen blässer:

Oltre la soglia

Se hai da nutrire il tuo sangue...
Il difficile umore m'assale:
s'aprono lenti giorni di follia.
Una speranza mi sostiene, ma è follia.

E sono ancora così giovane, così giovane!
Per troppa vita che ho nel sangue tremo
nel vasto inverno,
io che bruciavo di dolore:
quanto a me, sono un acquarello.
Scoloro.
Sono tossica... Sto diventando una sorta di miscuglio
chimico.
Una volta ero bella. Ora sono me stessa.
Non torno, non torno più a casa.
Sento di vivere solo per un errore della natura;
questa sensazione talvolta in me è più forte,
[talvolta più indistinta:

das ist mein Lebenslauf. (G)
Sweet Lethe is my life. (PI)

Sieh: unter diesen Stufen,
unter der Schwelle
siedet die Hölle. (GO)
The heart burst with love and lost ist breathe: (S)
meine Mutter habe ich umgebracht. (Go)
Di nuovo mi voglio vestire di sangue... (C)

Dal campanile
vi guarderò
sorridente e bianca:
una tenera luce
accende le pietre
come schegge di ghiaccio
contro il cielo. (M)

We have come so far, it is over: (PI)
na tvoj bezumnyj mir
otvet odin - otkaz. (Cv)
Durch Vernichtung des Leibes früher zu
[nahen dem Ewigen. (G)

Io non voglio morire. Io voglio *non essere*.
Non seppellitemi viva! Controllate bene.
Et ma cendre sera plus tiède que leur vie... (Cv)

È nella stanza un favoloso silenzio:
il tuo sangue che sogna le pietre. (P)
Quando una bocca parla
e non se ne sentono i suoni... (M)
as fish do
dinging without sound. (S)

Preghieradisperatarimuove
passionedisperataangoscia
Infernoimmobilesintetizza
Cantoni disintegratidella
miavita. (R)

Pevcoubijca
zar Nikolaj pervyj... (Cv)

La memoria s'è empiuta di sangue. (C)

così è la mia vita.
Un dolce Lete è la mia vita.

*Guarda: sotto questi scalini,
sotto la soglia
ribolle l'inferno.
Il cuore è scoppiato d'amore e ha perso il respiro:
mia madre l'ho uccisa.
Di nuovo mi voglio vestire di sangue...*

*Dal campanile
vi guarderò
sorridente e bianca:
una tenera luce
accende le pietre
come schegge di ghiaccio
contro il cielo.*

*Ci siamo. È finita:
al tuo mondo insensato
la risposta è una: rinuncia.
Distruendo il corpo avvicinarsi prima all'Eterno.*

Io non voglio morire. Io voglio non essere.
Non seppellitemi viva! Controllate bene.
E la mia cenere sarà più tiepida della loro vita...

*È nella stanza un favoloso silenzio:
il tuo sangue che sogna le pietre.
Quando una bocca parla
e non se ne sentono i suoni...
come i pesci
che cantano senza suono.*

*Preghieradisperatarimuove
passionedisperataangoscia
Infernoimmobilesintetizza
Cantoni disintegratidella
miavita.*

*Assassinio di poeti
zar Nicola primo...*

La memoria s'è empiuta di sangue.

Tito Ceccherini

Nato a Milano nel 1973, diplomato in pianoforte con G. Carmassi presso il Conservatorio di Milano, ha seguito corsi di perfezionamento con M. Damerini, A. Mourina (San Pietroburgo) e A. Rössler. Ha studiato composizione con A. Guarneri, A. Corgi e A. Solbiati, analisi con S. Sciarrino, direzione d'orchestra con V. Parisi e G. Kuhn, seguendo inoltre corsi con J. E. Gardiner, G. Gelmetti e S. Gorli.

Vanta una ricca esperienza di musica da camera e come accompagnatore di cantanti italiani e stranieri in un vasto repertorio di Lieder e melodie.

Ha svolto attività didattica in numerose masterclasses in Italia, Germania e Giappone, per istituzioni come la Bertelsmann Stiftung e la Japan Opera Foundation (Fondazione Showa).

Dal 1999 è maestro accompagnatore per il concorso internazionale "Neue Stimmen". Vincitore del concorso connesso al Kammermusikfestival Austria nel 1993 e nel 1994, è accompagnatore dei corsi di strumento ad arco nello stesso festival, nonché direttore dell'Ensemble "Allegro Vivo".

È direttore fondatore dell'Ensemble "Risognanze", dedito all'interpretazione della musica del XX secolo e alla diffusione dell'opera di Niccolò Castiglioni.

Con tale gruppo ha tenuto numerosi concerti con composizioni di Debussy, Ravel, Schönberg, Stravinskij, e di compositori contemporanei: molte sono state anche le prime esecuzioni di brani espressamente scritti per l'ensemble. Per l'estate 2002 è in programma la messa in scena dell'opera *Luci mie traditrici* di Sciarrino.

Dal 2001 ha iniziato una

collaborazione con l'Ensemble "Rocinante", con un repertorio barocco eseguito su strumenti originali. A una tournée in Finlandia è seguita la pubblicazione di un CD (etichetta "Callisto records") con musiche di Händel (solista Angelo Manzotti). Attualmente collabora con il gruppo italiano "Ad Astra", con strumenti originali.

Ha tenuto concerti in Italia e all'estero, invitato a dirigere compagini come i Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra Milano Classica, l'Orchestra Guido Cantelli, l'Orchestra di Minsk, il Divertimento Ensemble. Assistente di G. Kuhn, con lui

ha collaborato in produzioni sinfoniche e operistiche in Europa e in Giappone; presso il Teatro San Carlo di Napoli ha svolto la preparazione della compagnia di canto e dell'orchestra per produzione delle opere *Ariadne auf Naxos* (2000) e *Capriccio* di R. Strauss (2002), nonché del ciclo completo delle Sinfonie di Beethoven. Nel 2001 ha debuttato presso il Teatro Bellini di Catania nei *Puritani*, nell'ambito delle celebrazioni per il bicentenario della nascita di Bellini. Dal 1995 è membro dell'Accademia di Montegral.



Tito Ceccherini.

Quartetto d'archi di Torino

Nato nel 1988, ha avuto come maestri Piero Farulli, Andrea Nannoni, Milan Skampa e György Kurtág.

Ha ottenuto diversi riconoscimenti: la borsa di studio "De Sono, Associazione per la Musica" di Torino (1991 e 1995); l'incarico di Quartet in residence dell'Istituto Universitario Europeo (1990); il Diploma d'onore all'Accademia Musicale Chigiana di Siena (1993); il II Premio, Premio speciale per il Quartetto meglio classificato e Premio del pubblico al Concorso Internazionale "Premio Vittorio Gui" di Firenze (1994); la Menzione speciale della giuria del "XXème Concours International de Quatuor à cordes d'Evian" (1997).

Ha interpretato alcune prime esecuzioni assolute quali Quattro Notturmi (Terzo Quartetto) di Giulio Castagnoli (1993), le Tre stanze d'ascolto di Giuseppe Gavazza, la Musica per Pontormo di Giacomo Manzoni (1995) e il

Quartetto n. 1 di Fabio Vacchi (1997); Sylvano Bussotti ha dedicato a loro il Quarto Quartetto (Quartettino di Miniature).

Si è esibito per importanti stagioni concertistiche e festival italiani e, all'estero, in Francia, Germania, Belgio, Olanda, Inghilterra, Cecoslovacchia, Tunisia, Spagna, Cuba, Malta.

Ha collaborato in quintetto con Piero Farulli, Andrea Cannoni, Giuseppe Gambarino, Valentin Berlinsky e Aldo Piccolini con il quale ha registrato per la Phoenix un CD dedicato a Guido Alberto Fano. È stato trasmesso da

Radio Tre, Rai Tre, Telepiù Tre, R.T.B.F., Radio 3 di Bruxelles, France Musique e B.B.C.

Tra le ultime registrazioni discografiche, un CD dedicato a Giuseppe Verdi e una trascrizione di Un ballo in maschera e un CD dedicato alla Mittleuropa (Webern, Berg, Janáček) prodotti dalla De Sono.

Tra i suoi progetti artistici: la realizzazione di una serie di concerti comprendenti i Quartetti di Béla Bartók, gli ultimi Quartetti di Beethoven e le composizioni per quartetto di György Kurtág.

Luisa Castellani
(vedi p. 43)



Quartetto d'archi di Torino.

Ensemble Risognanze

Si è formato nel 1996, con il nome Ensemble "Niccolò Castiglioni", nell'ambito di una collaborazione fra le classi di musica da camera e di esercitazioni orchestrali del Conservatorio

"G. Verdi" di Milano; nel 1999 si è poi costituito come formazione indipendente assumendo il nome attuale.

Il suo interesse è concentrato sul repertorio del Novecento, per formazioni variabili da piccoli gruppi all'orchestra da camera, e spazia dagli autori del Novecento storico (Debussy, Ravel, Stravinskij ecc.) alla musica contemporanea (Berio, Castiglioni, Donatoni, Sciarrino), con una specifica

attenzione all'attività di compositori esordienti: ha offerto la prima esecuzione assoluta a numerose opere di allievi del Conservatorio, spesso scritte su sollecitazioni dell'Ensemble.

Ha al suo attivo numerosi concerti in sedi prestigiose a Milano (Sala Verdi e Sala Puccini del Conservatorio, Palazzina Liberty, Civica Scuola di Musica, Teatro dei Filodrammatici) e in diverse altre città; ospite di società come i Pomeriggi Musicali, Milano Musica, Novurgia, Serate Musicali, è stato invitato da Rai Radio 3 nella trasmissione Radio 3 Suite.

Dal 2000 è ospite regolare dei Tiroler Festspiele Erl, dove tiene

cicli di concerti e rassegne dedicate alla musica moderna e contemporanea.

I programmi per il 2002 prevedono la messa in scena dell'opera Luci mie traditrici di Sciarrino e l'incisione di un CD dedicato a Niccolò Castiglioni.

Fra gli artisti che hanno collaborato con l'Ensemble si annoverano Giulia Lazzarini, Ottavia Piccolo, Ruggero Laganà e Omar Zoboli.

Al gruppo è stato attribuito il Premio speciale 1998 del Conservatorio di Milano per meriti artistici.

Il gruppo, dalla sua fondazione, è diretto da Tito Ceccherini.



Ensemble Risognanze. Alessandro Maldera (flauto), Fabio Rizzi (oboe), Enrico Gabrieli (clarinetto), Giacomo Cella (fagotto), Alessio Milici (corno), Giampaolo Mazzamuto (tromba), Fabio Prina (trombone), Elio Marchesini (percussioni), Filippo Gianinetti (violino I), Aurora Bisanti (violino II), Marco Massera (viola), Marco Radaelli (violoncello), Augusto Veronese (contrabbasso).



Arditti Quartet.

Arditti Quartet

Irvine Arditti, violino
Graeme Jennings, violino
Dov Scheindlin, viola
Rohan de Saram, violoncello

Béla Bartók (1881-1945)

III Quartetto (1927) 15'

1. *Prima parte (Moderato)*
2. *Seconda parte (Allegro)*
3. *Ricapitolazione della Prima parte (Moderato)*
4. *Coda (Allegro molto)*

Jacopo Baboni Schilingi (1971)

Il colore del blu (1999) 6'

Luciano Berio (1925)

Notturmo (III Quartetto) (1993) 26'

György Kurtág (1926)

Quartetto op. 1 (1959) 14'

1. *Poco agitato*
2. *Con moto*
3. *Vivacissimo - Lento*
4. *Con spirito*
5. *Molto ostinato*
6. *Adagio*

Luca Francesconi (1956)

III Quartetto (Mirrors) (1993) 23'

In collaborazione con la Società del Quartetto

In collaborazione con RAI - RadioTre
 (trasmissione in differita l'8 dicembre 2002)

**Francesconi, Bartók, Kurtág,
Baboni Schilingi, Berio**

Musica alle soglie del silenzio

*Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche ringsumher.*

(Johann Wolfgang von Goethe, *Meeres Stille*)

Quando György Kurtág a trentatré anni decise di attribuire il numero d'*opus* 1 al suo *Primo Quartetto*, non era certo un esordiente. Né quella numerazione era casuale. Reduce da un fondamentale pellegrinaggio di formazione in due capitali della neoavanguardia, Parigi e Colonia, dove era venuto in contatto con la musica di Ligeti e Stockhausen, Kurtág percepiva distintamente la necessità di avviare un nuovo corso della propria esperienza creativa. Una stagione che sarebbe stata inaugurata proprio dal *Quartetto* op. 1: com'egli stesso ebbe infatti a dichiarare, «con l'op. 1 cominciai una nuova vita». Un'altra composizione del programma di questa sera porta impresso il segno di una svolta radicale: il *Quartetto* n. 3 di Béla Bartók, che si distacca dai primi due della serie per una decisione simile a quella che avrebbe preso il compatriota Kurtág trent'anni più tardi. Dal *Quartetto* n. 3 Bartók abbandona infatti la tradizionale numerazione in numeri d'*opus*, indicando la composizione soltanto attraverso il numero progressivo all'interno del genere. Decisioni d'autore – suffragate peraltro dall'analisi musicale – che segnalano l'emergenza di entrambi i lavori all'interno del percorso creativo dei due compositori e al tempo stesso accreditano il quartetto d'archi del Novecento come luogo privilegiato della formulazione di una poetica personale, laboratorio in cui sondare la tenuta di soluzioni formali sperimentali e ascoltare gli esiti di una ricerca compositiva in continuo divenire, *musica reservata* concepita per un organico essenziale ma completo e destinata a un pubblico ristretto e raffinato. Nelle opere in programma questa sera tale ricerca si presenta come una lotta serrata tra il compositore e la materia, tensione spasmodica per abitare

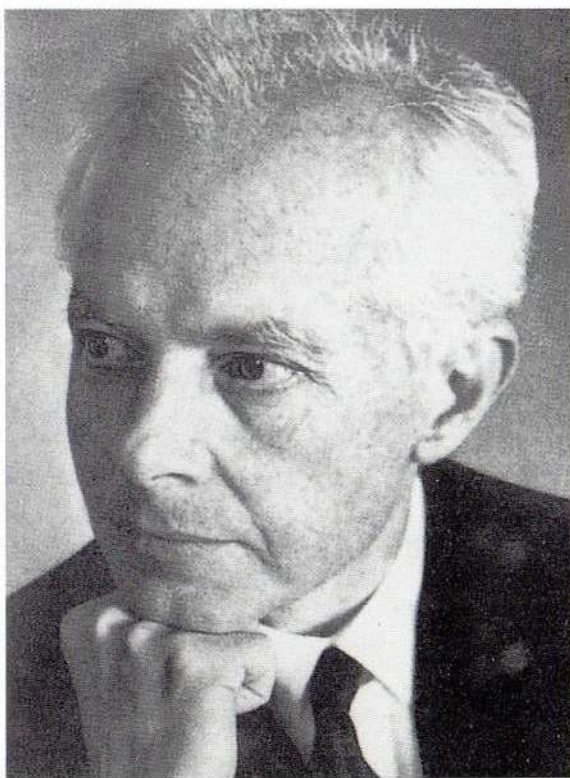
la dimensione temporale, per animarla con le risorse di una narrazione astratta: una sfida al fioretto condotta ai limiti dell'inaudibile, un finissimo lavoro di cesello su superfici sonore ferme che evocano la *Glatte Fläche* della celebre lirica di Goethe. La scommessa di queste opere – per le quali l'essenzialità è tratto comune e caratteristico – sta infatti nel conferire rilievo, vita autonoma e significativa agli eventi che vengono a sfidare queste superfici, emergendo dal silenzio della pagina.

Primo dei cinque volti di questo concerto è quello di Luca Francesconi e del suo *Quartetto* n. 3 (*Mirrors*). Dedicata ad André Hebbelinck e al Quartetto Arditti, questa vasta pagina è articolata in una serie di sezioni che esplorano ciascuna un particolare problema compositivo. Un polittico nel quale gli *a solo* fungono di norma da collegamento, a demarcare una struttura cristallina, che ha nella trasparenza della scrittura un obiettivo primario. Francesconi mira infatti alla semplificazione dei parametri impiegati (intervallari, ritmici ecc.), a vantaggio di una comunicazione più chiara e comprensibile. Di volta in volta la superficie sonora del quartetto si colora di effetti timbrici mutevoli (si apprezzi ad esempio il frequente ricorso al *flautando*), si anima di giochi polifonici serrati, si accende di vivaci contrasti dialogici e astuti giochi di accenti, si gonfia in turgida smania comunicativa dissolta poi nella calma più serena, si chiude con la solennità di una pagina "corale". Il dipanarsi di queste figure rappresenta un itinerario interiore, un labirinto à la Borges che risuona di echi musicali disparati, mentre l'espedito dello specchio (la concezione a specchio di alcune sezioni o interventi), denunziato già nel titolo del lavoro, *Mirrors*, conferisce compattezza tematica alla composizione.

Come nel caso di Francesconi e Berio, anche di Bartók ci viene proposta la terza avventura nel genere del quartetto. Il compositore magiaro realizza in un biennio *Terzo* e *Quarto Quartetto*, mettendo nuovamente mano a quella che diverrà una delle serie più importanti del secolo, a dieci



Luca Francesconi.

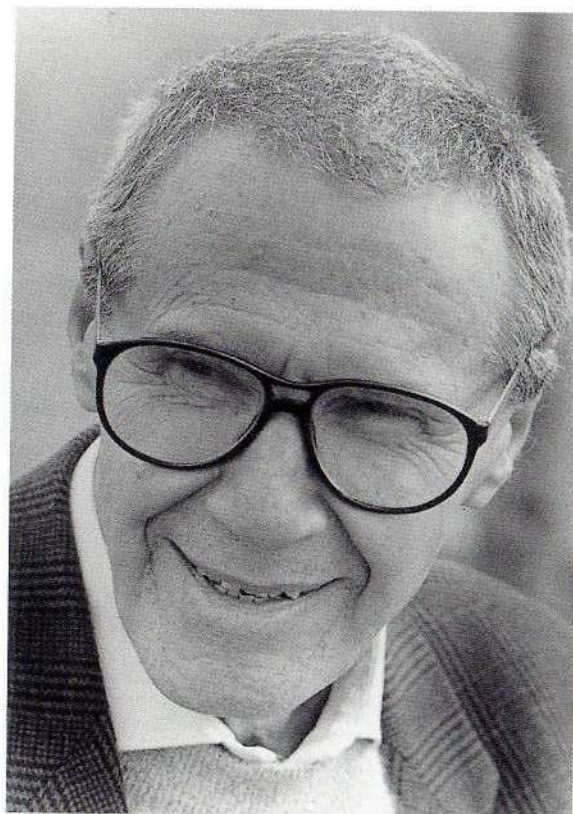


Béla Bartók.

anni esatti dal lavoro precedente e all'indomani di un risveglio creativo straordinario. Compiuto a Budapest nel settembre 1927, il *Quartetto* n. 3 segue a ruota un ventaglio di opere fondamentali della letteratura pianistica del Novecento, quali il *Primo Concerto*, la *Sonata* e i cinque pezzi di *All'aria aperta*, e precede di un anno le due *Rapsodie* per violino e pianoforte e il *Quartetto* n. 4. Questo rinnovato interesse per il genere, comune peraltro allo Schönberg del contemporaneo *Quartetto* n. 3, dovette destarsi in Bartók all'ascolto della *Lyrische Suite* di Berg, in un concerto a Baden-Baden del luglio 1927, in una particolarissima congiuntura dell'evoluzione stilistica bartókiana. Nella stagione dello straordinario, pionieristico impegno etnomusicologico, il linguaggio del compositore opera infatti una virata verso esiti estremi, autonomi rispetto ai viennesi ma soprattutto agli antipodi dell'ondata neoclassica che andava interessando in quegli anni l'Europa: una regione del catalogo di Bartók che rappresenta il punto di distanza massima dalle leggi del sistema tonale. Conciso e serrato, il più breve dei sei quartetti adotta la bipartizione formale che sarà anche delle *Rapsodie* per violino e pianoforte, raddoppiandone il contrasto lento-veloce (*Lassu-friss*) in quattro sezioni: una *Prima parte* introduttiva, una *Seconda (Allegro)*, una sedicente *Ricapitolazione della Prima parte* (che viene in realtà riproposta in forma compressa, trasfigurata, pressoché irriconoscibile) e una *Coda* conclusiva (*Allegro molto*), in cui è evidente come la seconda coppia non faccia che ribadire in modo sintetico l'assunto della prima. Del massimo interesse è soprattutto la deliberata, ascetica povertà del materiale tematico, che insieme alla difficoltà di esecuzione esclude questo quartetto dal novero delle opere più popolari. Bartók si dimostra erede di una tradizione che nella rigorosa tecnica contrappuntistica e nella *durchbrochene Arbeit* classica ha espresso esiti straordinari di virtuosismo compositivo, da Bach a Beethoven. Gli elementi fondamentali dell'intero lavoro sono infatti sfruttati con la massima economia: nella *Prima parte* saranno sufficiente l'intervallo di seconda minore e una cellula di tre note (a for-

mare una quarta ascendente seguita da terza minore discendente) per sostenere un processo di sviluppo continuo, che si lancia nell'esplorazione di regioni espressive remote, dal *melos* fortemente cromatico, pseudo-dodecafonico con cui il violino primo apre il movimento alla lirica amplificazione della cellula base che lo chiude. Straordinario è il lavoro sul timbro, che permette di passare, attraverso una molteplicità di effetti (il *glissando*, esecuzione *sul ponticello* ecc.), dalle sonorità attutite dell'*incipit* a un Bartók scopertamente "barbaro" e percussivo normalmente associato al pianoforte. Della *Seconda parte* si apprezzi l'invenzione di una melodia pseudo-popolare, proiettata sullo sfondo inquieto preparato sin dall'esordio e sviluppata in un discorso di respiro quasi sinfonico. Il lirismo di violoncello e viola annuncerà la rarefazione sonora del terzo tempo, in cui emerge una gestualità violenta, rappresa. E sarà ancora una frase lirica, questa volta proposta dal violino primo, a introdurre la *Coda*: una pagina di notevole asprezza ritmica e timbrica, aperta su un motivo di semicrome già circolato nei movimenti precedenti e chiusa su una travolgente, impertinente e volitiva esibizione di quinte parallele in *fortissimo*.

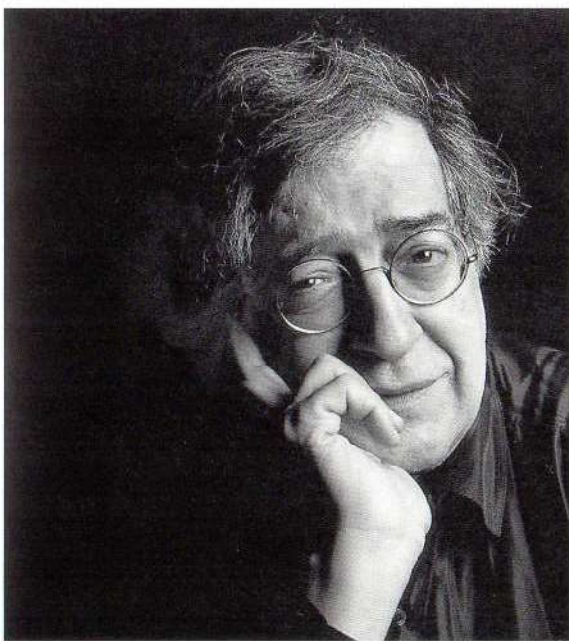
Al contesto biografico del *Quartetto* op. 1 di Kurtág si è già accennato. Il compositore vi esprime l'esito di una ricerca a tutto campo, che metabolizza gli aromi più forti di *Artikulation* di Ligeti e *Gruppen* di Stockhausen senza tuttavia dimenticare lo stesso Webern, la cui limitata ma rivoluzionaria produzione per quartetto Kurtág ha qui ben presente. Sei come le *Bagatelle* op. 9 di Webern sono i tempi composti dall'ungherese. Brevi, molto brevi sebbene non aforistici quanto lo straordinario modello, che raggiunge soltanto in un caso il minuto. Dal maestro austriaco il quartetto sembra derivare l'assoluta concisione, la gestualità contratta ed esasperata, violenta o lirica ma mai distesa in un discorso articolato. Se tale è il lessico, la sintassi del componimento pare discendere dalla linea Bartók-Beethoven, a testimoniare l'aspirazione a una struttura non estemporanea. La composizione è retta infatti da



György Kurtág.



Jacopo Baboni Schilingi.



Luciano Berio.

una progettualità gravida di significato (Kurtág ebbe a dichiarare che le sette misure dell'esposizione sono il punto di partenza «per tutto il quartetto e, più in generale, per il lavoro di una vita»), che si realizza nella concezione di una forma ad arco di bartókiana memoria: i movimenti estremi si rispondono infatti nella funzione simmetrica di esposizione ed epilogo, il II e il V propongono analoghe figurazioni in ostinato, mentre i due centrali rappresentano una sorta di doppio *scherzo*. Il quartetto si apre dunque con una pagina fulminea, che brucia in un minuto scarso una piccola folla di eventi musicali giustapposti senza mediazione alcuna, dimostrando un Kurtág capace di straordinarie doti di concentrazione nell'impiego di un idioma di straordinaria asprezza, che ha il compito di esporre il patrimonio intervallare dell'intero quartetto. Da qui si attraverserà il *continuum* febbrile del II tempo, la costruzione articolata del III (in cui un attacco furioso lascia il passo al *melos* caldo seppur asciutto del violoncello e all'alternativo riproporsi di sezioni agitate, dissolte tra i trilli nel *Poco più andante* conclusivo), gli umori bizzarri del IV, l'ossessione bartókiana del V, preda fino al termine di un'estrema violenza espressiva, e l'ampio *Adagio* finale, in cui fugaci accensioni non riescono ad avere ragione di un'immobilità incombente.

Giusto quarant'anni dopo il *Quartetto* op. 1 di Kurtág ecco *Il colore del blu* di un giovane autore milanese, Jacopo Baboni Schilingi. Allievo di Ivan Fedele presso la Scuola Civica di Musica, diplomatosi nei Conservatori di Milano e Bologna e nel Dipartimento di Musique et Musicologie du XXème Siècle alla Sorbonne, Baboni Schilingi ha collaborato con AGON e con l'IR-CAM. Proprio in quel gennaio 1999 a cui risale il quartetto in programma è stato chiamato da Luciano Berio alla direzione del Dipartimento di Educazione del Centro Tempo Reale di Firenze. *Il colore del blu* è un frammento tratto da un ciclo più vasto, un'articolata impresa compositiva giovanile (il progetto è stato compiuto entro il 2000, ovvero prima del compimento dei

trent'anni dell'autore). Il *patchwork* cromatico cui s'ispira questa serie cela in realtà una notevole varietà di atteggiamenti e mezzi espressivi, in cui la citazione di procedimenti compositivi convive con la forte autonomia di ciascuna composizione. Il lavoro in programma questa sera si colloca quasi agli antipodi del turgore espressivo e dalla violenza di contrasti del precedente *Il colore del nero* (1998), definito «Requiem in forma di musica per orchestra». Spogliando la *palette* timbrica fino all'essenzialità del quartetto d'archi, *Il colore del blu* sembra piuttosto dipartirsi dalla quiete imperturbabile dei versi goethiani o dell'*Adagio* kurtághiano, nel segno di una dinamica quasi costantemente in *pianissimo* che nemmeno l'incresparsi in gesti nervosi o l'innescarsi di ostinati ritmici è in grado di sconvolgere. Ed è proprio il parametro ritmico/metrico il problema compositivo messo a tema in questo lavoro da Baboni Schilingi, che si propone di veicolare una riflessione di carattere "intimista" attraverso il nitore della scrittura per quattro parti. L'approdo della composizione, all'insegna di indicazioni quali *il più piano possibile e tenuto, senza vibrare*, parrebbe portare a compimento quell'iniziale vocazione alla quiete, individuata come un possesso stabile al termine di un processo dialettico.

Simmetricamente il nostro programma ritorna all'anno da cui si era dipartito, il 1993, con un altro *Terzo Quartetto*, a firma questa volta di Luciano Berio. A trent'anni di distanza dalla prova precedente (*Sincronie*, del 1964), il compositore ha avvertito nuovamente l'esigenza di affidare a questa compagine un'ulteriore, densa riflessione (e non è l'unico in quegli anni: oltre a quello di Francesconi, qualche mese più tardi vedrà la luce anche il quartetto *Animi motus* di Azio Corghi). L'itinerario di Berio, intrapreso sotto l'egida di Webern prima ancora di Kurtág, nel 1956, procede con un altro lavoro in un solo movimento, nutrito di umori umanistici, che l'autore ha dichiarato esplicitamente. In *exergo* la partitura di *Notturmo* cita infatti un verso da *Argumentum e silentio* di Paul Celan: «Ihr das erschwiegene

Wort», dichiarando apertamente che la direzione nella quale occorrerà cercare una parola autentica è il silenzio, il silenzio che l'ebraico Celan, suicida nel 1970, concepisce quale unica resistenza all'orrore dell'Olocausto. La notte dell'ampia pagina di Berio è animata fino all'*agitato* conclusivo da moti impercettibili e guizzi nervosi, da gesti retorici fugaci e vibranti crepitii sotto la pelle, da accensioni violente subito riassorbite, risvegli subito smentiti, gesti volitivi immediatamente revocati. Vi scorre un flusso mnestico, dimostrazione che il silenzio non può essere se non abitato. Lo dichiara lo stesso autore, quando precisa che questo quartetto «è "notturmo" perché è silenzioso. È silenzioso perché è fatto di parole taciute e di discorsi incompleti. È silenzioso anche quando tutti suonano *forte* perché la forma è silenziosa e non-dialettica. Ogni tanto ritorna su se stesso e porta in superficie quelle parole taciute. Ogni tanto si arresta su una o due figure e le esplora in maniera ossessiva». Un'interpretazione che naturalmente si applica nello specifico ed esclusivamente alla composizione in questione. E tuttavia, sarà legittimo il dubbio che queste parole "notturme" possano illuminare retrospettivamente la piccola liturgia del silenzio che il quartetto d'archi del Novecento ci ha permesso di celebrare questa sera, alla ricerca di quell'autenticità nascosta nella silenziosa "tiefe Stille" dei versi goethiani.

Raffaele Mellace

Arditti Quartet

L'Arditti Quartet gode di fama mondiale grazie alle sue raffinate interpretazioni di musica contemporanea e del XX secolo. Diverse centinaia di quartetti sono stati composti per l'ensemble fin dalla sua fondazione avvenuta nel 1974 per volere del violinista Irvine Arditti. Queste opere hanno lasciato il segno nel repertorio del XX secolo e hanno assicurato all'Arditti Quartet un posto nella storia della musica. Le prime mondiali di quartetti di compositori come Birtwistle, Cage, Carter, Dillon, Ferneyhough, Gubaidulina, Kagel, Kurtág, Ligeti, Nancarrow, Rihm, Stockhausen e Xenakis mostrano la vastità del repertorio dell'Arditti Quartet. L'ensemble ritiene che una stretta collaborazione con i compositori sia vitale per il processo di interpretazione della musica moderna e quindi cerca sempre di lavorare con ogni compositore di cui suona la musica. L'impegno del Quartetto per l'educazione è ben visibile nelle sue masterclasses e laboratori per giovani musicisti e compositori di tutto il mondo.

Dal 1982 al 1996 i membri del Quartetto sono stati "resident string tutors" ai Corsi Estivi per la Nuova Musica di Darmstadt. L'estesa discografia dell'Arditti Quartet comprende più di 100 registrazioni di cui 36 pubblicate per l'etichetta francese Montaigne Auvidis. La serie completa del Quartetto presenta l'interpretazione di numerosi compositori contemporanei così come la prima registrazione digitale della musica completa per quartetto d'archi della Seconda Scuola Viennese. Uno dei dischi più recenti comprende la registrazione del poco conosciuto Helicopter Quartet di Stockhausen. Nei passati 25 anni, l'ensemble ha avuto diversi riconoscimenti per il suo lavoro. Recentemente ha ricevuto il prestigioso Ernst von Siemens Music Prize per la carriera (giugno 1999) e – per la sua registrazione della musica di Elliot – il Gramophone Award come miglior registrazione di musica da camera contemporanea (ottobre 1999).