



György Ligeti, in Svezia durante una prova (1970) (foto Ove Nordwall).

Teatro Dal Verme

lunedì, 10 novembre 2003, ore 20.30

Ictus Ensemble

Georges-Elie Octors, direttore

Rolande Van der Paal, soprano

Magnus Lindberg (1958)*Clarinet Quintet* (1992) 19'
per clarinetto e quartetto d'archi**György Ligeti (1923)***Zehn Stücke* (1968) 15'
per quintetto di fiati

1. *Molto sostenuto e calmo*
2. *Prestissimo minaccioso e burlesco*
3. *Lento*
4. *Prestissimo leggiero e virtuoso*
5. *Presto staccatissimo e leggiero*
6. *Presto staccatissimo e leggiero*
7. *Vivo, energico*
8. *Allegro con delicatezza*
9. *Sostenuto, stridente*
10. *Presto bizzarro e rubato, il più veloce possibile*

Un Suk Chin (1961)*Akrostichon-Wortspiel* (1991-93) 19'
7 scene da favole per soprano e ensemble

- I *Nasconderello*
- II *Il segreto delle tre porte magiche*
- III *La regola del gioco - Tempo a ritroso*
- IV *Quattro stagioni in cinque strofe*
- V *Domifare S*
- VI *Il gioco delle preferenze*
- VII *Dal vecchio tempo*

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

- I *Corrente (scorrevole)*
- II *Calmo, sostenuto*
- III *Movimento preciso e meccanico*
- IV *Presto*

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in differita il 28 dicembre 2003)

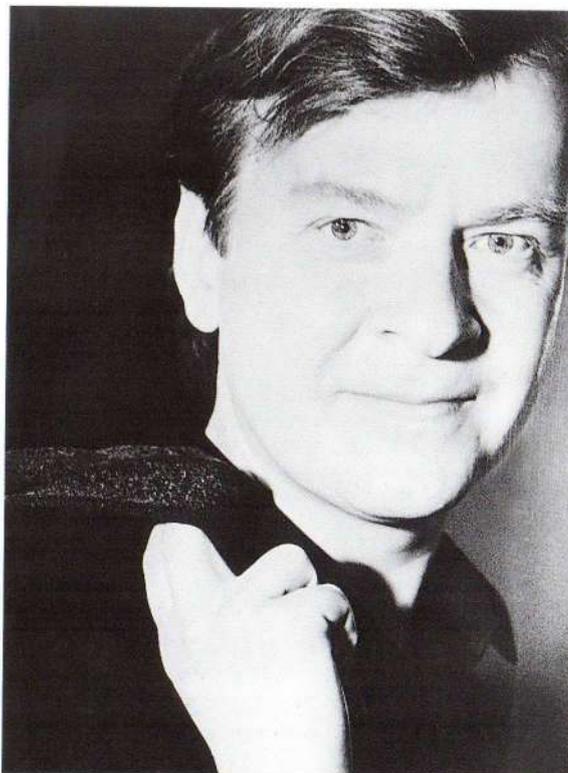
Lindberg, Ligeti, Chin

Magnus Lindberg *Clarinet Quintet* (1992)

Che il "virtuosismo" sia ragione concettuale, strutturante e – propriamente – espressiva del *Clarinet Quintet* di Magnus Lindberg è constatazione ovvia. Per diciannove minuti filati (le sezioni del brano – da intendersi, comunque, più come fasi di un unico tracciato che non come scansioni – si succedono senza soluzione di continuità) e con rare occasioni di reale detensione, il clarinetto innanzitutto ma non meno perigliosamente anche il quartetto (quando, cioè, gli archi non si concedono a una subalternità armonico-orchestrale) esperiscono una sorta di *voluttà espositiva*. Il cui vitalismo si insinua anche nelle più "lontane" rarefazioni del tessuto sonoro e, di fatto, è percepibile persino nelle note tenute, nei "pedali", per lo più intrisi di dinamiche.

Ora: se di *ebbrezza della velocità* si può parlare sia in riferimento alle esultanze solistiche sia in relazione alla frenesia degli orditi collettivi (spesso sede di autentiche competizioni imitative: dialettiche antifonali, rispecchiamenti gestuali, inseguimenti "a canone" o che altro), non si può tuttavia affermare che la fisionomia aerodinamica del *Clarinet Quintet* sia quella – sempre un tantino stucchevole – del "moto perpetuo"; non si può perché fasto *virtuosistico* vanta anche l'immaginazione di Lindberg. Sicché alla verifica della "galleria del vento" si offre un calligrafismo cesellatorio (figurale, ritmico, contrappuntistico, ecc.) di rara forbitezza, la cui nervinità caleidoscopica è refrattaria a un *bravurismo* generico, che non sappia valutare il tenore malizioso delle molteplici fratturazioni, spesso autentiche capriole umoristiche, e – quindi – la spettacolarità screanzata del loro elettrizzato inanellarsi. Anzi, ciò che più sorprende nel *Clarinet Quintet* (del quale è spunto *Steamboat Bill jr.*, brano per clarinetto e violoncello scritto nel '90 per il film muto di Buster Keaton) è la *premeditazione registica* con cui Lindberg organizza le sapidità effettistiche e ne fa un "paesaggio cinetico". Nel quale, se non proprio dolce, almeno privo di angosce, è il naufragare di qualsivoglia problema polistilistico.

Pianista precocissimo (noto interprete di opere di Boulez, Stockhausen, Berio e Zimmermann) e compositore formatosi a contatto con i linguaggi sperimentali (anche elettroacustici) del '900, poi allievo di Ferneyhough, Lachenmann, Donatoni,



Magnus Lindberg.

Globokar e Grisey: la personalità di Magnus Lindberg non avrebbe potuto ricevere "nutrimenti" più arditi. Dei quali, peraltro, nelle sue opere (talora programmate, per alcuni versanti, al computer) restano echi indicativi. Nel *Clarinet Quintet*, ad esempio, al di là della lucidità calligrafica, tensioni di varia demiurgicità "novecentesca" si manifestano: nella traslucida magmaticità dei registri sovracuti (a circa un terzo dell'opera), nel rarefarsi del tessuto sonoro sino alla solitudine che alona i tenui trilli del clarinetto (a circa metà del percorso) e – poco dopo – nel tagliente acutissimo che par accecare la "scena". E nel concludersi del brano in sussulti di ligetiana enigmaticità.

Ma non è qui il punto. Il punto è che la sensibilità di Magnus Lindberg si è sviluppata – com'è stato scritto – "nell'assenza benvenuta di inibizioni". Può dirsi interessato alla musica punk e innamorato della musica di Sibelius, può trarre "spunti" dalle avanguardie del '900 come dalle epoche della tonalità, dal "paesaggio rumoroso" dell'urbanità d'oggi come dalla tecnologia. Alla sensibilità di Magnus Lindberg – che infatti si

definisce "un empirista, un pragmatico" – non s'addice alcun "post" e, coerentemente, alcun "ante". La sua straordinaria inventività appartiene al "molteplice" che fermenta come contemporaneità. E con quale vitalistica convinzione lo dice anche il *Clarinet Quintet*.

György Ligeti

Zehn Stücke für Bläserquintett

(Dieci pezzi per quintetto di fiati) (1968)

Gli *Zehn Stücke für Bläserquintett* datano 1968. È giusto in quell'anno – di irrisolte suggestioni socio-storiche, come si sa – Ligeti si decise a far conoscere i suoi lavori "giovanili", scritti in Ungheria prima di fuoriuscirne ('56), segnati da Bartók e dall'interesse per i linguaggi non tonali. Il fatto è che da tempo Ligeti andava riflettendo sul destino afasico ed entropico della *radicalità negatoria*, cioè della neoavanguardia postbellica, di cui, pur con personalissima *ereticità comunicativa*, si sentiva avventurosamente partecipe. Il problema: come procedere *evolutive* – cioè fuor d'ogni nostalgia per l'era pre-apocalittica – onde evitare che le personali poetiche stilistico-compositive si inaridissero nell'auto-academismo. Il dissotterramento degli esordi si inserisce nel rovello: Ligeti, infatti, individuò un'ipotesi *progressiva* nel rilegittimare la "percepibilità" di *valenze gestuali*, di *individualizzazioni figurali*, *combinatorie* e *articolate*. Ha, dunque, ragione chi (come Wolfgang Schreiber) vede lo specificarsi della nuova fase creativa di Ligeti (peraltro annunciata già nel '62 dalla "teatralità" di *Aventures*) in «opere con spiccato carattere di "evento"», in «composizioni gestuali» e in «musiche con un immaginario carattere di linguaggio e di azione». Di fatto, gli *Zehn Stücke* possono dirsi brevi *eventi* e brevissime *azioni immaginarie*, della cui *aforisticità* il silenzio è, insieme, definizione e respiro.

Nel *n. 1 (Molto sostenuto e calmo)* due battute di prescritto "*silenzi*o assoluto" (origine e destino) conferiscono alla *vicenda musicale* ciclicità cosmologica: da abissale lontananza si leva un aurorale accordo che si dipana in brumose polifonie. L'acre bagliore di una fissità "elementare" (unisono di flauto e corno inglese, raggiunti da clarinetto, corno e fagotto) riprecipita la nascente "vicenda" nell'abisso. Nel *n. 2 (Prestissimo minaccioso e burlesco)*, fuor da qualsivoglia

norma mensurale (le battute servono solo per coordinare le azioni esecutive) e con dura "teatralità", violente strappate del "tutti" competono con le coboldesche scorribande del clarinetto. Il cui ribellismo (complici flauto e corno inglese) svetta in un ultimo, graffiante sberleffo. Mozzato da tre battute "vuote". Meditativo il *n. 3 (Lento)*: intarsi resi dolcemente struggenti dalle suadenze dell'oboe d'amore, fervori di trilli, un'improvvisa "promessa di canto" (unisono di flauto, oboe d'amore e fagotto) e lieve adagiarsi di un'assorta consonanza (flauto e clarinetto) sul silenzio. Nel *n. 4 (Prestissimo leggero e virtuoso)* è, invece, di scena un aculeato "chiacchiericcio" tra flauto, clarinetto e fagotto, ma le loro adrenaliniche motilità perdono d'energia (*rallentando*) e finiscono anch'esse per assottigliarsi (tace il fagotto) in un'eufonica fissità.

Il *n. 5* e il *n. 6* (entrambi *Presto staccatissimo e leggero*, con molte variazioni di tempo) sono "situazioni immaginative" consequenziali. Vi *trascolora*, infatti, un unico dato tecnico-espositivo: ribattuti staccatissimi d'ogni nota. È un fremere (accidentatissimo) che, nelle due campate, passa dalla perentorietà (attacchi ed esiti "calcolati") alla luminescenza ("liberalizzazione" o degli uni o degli altri) e, infine, alla fantasmaticità di se stesso: nelle ultime battute al suono subentra il soffio. Come nel *n. 2*, violenza di "strappate" nel *n. 7 (Vivo, energico)*. Ma qui non v'è ombra di insinuazioni burlesche: gli accordi variamente spazati sono frustate che feriscono il vuoto. Possono restarne nell'aria enigmatiche risonanze, ma più spesso le isola un silenzio sbigottito, talora immenso. A epilogo non uno "sberleffo", ma un tormentato incrociarsi di tracciati (tace il corno) i cui ampi scatti intervallari inquietano l'intero spazio sonoro. A contrasto, nel *n. 8 (Allegro con delicatezza)*, delicato è il prodursi di mobili sfasamenti ritmici (flauto, clarinetto e fagotto con sordina), che ascendono accelerando a un vortice dal quale si leva la sinuosa cantabilità del corno. Finché un trillo del clarinetto e due impressionanti glissandi avviano un angosciato tumultuare di fratte articolazioni strumentali. Tocca al corno placarle con soave, lontanante melodizzare. Il *n. 9 (Sostenuto, stridente)* è la minuscola storia di un "accecente" unisono (mi bemolle sovracuto di piccolo, oboe e clarinetto) che pare sfaldarsi e invece balzare ancora più su (la bemolle).

Il n. 10 (*Presto bizzarro e rubato, il più veloce possibile*) svela una precisa dimensione fantastica che potrebbe essere chiave di lettura degli *Stücke*. In sé, il brano è dominato dalla saccente eloquenza del fagotto, ora stizzito (ampi balzi di registro) ora simpaticamente comprensivo (staccatissimi “bofonchiamenti”) nei confronti dello “scapricciare” degli altri strumenti. All’improvviso “il tempo si ferma”: per sei battute non resta che l’esilità stranita di un solo suono (un re centrale, del piccolo), che Ligeti vorrebbe “un po’ ansimante”. E prescrive che l’esaurirsi di tale suono si leghi a un ultimo “tocco” del fagotto (bassissimo do diesis). Qui tre asterischi rinviano a pie’ di pagina. Dove si legge: «...Però». *Ci fu una lunga pausa. «Questo è tutto?» chiese timidamente Alice. «Questo è tutto» disse Humpty Dumpty. «Arrivederci!»*. La citazione (da *Alice attraverso lo specchio* di Lewis Carroll) pare autoironia. Ma Carroll (con Artaud e Joyce) fu al centro delle discussioni “avanguardistiche” degli anni Sessanta: senso del “linguaggio”, il senso dell’assurdo, il senso storicizzato (delle parole come dei lessici musicali), e – giusto per chiudere – il neologismo, il *nonsense*, il con-fondersi di *dritto* e *inverso* e quant’altro. Dunque?

Unsuk Chin

Akrostichon-Wortspiel (1991-93)

Akrostichon: gioco poetico, gioco musicale (la corrispondenza, nella tradizione sassone e germanica, tra lettere dell’alfabeto e note musicali permette di tradurre nomi e parole in “motti sonori”), gioco enigmistico reticolare. *Wortspiel*: gioco “con” e “sulle” parole. In questo caso, gioco che dissolve le parole: trasformandole in fantasmi fonemati di se stesse, mischiandone consonanti e vocali con casuale bizzarria, geometrizzandole in “simbolicità speculari” (tornano a essere “normali parole” a una lettura retrograda), riducendole a cenno o al nome (italico) delle note, siano quelle che davvero il canto intona o – ulteriore acrobazia ludica – non lo siano affatto. Parole, dunque, criptate in *nonsense*.

Ma evocatività *testuale* e complicità *narrativa* persistono nelle *metamorfosi musicali* che le parole hanno subito nel “laboratorio immaginativo” di Unsuk Chin: la stessa “fantasia” che ludicamente le ha sconvolte restituisce al loro “fugace” apparire o al loro stravolto appartarsi un’elo-

quenza emozionante intensissima. Unsuk Chin può con ragione affermare che la partitura di *Akrostichon-Wortspiel* (presentata nel 1991, ultimata nel ’93, a tutt’oggi il suo lavoro più eseguito) racconta. Non quanto “è scritto” in sette scene di *La storia infinita* di Michael Ende e di *Alice through the Looking Glass* di Lewis Carroll, ma il trasfigurarsi della lettura (quindi delle “parole”) in “moto dell’animo” (quindi nell’esprimersi dell’immaginario personale).

Nata a Seul nel 1961, Unsuk Chin risiede in Germania dal 1985 quando vi si trasferì per perfezionare gli studi. Con György Ligeti infine. E se *ligetiana* può dirsi la linfa che alimenta *Akrostichon-Wortspiel* (accuratezza timbrica, nitidezza delle complessità figurali, esattezza drammatico-formale), *sommamente ligetiana* è l’originalità che sboccia da tali acquisizioni, cioè l’intensità immaginativa con cui Unsuk Chin vi coniuga sensibilità forgiate da diverse storie (o preistorie) culturali. L’alterazione delle intonazioni di alcuni strumenti (alzate da 1/4 a 1/6 di tono), agevolando il delinearci di campi microtonali luminescenti e sottili, evoca paesaggi sonori di antica seduttività esotica; e il canto del soprano, muovendosi tra le duplici specificazioni intonative, di fatto richiama comportamenti riferibili a vocalità “lontane”; infine, la decisa memoria di gestualità e timbricità emblematicamente orientali. Ma tutto ciò si inabissa in un’ipotesi compositiva che, votandosi alla “lontananza” (tale la *dimensione mitico-fantastica* a qualsivoglia latitudine), in realtà la disgrega. L’intensa “poeticità” di *Akrostichon-Wortspiel* si spiega anche così: in questa “teatralissima” partitura, curiosità introspettiva e forbitezza logica non temono di scoprire che il “fiabesco” non è una favola.

Semmai (*Versteckspiel*, ossia *Nasconderello*) è il primo interrogarsi dell’intelligenza sui segreti dell’ombra (e forse della solitudine). Il canto si aggira tra rapidissime apparizioni di scie graffianti, repentine rifrazioni timbriche, figure sonore d’effimera esistenza, inquietanti fissità, tenebrose risonanze. È un canto che sussurra, si tende in pienezza, si rompe in concitazioni singultanti o “parlate”, si alza in glissandi e si ritrae in borbottii appena percepibili: formule magiche o interlocuzioni immaginarie? Alla fine si fa cantilenante delicatezza (di conio espressionista), porta con sé gli echi placati di molte “presenze” e lascia la scena, del tutto silente, “fi-

schiano” un arcano glissando (dal re diesis sovracuto).

Oppure (*Das Ratsel von den drei magischen Toren - Il segreto delle tre porte magiche*) è svelamento dell'orrida regalità della violenza. La voce cambia timbro; si adegua (anche con il canto-recitato) alla brutalità delle scansioni che – su acri pedali degli archi, virulenti di interni glissandi – impegnano il resto dell'organico strumentale. Improvvisamente si ascolta una delicata voluta dei legni (disegno che peraltro, sin qui, ha partecipato agli schianti), la cui eccentricità parrebbe addolcire anche il canto. Ma è per poco. Anzi, nelle ultime battute, violino e viola accrescono l'acredine della loro fissità, raggelante come un arcaico segnale di guerra. Oppure (*Die Spielregel - sträwkcür tieZ* – la seconda parte va letta al contrario - *La regola del gioco - Tempo a ritroso*) è constatazione che la gioia non ha direzioni privilegiate. Geometrizzazioni nel tessuto musicale mimano il titolo, ma la frizzante animazione dello strumentale (con qualche responsabilità in più per il pianoforte) è un *continuum* di germinazioni vitalistiche e vitali (e il canto, trasfigurato in “leggerezza”, vi si tuffa).

Di certo, “favoloso” è interrogare l'interrogare stesso (*Vier Jahreszeiten in fünf Strophen - Quattro stagioni in cinque strofe*). Il canto diventa alternarsi di due espressività: allo *Sprechgesang*, che “narra” con tono tra l'onirico e l'allucinato, conseguono lamentevoli figurazioni che il soprano realizza “fischiando”. Diradate epifanie strumentali alonano il “dialogo” di fremiti abissali, di echi imitativi (dove anche il flauto in sol si acutizza nel “fischio”), di “tocchi” e “rintocchi” solitari. Ma ogni manifestazione sonora non fa che dilatare vuoto e silenzio: forse, sono loro la quinta strofa di un ciclo perenne. Che – preziosismo drammaturgico – Unsuk Chin collega senza interruzione a una “favolosità” universalmente primigenia (“*Domifare S*”): in un clima rasserenato da lenti (e amplissimi) “tremoli” di arpa e pianoforte, e sul tinnire del triangolo, il soprano forgia, in *crescendo*, un *la* sopra il rigo la cui intensa luminosità diventa fonte del cantare stesso. Ne sgorga un disegno melodico discendente che irradia emozione, e tal “magia” torna a ripetersi più e più volte, e ogni volta la melodia subisce modificazioni e dilatazioni (sempre più approssimandosi all'essenzialità di una “scala meravigliosa”). Ed è “magia” che si moltiplica, variamente echeggiata da tutti gli strumenti, in un ondoso



Unsuk Chin.

roteare di stratificazioni “a canone”. Poi, solo quel *la*, vibrazione stellare.

E, “favoloso”, è creatività dell'irriverenza (*Das Beliebigkeisspiel - Il gioco delle preferenze*). L'impertinenza di una vocalità saltellante di staccati, che conteggia le lettere dell'alfabeto con loquacità incontenibile, infantile, maliziosa e graffiante in una gara di impeti, sussulti, impennate e bruschi “stop”, con tutte le sezioni dell'*ensemble*. Infine (*Aus der alten Zeit - Dal vecchio tempo*) l'enigma della sacralità, il più favoloso degli enigmi. Qui ritualizzazioni sonore e vocalizzazioni misteriche segnate da lontananze comunque “esotiche” diventano soggiogante “spettacolarità”. Acutezza lancinante e profondità baratrale – all'unisono – tracciano i confini di uno spazio sonoro pietrificato e del “buio” che vi ingabbia spire strumentali e melismi vocali di guizzante sciamanicità evocativa. Una cellula minintervallare cifrata da un'acciaccatura è brivido (vocale e strumentale) che cadenza “a mo' di motto” tutta la scena. È questo “motto” che la voce, infine, consegna (piccolo, oboe, clarinetto basso, timpani e archi a sfondo) alla notte. Dei tempi.

Il “favoloso” non è una favola.

György Ligeti

Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten
(Concerto da camera per 13 strumentisti) (1969-70)

Nel presentare il *Kammerkonzert*, Ligeti asserì che il lavoro poteva essere riguardato come un "alleggerimento" del *Quartetto n. 2*, scritto due anni prima. Il che, però, non si direbbe quanto a impegno virtuosistico delle azioni strumentali, né si coglie nella filigranatura delle trame polifoniche, nella cesellatura delle dinamiche, nella mobilità delle risorse (e invenzioni) timbriche, nella minuziosa complessità delle articolazioni ritmiche e in quant'altro (compresa la "terribile" tensione delle situazioni statiche). Anzi, grazie all'ampliarsi delle risorse strumentali, si possono addirittura rilevare esiti elaborativi ancor più sofisticati. Tuttavia è vero che nel *Kammerkonzert* si desta un'aura *drammatica* (sensibilistica e mentale) di particolare fervore, non già assente (secondo movimento!) ma non propriamente perseguita dalla traslucida fastosità del *Quartetto*. Quasi che l'evidenziazione *gestuale* e l'arcuata *drammaturgia d'eventi* di cui si è detto a proposito degli *Zehn Stücke* (dei quali, peraltro, il *Kammerkonzert* richiama vari elementi), dopo avere conosciuto nel *Quartetto* esiti estremi, venissero ora rivolte a *espressività* più duttili (non escluse repentine enfasi "visionarie"), a più diretti intenti *comunicativi*.

Di fatto in *Corrente* il coinvolgimento dell'ascolto si carica di ulteriore energia drammatica impattando in violente emersioni figurali (del corno, del trombone e degli archi, ad esempio), in attonite fissità (inquietante il magmatismo dell'organo) e, infine, in sussulti proclamatori che si direbbero mitici e tellurici in una. Come lo sveltare dell'arcuatura "melodica" le cui prime quattro note (accentuate in ottava da ottavino, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, corno e trombone) ricordano *troppo* da presso il *Tema Jupiter* (ancorché l'ultimo intervallo reclini di un tono invece del semitono mozartiano) per essere puro caso. Comunque, da qui, con un ultimo schianto sinfonico, il brano precipita a frangersi nel silenzio.

Nell'accordo (dal lento evolversi eufonico) che avvia il *Calmo*, *sostenuto* par materializzarsi auditivamente una penombra sacrale, ingenua e in-

difesa. Vi si inanellano dolcissime volute "solistiche" (di infinita suggestione quelle dell'oboe d'amore), moti *espressivi* intensamente coagenti ma in rilevata autonomia. Che diventa autonomia "singolare" per il fatto che alcuni strumenti, per lungo tratto, devono riferire il proprio procedere a un'unità di tempo che è di *durata* diversa rispetto a quella che vale per gli altri. Dunque, relativismo metronomico, ulteriore artificio "polifonico". Ma d'"effetto": il vario roteare degli eloqui intride la penombra di bisbigli. Sicché, dopo un abissale rintocco del pianoforte e nel procedere di pacate meditative "al basso", l'improvviso scatenarsi di furori sovracuti (magistrali intarsi timbrico-figurali) è *coup de théâtre*: una sorta di isterica tentazione. E il suo progressivo chetarsi, il declinare del clima sonoro *ad limina inferorum* e il ristabilirsi dell'assorta penombra, pare quasi traettoria *esorcizzante*. Non sarà così, ma levita una *pietas* sospesa. Molto ligetiana, com'è noto.

Il "furore" torna in gioco nel *Movimento preciso e meccanico* (il tempo omologo del *Quartetto n. 2* è "Come un meccanismo di precisione"). "Furore" poliritmico che Ligeti trasfigura in iperbolica meticolosità artigianale, anatomizza con implacabile fantasia. Tuttavia, del furore, questa glorificazione ligetiana dell'astralità combinatoria *vuole* rinserrare l'essenza: la spietatezza. Una livida assenza di sorriso smaschera l'apparenza ludica (di pulsazioni, sfasamenti ritmici, accelerandi e rallentandi, divaricazioni timbriche, trascolorazioni geometrizzate, e così via). E siccome in questo brano convergono i vitalismi degli *Stücke n. 5* e *n. 6* (ribattuti), il raffronto evidenzia quanto si sia irrigidito il gesto gioioso.

Gesto che viceversa irrorà il *Presto*. Nel quale all'implacabilità subentra l'ironia virtuosistica, esercitata su tutte (o quasi) le ipotesi immaginative che il *Kammerkonzert* ha messo in causa. Ed è all'ironia, salvifica risorsa dell'umano interrogare, che un glissando del trombone consegna l'allentarsi dei tremoli di flauto, clarinetto, organo e celesta che dissolvono la "vicenda": il direttore, infatti, dovrà continuare a *dirigere* il lungo silenzio che l'ha inghiottita.

Claudio Tempo

Georges-Elie Octors

Ha compiuto i suoi studi al Conservatoire Royal di Bruxelles, presso il quale è docente dal 1982. Ha iniziato la carriera solistica nell'Orchestre National de Belgique nel 1969. Dal 1970 è entrato a far parte dell'Ensemble "Musiques Nouvelles" (Liegi, Belgio), del quale è poi stato direttore dal 1976 al 1991. Fra il 1980 e il 1996 è stato membro del direttivo del "Centre de Recherches Musicales de Wallonie".

A partire dal 1977 è stato regolarmente invitato come direttore da numerose formazioni sinfoniche, cameristiche e di musica contemporanea in Belgio e all'estero (Orchestre Philharmonique de Liège, Orchestra della Radio Irlandese, Orchestra Sinfonica della RTFB, Orchestre de Bretagne, Orchestra da camera del T.R.M., Orchestre International des Jeunes Musicales, Beethoven Académie, Ensemble "Musique Vivante" Paris e "Musique Oblique" Paris).

È stato inoltre consulente del dipartimento di danza dell'Opéra di Bruxelles (1992) e dal 1992 al 1999 presidente delle "Jeunes Musicales du Brabant Wallon". Nel 1993 è divenuto direttore dell'Ensemble Ictus e ha dato vita, insieme ad altri, al Quartetto Ictus (pianoforte e percussioni). È stato docente di analisi musicale al P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios).

Ha diretto prime esecuzioni assolute di pezzi di molti compositori belgi e stranieri (Saariaho, Jarrel, Gaudibert, Francesconi, Bartholomée, Boesmans, Pousseur, Ledoux, De Jaer, De Mey) ed è regolarmente invitato a dirigere per festival europei a Parigi (IRCAM), Avignon, Holland Festival, Vienna, Barcellona, Lisbona oltre che negli Stati Uniti, in Canada, Brasile e Giappone.

Ictus Ensemble

L'ensemble di musica contemporanea di Bruxelles Ictus ha sede presso la compagnia di danza Rosas. Per una precisa scelta artistica la programmazione del gruppo abbraccia un panorama stilistico assai esteso. Per confrontarsi con l'eclittismo di questa scelta, per fare di ogni concerto una nuova sfida e renderlo un momento strutturato nel tempo, Ictus privilegia la realizzazione di programmi tematici (trascrizioni, il notturno, l'ironia, la musica e il cinema muto...) e di concerti monografici (Magnus Lindberg, Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Franco Donatoni, Steve Reich, Toshio Hosokawa...).

Dal 2000 Ictus organizza nei suoi studi a Bruxelles un Seminario Internazionale Annuale di Composizione per giovani compositori.

Ogni anno, in collaborazione con la Società Filarmonica di Bruxelles e il Kaaithheater, presenta una stagione di concerti (da sei a dieci appuntamenti) che hanno avuto una lusinghiera accoglienza da parte del pubblico. Nel giro di pochi anni l'Ensemble Ictus è riuscito ad affermarsi sulle scene internazionali.

Ictus Ensemble

Michael Schmid, flauto
Piet van Bockstal, oboe
Dirk Descheemaeker, clarinetto
Benjamin Dieltjens, clarinetto
Dirk Noyen, fagotto
Bruce Richards, corno
Alain Pire, trombone
Stéphane Ginsburgh, pianoforte
Jean-Luc Plouvier, pianoforte
Miquel Bernat, percussioni
Annie Lavoissier, arpa
David Nunez, mandolino
George Van Dam, violino
Igor Semenov, violino
Paul De Clerck, viola
Geert De Bievre, violoncello
Gery Cambier, contrabbasso

Rolande Van der Paal

Soprano drammatico di coloratura, d'origine belga, ha dapprima studiato balletto per poi frequentare il Conservatorio di Anversa dove ha vinto i suoi primi premi per l'arte vocale e per la lirica. In seguito ha frequentato numerosi mastercourses ad Amsterdam e in Germania.

Selezionata dalla Televisione Fiamminga per il Concorso internazionale d'opera e di bel canto nel 1986, nel medesimo anno ha debuttato come Musetta nella Bohème all'Opera Fiamminga. Interpreta regolarmente la Regina della notte in Die Zauberflöte. Altri successi ha ottenuto come Amina nella Sonnambula, Elvira nei Puritani, protagonista in Mireille, Violetta nella Traviata, Odabella in Attila, protagonista in Norma, e Giselda nei Lombardi alla prima crociata.

Molto richiesta per la musica contemporanea, molti compositori hanno scritto appositamente per la sua voce. Ha interpretato con grande successo Mysteries of the Macabre e Aventures & Nouvelles Aventures di Ligeti in una produzione del Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. Ha "creato" composizioni quali Aquarius di Karel Goeyvaerts, Feuillage du coeur di Serge Verstockt e Manifest di Rolf Wallin e Jacob Schokking. Per "Rotterdam 2001" ha interpretato il "soprano" in Nuit des hommes, una produzione della Holland House (Copenaghen); con il Freies Musiktheater di Düsseldorf ha interpretato nel 2002 l'opera da camera Mr. Emmet Takes a Walk di Peter Maxwell Davies.

Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Diego Masson, James Wood, Peter Rundel, Stefan Soltesz, Silvio Varviso, Jurij Simonov, Rolf Gupta, Celso Antunes, Zsolt Nagy, e con registi quali Guy Cassiers, Sam Bogaerts, Jan Ritsama, Jakob Schokking, Uwe Schmitz-Gielsdorf e Pierre Drouelers. Ha cantato con l'Orchestra filarmonica di Fiandra e con gli ensembles Tippett e Champ d'Action. Ha registrato vari cd di musica contemporanea.



Riccardo Muti.

Teatro degli Arcimboldi

lunedì, 17 novembre 2003, ore 20

Filarmonica della Scala
Riccardo Muti, direttore

György Ligeti (1923)
Ramifications (1968-69) 9'
 per orchestra d'archi

Lontano (1967) 11'
 per grande orchestra

Béla Bartók (1881-1945)
Két portré (Due ritratti) op. 5 (1907-8) 12'
 per orchestra

1. *Ideale (Andante)*
2. *Grottesco (Presto)*

Johannes Brahms (1833-1897)
Seconda Sinfonia in re maggiore op. 73 40'

1. *Allegro non troppo*
2. *Adagio non troppo - L'istesso tempo, ma grazioso*
3. *Allegretto grazioso (Quasi andantino) -
 Presto ma non assai - Tempo I*
4. *Allegro con spirito*

In collaborazione con RAI - RadioTre
 (trasmissione in diretta)

Bartók, Ligeti, Brahms

Béla Bartók, *Due ritratti op. 5* (1907-8)

La compresenza di melodie diatoniche, cromatiche e pentatoniche, la qualità degli sviluppi polifonici, nonché la vivacità e al contempo la coesione dei profili armonici e ritmici fanno di questi *Due ritratti* la prima opera veramente originale e matura tra quelle che Béla Bartók destinò all'orchestra. Il compositore transilvano la compose ventiseienne tra il luglio del 1907 e il dicembre del 1908, traendo materiali melodici (e non solo) da due opere coeve. Il primo Ritratto, *Ideale*, corrisponde cioè, sostanzialmente, al primo movimento del giovanile *Concerto per violino* in due movimenti, mentre il secondo, *Grottesco*, è la versione orchestrale della *Bagatella n. 14* per pianoforte. È inoltre singolare che la versione orchestrale di tale *Bagatella* doveva diventare, nelle primitive intenzioni dell'autore, il terzo e conclusivo movimento del suddetto *Concerto per violino* giovanile, mentre il fatto che nel *Concerto per violino* del 1937 compaiano esplicite reminiscenze dei *Ritratti* dimostra che Bartók non dimenticò mai la congenere composizione giovanile.

Tali relazioni attraversano frequentemente un po' tutto il catalogo di Bartók. A maggior ragione si rintracciano poi all'interno delle singole opere, come accade nei *Due ritratti*, il cui materiale motivico (due temi, quello d'apertura, e quello esposto subito dopo dal primo violino) è, con le debite varianti, il medesimo. Il *Ritratto grottesco* rappresenta cioè una visuale sarcastica, negativa di ciò che è tenero ed evocativo nel *Ritratto ideale*. Il dittico, del resto – e molti se ne rintracciano nella produzione di quegli anni – fonda la sua ragion d'essere proprio nella ricerca del massimo contrasto espressivo, nell'affermazione di un principio di ambivalenza.

Ciò conferma la discendenza romantica del primo Bartók, se è vero che l'archetipo di un tale modo di procedere corrisponde alla *Sinfonia "Faust"* di Liszt, in cui i caratteri di Gretchen e di Mephisto sgorgano da uguale materiale musicale. In particolare, non mancano precise analogie ritmiche tra il *Ritratto grottesco* e la sezione mephistofelica lisztiana. In tal senso, non appare del tutto fuori luogo l'osservazione di quei critici secondo i quali vi sarebbero affinità di tono, se non di sostanza, tra la sezione iniziale dei *Ritratti* (entrambi strutturati in una rigorosa forma ternaria, florida di amplificazioni, elaborazioni po-

lifoniche e permutazioni ritmiche) e la musica del *Tristano*. In fondo, questo del 1907 è il Bartók che sta uscendo dalla fase di apprendistato e che, da lì a poco, avrebbe iniziato l'impressionante serie di capolavori per i quali è noto.

György Ligeti, *Lontano per grande orchestra* (1967) e *Ramifications per archi* (1968-69)

Nella produzione di György Ligeti c'è un prima e un poi. E il punto di confine si colloca ovviamente nel 1956, quando i fatti di Budapest, dove egli si era trasferito dalla nativa Transilvania, lo indussero a rifugiare in Occidente: Vienna, Colonia, Berlino. Qui il musicista – alle spalle un catalogo piuttosto ampio, soggetto in quest'ultimi anni a un attento riesame critico – venne in contatto con l'Avanguardia e prese in particolare a lavorare presso lo Studio di musica elettronica di Colonia, con Karlheinz Stockhausen. Allo shock causato dalla scoperta delle tecniche di composizione abituali in questo "nuovo mondo", tuttavia, Ligeti non reagì facendo *tabula rasa* del passato ma incentivando le ricerche perlopiù di natura formale degli anni precedenti, e come supportato da maggiore consapevolezza critica e sistematicità.

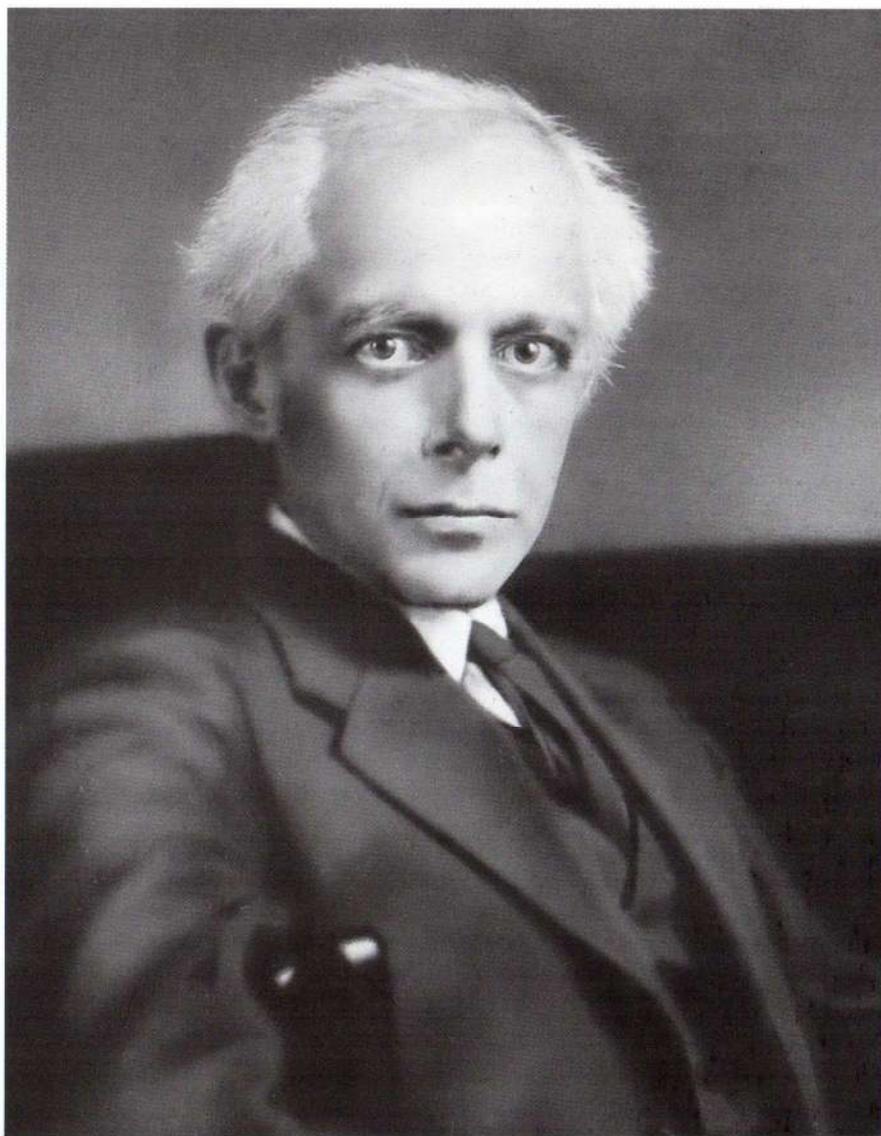
Preceduto da *Apparitions* (1958-59) e da *Atmosphères* (1961), *Lontano*, del 1967, costituisce appunto il luogo più maturo di una di tali ricerche, applicata nella fattispecie al *medium* orchestrale. Si tratta cioè di un pezzo del tutto privo di articolazioni melodiche e ritmiche, un pezzo totalmente "statico", il cui materiale si sviluppa, o meglio "lievita" mediante progressivo allargamento e successiva dissolvenza degli spessori timbrici e dinamici. Questa tecnica, che l'autore definisce "micropolifonica", lungi dal voler provocare lo scandalo che effettivamente provocò (si tratta pur sempre di una musica senza ritmo e melodia), intendeva definire un concetto inedito di tempo, basato non più sulla quantificazione della misura ma sull'idea di un divenire impercettibile: un divenire statico. Cosicché quando appare, il suono sembra esserci da sempre, e quando scompare sembra non finire. Ed è come se l'opera fotografasse il segmento – uno dei tanti possibili – di una materia eterna, di un motore immobile. Il tempo non è dato dall'accadere degli eventi ma dall'organizzazione e dalla trasformazione, lentissima, dello spazio. Come spesso

accade nel catalogo di Ligeti, il titolo ben suggerisce l'effetto – di lontananza, appunto – prodotta da tali procedimenti.

Ciò non toglie, a ogni modo, che nel progressivo modificarsi della materia, il brano non assuma una precisa configurazione armonica e, conseguentemente, formale. Osservando il disporsi delle altezze e dei relativi intervalli, si può infatti facilmente dedurre che l'opera è soggetta a una tripartizione a suo modo classica, con una parte centrale – corrispondente alla sezione in cui ap-

pare, come in un *cluster*, il totale cromatico – che delimita le parti estreme, tra loro simmetriche.

Al 1968-69 risale anche *Ramifications*, un brano dedicato alla Fondazione Koussevitzkij che può essere indifferentemente eseguito da dodici archi o da un'orchestra d'archi suddivisa in dodici parti. Quel che più conta tuttavia è che l'organico, quale che sia quello scelto in sede esecutiva, va suddiviso in due gruppi, il primo dei quali (quattro violini, viola e violoncello) deve avere gli strumenti accordati un quarto di tono sopra il se-



Béla Bartók.

condo gruppo (tre violini, viola, violoncello e contrabbasso), accordato normalmente.

Come facilmente potrà percepire l'ascoltatore, il senso del tempo e l'organizzazione formale (in altre parole, la tecnica "micropolifonica") è decisamente simile a quella di *Lontano* ma con due fondamentali differenze. La prima è data appunto dalla particolare accordatura dei due gruppi strumentali, significativa non tanto in senso armonico (senza articolazioni, l'armonia appare in ogni caso indistinta o comunque indistinguibile

se non con occhio analitico), quanto in senso timbrico, poiché produce un'interferenza tra i due spessori sonori, accentuata dall'indicazione di suonare con l'arco vicino al ponticello, con suoni dunque netti, poco vibrati. La seconda è data invece dal fatto che la linea di ciascuno strumento assume un profilo figurale suo proprio, seppure anch'esso sia più facilmente riscontrabile attraverso l'analisi che l'ascolto. Essendo differenti tra loro, le figure tendono infatti a neutralizzarsi reciprocamente. Il motore immobile



Louise Duchesneau e György Ligeti (1991) (Schott-Archiv, foto Peter Andersen).

di *Lontano* viene pertanto sostituito da una "ramificazione" di elementi di cui si intravede l'insieme ma dei quali si fatica a seguire i singoli profili. L'organizzazione delle dinamiche marca invece il percorso formale dell'opera, che è costituita da due sezioni delimitate da una netta cesura. La seconda è ovviamente variante della prima, così come lo spessore sonoro di un gruppo è variante di quello dell'altro gruppo.

Johannes Brahms, *Sinfonia n. 2*

Brahms iniziò ad attendere alla *Sinfonia n. 2 in re maggiore* nella primavera inoltrata del 1877, subito dopo essersi recato presso il villaggio montano di Pörtlach sul Wörthersee, in Carinzia, per trascorrervi l'estate. Una località incantevole e poco frequentata, e dunque ideale per il compositore amburghese, che soltanto nei periodi estivi poteva dedicarsi a tempo pieno alla composizione, preso com'era durante l'anno dai concerti e dai vari impegni di lavoro. In quel luogo Brahms si trovò magnificamente, come documentano alcune lettere («posizione meravigliosa, residenza adorabile dall'apparenza piacevolissima») e il fatto che vi avrebbe fatto ritorno anche le due estati successive, per comporvi, tra le altre cose, capolavori quali gli *Acht Klavierstücke* op. 76, il *Concerto per violino* op. 77, la *Sonata per violino e pianoforte* op. 78 e i primi abbozzi del *Secondo Concerto per pianoforte* op. 83. Dopo una breve interruzione, dovuta a un soggiorno a Mannheim nel mese di ottobre, il compositore, spostatosi a Lichtental, si rimise alacremente al lavoro e terminò la *Sinfonia* in novembre, appena in tempo per la prima esecuzione che, prevista a Vienna per l'11 dicembre, ebbe luogo tre settimane dopo, il 30, con l'orchestra dei Wiener Philharmoniker guidata da Hans Richter. Fu un trionfo.

Pochi mesi erano occorsi a Brahms per comporre la *Sinfonia in re maggiore*, mentre oltre vent'anni di lavoro, dal 1855 al '76, gli erano stati necessari per vergare la doppia barra conclusiva alla *Sinfonia n. 1 in do minore*. La maggior parte dei commentatori ha interpretato la curiosa circostanza argomentando che, una volta raggiunti la perfetta padronanza nella scrittura orchestrale e il dominio del più impegnativo tra i generi destinati all'orchestra, quello appunto della *Sinfonia*, il compositore poté finalmente sciogliere le briglie alla propria fantasia. Si può obiettare che

la differenza di stile tra le due opere è tale da giustificare semmai che, una volta pagato il doveroso tributo al modello beethoveniano con la *Prima*, Brahms poté riprendere con la *Seconda* il proprio personale cammino, con lo stile e i caratteri espressivi a lui più consoni. Ma la prima asserzione, una volta che si osservi il catalogo orchestrale dell'autore, risulta comunque difficilmente confutabile. Precedentemente alla *Prima Sinfonia*, infatti, compare soltanto un'opera significativa, ossia le *Variazioni su un tema di Haydn* del 1873, essendo il *Concerto n. 1 per pianoforte* del 1858 e le *Serenate n. 1* del 1857-58 e n. 2 del 1858-59, nonché le *Danze ungheresi* del 1873, poco più che pezzi di circostanza, di genere comunque non paragonabile a quello di una *Sinfonia*. Dopo la *Prima Sinfonia*, ecco invece in rapida successione la *Seconda* nel 1877, il *Concerto per violino* nel 1878, l'*Ouverture accademica* e l'*Ouverture tragica* nel 1880, il *Secondo Concerto per pianoforte* nel 1881, la *Terza* e la *Quarta Sinfonia* nel 1883 e nel 1884-5, e il *Doppio concerto per violino e violoncello* nel 1887. La circostanza si giustifica tenendo conto in primo luogo della personalità dell'autore, e secondariamente della particolare situazione storica in cui egli si trovò a operare. Quella di Brahms è cioè la figura di un compositore meticoloso, puntiglioso e consapevole quant'altri mai dei propri limiti e dei percorsi necessari per superarli. È la figura di un musicista che prima di comporre un pezzo si cimenta in numerosi studi preparatori, che quando l'ha composto ne rivede più volte ogni minimo dettaglio prima di licenziarlo alle stampe e che ne stende una versione per uno o due pianoforti per eseguirlo in forma privata, davanti a pochi intimi, prima di proporlo al giudizio del pubblico. Per di più lo "strumento" orchestra non gli è naturalmente congeniale quanto quello cameristico, pianistico, corale o liederistico, nei quali rivela fin dalle prime prove la sua grande personalità. Non è un caso che il suo primo cimento significativo e importante per orchestra siano le *Variazioni su un tema di Haydn*, come se il musicista avesse voluto giungere all'orchestra attraverso una tecnica di scrittura, quella delle variazioni, che aveva a lungo sperimentato precedentemente e nella quale aveva ormai raggiunto un magistero altissimo: ovvero, affrontando un problema alla volta.

E poi non va dimenticato che quella di Brahms è la medesima epoca in cui Liszt, Wagner e i Neo-

tedeschi in Germania, con Berlioz in Francia, annunciano la nascita della moderna musica a programma, del poema sinfonico, proprio sulle ceneri della *Sinfonia*, cioè di quella musica "pura" che Beethoven aveva già superato, a loro dire, con la *Nona*. Ed effettivamente, il panorama del sinfonismo tedesco postbeethoveniano è eloquente in tal senso: le cinque prove sinfoniche di Mendelssohn non sembrano certo essere "progressive"; le quattro di Schumann, che si cimenta nel genere dopo aver scoperto e fatto eseguire (proprio da Mendelssohn, a Lipsia) la *Grande* di Schubert, unico modello proponibile nell'ottica di un superamento beethoveniano, sono a loro volta influenzate dall'esistenza di una traccia programmatica, sia pure non esplicita; attorno, il vuoto. Schumann non può che unire la sua voce a quelle che intravedono in Brahms la speranza che si possa realizzare il "miracolo" (il termine ricorre spesso negli scritti critici dell'epoca) di una grande *Sinfonia* "oltre Beethoven".

Schumann non fece in tempo ad ascoltare le Sinfonie di Brahms, ma aveva riposto bene le proprie speranze. Ma quello che più sorprende è la modalità attraverso cui quel "miracolo" si realizzò. E qui non si può tacere l'importanza che hanno nella maturazione compositiva di Brahms le opere corali con orchestra, uniche peraltro a costringere il musicista a tenere allenata la scrittura per il *medium* sinfonico. Nel *Requiem tedesco* (1854-68), nella *Rapsodia per contralto* (1869), nello *Schicksalslied* (1868-71) e nel *Triumphlied* (1870-71) Brahms, che nella sua carriera aveva diretto diverse società corali, aveva per così dire ripercorso tutta la tradizione musicale tedesca, quella che si fonda sul corale luterano, sulla polifonia di Heinrich Schütz e di Bach, sulle forme della fuga e della variazione. E fu proprio con l'innesto di tali tecniche compositive sul tessuto armonico del sinfonismo classico che egli riuscì a dare nuova linfa al genere. Un recupero del passato che è al contempo un passo in avanti, come per primo avrebbe intuito Schönberg nel suo celebre saggio brahmsiano del 1933, che tanta parte ebbe nel rivalutare in chiave appunto moderna la figura di Brahms presso i compositori posteriori.

Questo tratto stilistico, sintesi formidabile di forma classica e antico contrappunto, è presente in tutte le quattro Sinfonie composte da Brahms, ma risulta più strettamente evidente nelle Sinfonie pari che in quelle dispari, nelle quali la mag-



Johannes Brahms.

giore tensione drammatica, il maggior contrasto agogico e dinamico tra le singole parti dell'edificio rendono più legittima, sia pure a livello superficiale, una semplice classificazione di Brahms come continuatore di Beethoven. L'esito delle prime esecuzioni della *Seconda Sinfonia* è estremamente significativo al riguardo: a Vienna, dove pochi mesi prima la *Prima* era stata accolta con un modesto successo di stima, la *Seconda* venne salutata con un trionfo entusiastico, e così a Dresda, a Münster, a Breslavia, ad Amsterdam e Londra; per contro a Monaco e soprattutto a Lipsia (dove fu eseguita il 10 gennaio 1878, diretta dall'autore), patria di Wagner, l'opera cadde miseramente anche perché andò delusa la febbrile attesa di quella parte del pubblico che sperava si rinnovasse il successo della *Prima*, che proprio lì era stata battezzata la *Decima di Beethoven* da Hans von Bülow.

A proposito, tra gli epiteti attribuiti alla *Seconda*, si ricordano la "viennese" («un fascino e una freschezza che solo l'amata città sul Danubio è in grado di ispirare», scrisse un critico), la "mozartiana", la *Decima di Schubert* e la "pastorale".

Il primo movimento, *Allegro non troppo* in 3/4, in forma-sonata, inizia *in medias res* con l'immediata esposizione del primo tema formato da due incisi asimmetrici: rispettivamente affidati a violoncelli e contrabbassi, l'uno, e agli strumentini con una coppia di corni, l'altro. È un tema placido e pacato, a dispetto della sua asimmetria, che sembra giustificare la denominazione "pastorale" attribuita alla *Sinfonia*. L'esposizione di questo primo movimento è piuttosto lunga, perché anche nella zona espositiva Brahms inizia già a sviluppare, inizia cioè quel suo caratteristico procedere per trasformazioni motiviche che è tanto frequente nei pezzi cameristici. Prima che le viole e i violoncelli esponano il secondo tema, in fa diesis minore, di carattere non dissimile al primo, il primo tema ha già subito infatti tre trasformazioni di tipo contrappuntistico, mentre un'altra ne subisce il secondo prima che inizi lo sviluppo vero e proprio, in cui tutti i motivi presentati vengono sottoposti a ogni sorta di elaborazione armonica. Seguono la ripresa, sensibilmente differente dall'esposizione, e un'ampia coda.

Il secondo movimento, in tempo *Adagio non troppo*, in 4/4, ricalca la classica forma ternaria A-B-A', con due temi principali nella prima sezione e altrettanti nella sezione centrale. Il contrasto tra le sezioni estreme e quella centrale è tuttavia più fittizio che reale, più "cartaceo" che uditivo: cambia il tempo di battuta (da 4/4 a 12/8), cambiano le tonalità (da si maggiore a si minore attraverso do diesis minore), ma il materiale scorre fluidamente, come si trattasse di un Lied senza parole, impercettibilmente trascolorando da una parte all'altra. È straordinario è l'impatto narrativo che questo *Adagio* suscita nell'ascoltatore, tanto attenuato è il contrasto del materiale motivico non solo all'interno delle sue varie sezioni, ma anche rispetto al materiale del movimento precedente. Non si dà in tutta la storia del sinfonismo un caso in cui i primi due movimenti (per tradizione connotati in senso drammatico e lirico) siano altrettanto contigui.

L'accento lievemente doloroso dell'ampio blocco costituito da essi si muta nel tono appena più idillico del successivo *Allegretto grazioso* (*Quasi andantino*), ancora in 3/4, in sol maggiore. La forma è quella di Rondò con un semplice ritornello affidato agli oboi su un arpeggio pizzicato dei violoncelli, inframmezzato da due episodi rispettivamente di tono lirico e danzante.

Il conclusivo *Allegro con spirito*, in tempo tagliato, è ancora strutturato in forma-sonata, ma con una ripresa abbreviata per lasciar spazio a un'ampia e trionfale coda a piena orchestra. È il movimento più convenzionale sia contrappuntisticamente (poiché è costruito su una struttura prevalentemente omoritmica), sia armonicamente, perché tutti i crismi delle funzioni tonali della forma-sonata vi sono rispettati. Ma non è il solito grande finale un po' superficiale di tanta letteratura sinfonica: la coesione motivica interna è assoluta e il rapporto tra i due elementi melodici principali e i motivi che sono stati elaborati nei movimenti precedenti suona come logico coronamento della costruzione di un unico monumento che, se non riverbera di una grandezza eroica nel "tono", si fregia dell'epica saldezza di un'impalcatura costruita sul fasto e sulla solidità di tutta una tradizione.

Enrico Girardi

Riccardo Muti

Nato a Napoli, si diploma in pianoforte con Vincenzo Vitale al Conservatorio San Pietro in Majella, e in composizione e direzione d'orchestra, con il massimo dei voti, sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto, al Conservatorio di Milano. Nel 1967 vince – primo italiano nella storia del concorso – il premio internazionale per direttori d'orchestra "Guido Cantelli". Dopo essere stato Direttore Musicale del Maggio Musicale Fiorentino, della Philharmonia di Londra, succedendo a Otto Klemperer, e della Philadelphia Orchestra dopo Eugene Ormandy è, dal 1986, Direttore Musicale del Teatro alla Scala. Ha diretto tutte le più importanti orchestre del mondo, mantenendo un rapporto privilegiato con i Wiener Philharmoniker che lo hanno insignito, tra le altre onorificenze, dell'Anello d'Oro, riservato solo a pochi direttori d'orchestra nel mondo. È stato presente nei maggiori Festival Internazionali e nel luglio 2001 ha celebrato i trent'anni di attività al Festival di Salisburgo, dove venne invitato da Herbert von Karajan. Il Mozarteum gli ha conferito la Medaglia d'Argento, la più alta onorificenza a un interprete del repertorio mozartiano. Il rapporto con il Teatro alla Scala di Milano ha segnato gran parte

della vita artistica di Riccardo Muti. Vi ha debuttato trent'anni fa con un memorabile concerto sinfonico assieme al pianista Dino Ciani. Nei quindici anni di direzione musicale ha portato sul palcoscenico scaligero numerosi capolavori di Verdi, Mozart e Wagner realizzando, in particolare, prestigiosi percorsi come la trilogia mozartiana su testi di Da Ponte, la Tetralogia wagneriana e la trilogia romantica di Verdi riproposta in occasione delle celebrazioni per l'anno verdiano. Ha accostato ai maggiori capolavori della lirica di repertorio – fra cui opere di Bellini, per le quali è stato premiato con il "Bellini d'Oro", di Donizetti e di Puccini – l'esecuzione di partiture meno consuete come quelle di Gluck, della scuola napoletana del Settecento, di Cherubini, di Spontini e di Beethoven, fino a Dialogues des carmélites di Poulenc la cui interpretazione ha ricevuto il "Premio Abbiati". Con il Teatro alla Scala e con la Filarmonica della Scala, Riccardo Muti effettua numerose e acclamate tournées in tutto il mondo. Intensissima la sua attività discografica per la quale ha ricevuto numerosi premi internazionali; prestigiosi i riconoscimenti e le onorificenze accademiche conferitegli da parte di Università americane, inglesi e italiane. Cavaliere di Gran Croce della

Repubblica Italiana, Grande Medaglia d'Oro della Città di Milano, è stato insignito del Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca e della Legion d'Onore della Repubblica Francese. Il Presidente Klestil gli ha conferito la Grande Medaglia d'Argento al merito della Repubblica d'Austria e Sua Maestà la Regina Elisabetta II il titolo di Knight of the British Empire. Fra i numerosi riconoscimenti, i più recenti sono la nomina a Membro d'Onore della Wiener Hofmusikkapelle, Membro d'Onore della Società Johann Strauss, il prestigioso Premio Wolf per le Arti ricevuto dal Presidente dello Stato di Israele, l'Ordine dell'Amicizia conferitogli dal Presidente russo Vladimir Putin, oltre alle onorificenze della Repubblica Armena e della Croce di Commendatore dei Cavalieri di Malta. Significativa la testimonianza dell'impegno civile di Riccardo Muti a capo della Filarmonica della Scala e dell'Associazione del Coro Filarmonico della Scala in occasione dei concerti organizzati dal Festival di Ravenna e tenuti in città simbolo della storia contemporanea più travagliata: Sarajevo nel 1997, Beirut nel 1998, Gerusalemme nel 1999, Mosca nel 2000, Erevan e Istanbul nel 2001, New York nel 2002.

Filarmonica della Scala

Debutta il 25 gennaio 1982 sotto la direzione del suo fondatore Claudio Abbado.

Nel 1987 Riccardo Muti assume il ruolo di Direttore Principale, valorizzandone al massimo le potenzialità e contribuendo in modo determinante al successo conseguito negli ultimi anni in campo internazionale.

Con Muti la Filarmonica della Scala ha suonato alle Festwochen di Vienna nel '96, nel '99 e nel 2002 ha tenuto concerti al Festival di Salisburgo e di Lucerna, a Parigi, Barcellona, Lisbona, Madrid, Mosca, San Pietroburgo, Monaco, Praga, Varsavia, Budapest, Tokyo, nell'ambito di lunghe tournées che hanno toccato i più importanti centri musicali e culturali di tutto il mondo.

Sono recenti i successi in Estremo Oriente, in America del Sud e in Australia, dove l'Orchestra ha rappresentato

l'Italia nel "Festival delle arti" alle Olimpiadi di Sydney.

Le sue qualità interpretative e tecniche sono largamente apprezzate dalla critica internazionale. Ha scritto la Süddeutsche Zeitung dopo l'ultima tournée a Monaco: «La Filarmonica della Scala si è presentata nella Sala della Philharmonie come ensemble di prim'ordine, agile, flessibile, con una compattezza di espressione stupefacente. Riccardo Muti può pienamente contare sui suoi musicisti, con i quali esiste un perfetto accordo».

Importanti direttori si sono susseguiti sul podio della Filarmonica, fra cui Leonard Bernstein, Carlo Maria Giulini, Giuseppe Sinopoli, Valery Gergiev, Myung Whun Chung, Wolfgang Sawallisch, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Gennadij Rodestvenskij,

Yuri Temirkanov, Riccardo Chailly, Semyon Bychkov.

La Filarmonica è attenta ai più recenti percorsi della vita musicale e ogni anno commissiona una composizione a un autore di fama internazionale. Nella consistente produzione discografica – Sony, Decca, Emi – di particolare rilievo è l'incisione live del ciclo integrale delle Sinfonie di Beethoven, eseguito con Riccardo Muti alla Scala nel 1998 e accolto come un grande successo editoriale. A questo si affianca la produzione in DVD per la collana Musica nei luoghi d'arte: il progetto vedrà ogni anno la realizzazione in video di un concerto della Filarmonica diretta da Muti in un importante centro artistico italiano.

L'attività della Filarmonica è sostenuta da UniCredito Italiano, Major Partner istituzionale dell'Orchestra.

I film di Stanley Kubrick con musica di György Ligeti

Tre serate con suggerimenti introduttivi di Quirino Principe

In collaborazione con la Fondazione Cineteca Italiana

1

giovedì 16 ottobre 2003 - ore 20.45

Spazio Oberdan

2001: Odissea nello spazio

(2001: A Space Odyssey)

Regia: Stanley Kubrick

Sceneggiatura: S. Kubrick, Arthur C. Clarke liberamente ispirato a *The Sentinel*

di A. C. Clarke

Musica: György Ligeti, Aram Khačaturjan, Johann Strauss, Richard Strauss

Interpreti: Keir Dullea, Gary Lockwood,

William Sylvester, Daniel Richter,

Leonard Rossiter, Margaret Tyzack,

Robert Beatty

USA, 1968, col., 139'

Attraverso immagini di eccezionale forza plastica, accompagnate da un impianto sonoro altrettanto evocativo, la storia dell'umanità dai suoi inizi (milioni di anni fa) al futuro fantascientifico del XXI secolo. Elemento di continuità un misterioso monolito nero dalla perfetta, fredda forma geometrica che provoca paura e desiderio nelle scimmie primordiali come negli scienziati impegnati nella prima missione verso il pianeta Giove.

2

giovedì 23 ottobre 2003 - ore 20.45

Spazio Oberdan

Shining (The Shining)

Regia: Stanley Kubrick

Sceneggiatura: S. Kubrick, Diane Johnson dall'omonimo romanzo di Stephen King

Musica: György Ligeti, Béla Bartók,

Krzysztof Penderecki

Interpreti: Jack Nicholson, Shelley Duvall,

Danny Lloyd, Scatman Crothers,

Barry Nelson, Philip Stone, Joe Turkel

USA, 1980, col., 142'

Jack Torrance, scrittore in crisi, accetta un lavoro che gli lascerà molto tempo per dedicarsi al suo romanzo: guardiano d'inverno di un grande e isolato albergo sulle Montagne Rocciose aperto solo nella bella stagione. Ricevute le consegne, l'uomo, insieme a moglie e figlio piccolo, si installa nell'hotel, in

passato teatro di un sanguinoso omicidio a opera di un altro guardiano. Ben presto Jack scoprirà che il luogo è abitato da misteriose presenze soprannaturali (frutto della sua mente?), che lo spingeranno verso una follia omicida rivolta verso la sua stessa famiglia.

3

giovedì 30 ottobre 2003 - ore 20.45

Spazio Oberdan

Eyes Wide Shut

Regia: Stanley Kubrick

Sceneggiatura: S. Kubrick, Frederic Raphael da *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler

Musica: György Ligeti, Duke Ellington,

Ferenc Liszt, Wolfgang Amadeus Mozart,

Dmitrij Šostakovič

Interpreti: Nicole Kidman, Tom Cruise,

Sydney Pollack, Marie Richardson,

Todd Field

USA, 1999, col., 155'

Opera postuma del grande regista, che prende spunto da una novella fortemente influenzata dalle tematiche freudiane sull'inconscio, il film è un viaggio immaginario nei labirinti della psiche, in particolare in quelli dove può condurre l'ossessione del desiderio: in questo caso quello che lega una coppia sposata e apparentemente felice.

Ligeti nella poetica di Kubrick

La funzione della musica nel cinema, sia esso muto o sonoro, raggiunge un grado di eccellenza se il linguaggio musicale dà evidenza ai significati. È, o dovrebbe essere, una funzione essenzialmente semantica. Si colloca a un livello inferiore quando la musica venga usata come sfondo, o colore, o elemento atmosferico. In tal caso, si corre il rischio frequente della banalità, spesso mascherata da un'enfasi che dovrebbe "compensarla".

Là dove la relazione semantica è ideale, e, in rari e inestimabili esempi, perfetta, esistono scelte di natura diversa, talora opposte. Come nel genere operistico i migliori esiti artistici si ottengono quando il librettista collabora direttamente con il compositore o addirittura s'identifica con lui nella medesima persona, non certamente quando un libretto preesistente stia all'invenzione musicale del compositore in un rapporto di casualità e d'indifferenza, così in un film si dovrebbe privilegiare una musica (intesa come colonna sonora "per" il film, non come musica "nel film" secondo l'esempio – in *quel* caso, intelligente ed efficace – di Ken Russell nel *čajkovskiano The Music Lovers*) composta appositamente e motivatamente per l'opera di un regista, di un soggettista e di uno sceneggiatore con i quali esista pienezza d'intesa, sintonia nelle premesse estetiche e nel gusto, comprensione reciproca e profonda dei significati da trasmettere. Nelle migliori circostanze, ne nasce una musica dotata di una felice bivalenza. Essa non "commenta" le sequenze del film ma "è" il film, una sua componente organica e insostituibile; acquista anche autonomia di linguaggio e possiede evidenza in sé, tanto da poter essere eseguita in concerto. A nostra opinione, l'esempio più alto è la collaborazione di Bernard Herrmann con Alfred Hitchcock (*The Man Who Knew Too Much*, 1956; *Psycho*, 1960; *Marnie*, 1964; soprattutto, il sublime *Vertigo*, 1958). Herrmann supera di gran lunga, nel capire la funzione della musica nel cinema, le pur pregevoli prove offerte da Erich Wolfgang Korngold e da Miklós Rózsa.

Ma felicissimi esiti possono nascere anche dalla scelta che si colloca all'estremo opposto: composizioni di grandi autori, preesistenti al film, spesso a distanza di secoli, purché siano individuate con intelligenza, cultura e sapienza. Perché? Non

è difficile rispondere: la grande musica di alto stile e d'illustre tradizione stringe in sé un tale nodo di potenzialità semantiche da offrire tutti i possibili significati a chi sappia riconoscerli. Nel cinema della seconda metà del Novecento (ossia, nella seconda metà del suo sviluppo storico come linguaggio e come arte), i due registi che hanno affrontato questo compito nel modo migliore sono stati – sempre secondo la nostra opinione – Luchino Visconti (1906-1976) e Stanley Kubrick (1928-1999), affiancabili per questa loro intelligenza d'individuazione musicale, ma anche per molti altri aspetti, fra i quali l'accurata disciplina creativa che spiega in parte il numero relativamente esiguo di film da essi ideati e diretti. Kubrick, tuttavia, rispetto a Visconti si presenta con un connotato in più: ciascuno dei suoi tredici film s'iscrive in un genere diverso: il *noir* (*The Killing*, 1955), il giallo (*Killer's Kiss*, 1955), la fantascienza (*2001: A Space Odyssey*, 1968, che di questo genere resta il capolavoro assoluto e per così dire l'archetipo "a posteriori"), l'*horror* (*The Shining*, 1980), il grottesco in chiave di crudeltà (*A Clockwork Orange*, 1971), il simbolico-metafisico (*Fear and Desire*, 1953, il suo primo film), la fantapolitica (*Dr. Strangelove*, 1964), il film "di guerra" secondo una retrospettiva storica (*Paths of Glory*, 1957), il film di guerra collocato in epoca a noi contemporanea (il Vietnam di *Full Metal Jacket*, 1987), la traduzione filmica di un classico della letteratura europea (*Barry Lyndon*, 1975) o di un pionieristico romanzo novecentesco (*Lolita*, 1962), il flusso di coscienza configurato in grandioso aforisma (*Eyes Wide Shut*, 1999, il suo ultimo film), persino il *kolossal* romano antico in costume (*Spartacus*, 1960). I diciotto film di Visconti lavorano su un gruppo ristretto di temi; uno fra essi, prediletto, è il "nodo di vipere" familiare. Perciò alcuni film viscontei sono tra loro affini con varianti individuali, come le Sinfonie di Bruckner tanto amate da Visconti. I film di Kubrick sono tutti dissimili nei temi e persino nel linguaggio, tutti unici e irripetibili come ciascuna delle Sinfonie di Beethoven o di Mahler.

Nei film di Kubrick, la colonna sonora ha dato luogo ad associazioni memorabili tra musica, immagine, parola e sceneggiatura; alcune sono divenute oggetto di culto. La *Follia di Spagna* e il *Trio in mi bemolle maggiore* op. 100 di Schubert

sono ormai immagini sonore indissociabili dalle sequenze di *Barry Lyndon*, così come l'incipit di *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss è divenuto, grazie a *2001*, l'ideogramma musicale non soltanto di quel film ma del genere fantascientifico nel cinema.

Il riferimento al capolavoro assoluto del 1968 apre un argomento specifico, oggetto della rassegna qui presentata: il rapporto tra il cinema di Kubrick e un autore molto amato dal regista: il compositore ungherese György Ligeti, nato lunedì 28 maggio 1923 a Dicsöszentmárton in Transilvania (oggi la località si chiama Diciosanmartin o Tîrnăveni, da quando la Transilvania appartiene alla Romania). I tre film di questa rassegna sono appunto quelli in cui Kubrick ha scelto composizioni di Ligeti per la colonna sonora: *2001*, *The Shining* e l'estremo *Eyes Wide Shut*. Non è un caso che Ligeti, maestro riconosciuto di un pensiero musicale orientato più verso il mistero che verso la spiritualità "religiosa", più incline alle tenebre del demoniaco che alle visioni rasserenanti della salvezza, sia presente proprio nei tre film kubrickiani in cui la massima tensione si sviluppa da elementi nello stesso tempo esaltanti e orrorifici: il metafisico, il soprannaturale, l'infernale. (Osiamo dire, per inciso, che c'è probabilmente più orrore in alcune sequenze di *2001* – il corpo di Frank Poole *alias* Gary Lockwood che svanisce per sempre nello spazio, il "folle volo" di David Bowman *alias* Keir Dullea oltre Giove negli abbaglianti corridoi dello spazio-tempo – che non nell'apparizione pur agghiacciante delle due bambine o nella gigantesca onda di sangue che in *The Shining* atterra il piccolo Danny Torrance.)

Non c'è soltanto Ligeti nella colonna sonora dei tre film, eppure proprio il ricco contesto di musiche di vari autori sottolinea, dà evidenza primaria al compositore ungherese, che si fa udire nelle sequenze più tese e travolgenti, e sottolinea la radicalità dei significati che Kubrick individua nel suo linguaggio. Per *2001*, film di produzione britannica (1968), il regista partì da un'idea narrativa che lo aveva colpito: il notissimo racconto *Sentinel* (1948) di Arthur C. Clarke. Ma la sceneggiatura del film, realizzata dallo stesso Kubrick in collaborazione con Clarke, trasformò radicalmente l'idea originaria, sviluppandola in significati universali alla luce di una meditazione sullo spazio-tempo. Kubrick si valse di collaboratori che legarono il proprio nome a *2001* e alla

sua ineguagliabile fisionomia, e che furono al suo fianco anche in film successivi: Ray Lovejoy per il montaggio, Wally Veevers e una geniale *équipe* di fotografi per gli effetti speciali, ideati e seguiti da vicino dallo stesso regista. Dopo l'uscita del film, Clarke scrisse a posteriori il romanzo fantascientifico *2001, A Space Odyssey*, proponendosi di chiarire, nelle sue pagine, alcuni dubbi interpretativi che avevano sconcertato il pubblico; è errato, perciò, asserire che il film sia stato "tratto" dall'omonimo libro di Clarke. Quest'ultimo, trascinato dall'immenso successo del film, scrisse in seguito altri romanzi "di continuazione" (*2010 Odyssey Two*, *2061 Odyssey Three*, e infine, nel 1997, *3001 The Final Odyssey*). Fra i "chiarimenti" retrospettivi di Clarke ve n'è uno curioso: la smentita della decodificazione, da alcuni data per certa, della sigla HAL (il "nome" dell'indimenticabile computer dell'astronave) come allusiva a IBM e mascherata dalla triplice anticipazione di una lettera nell'ordine alfabetico.

Per la colonna sonora, Kubrick aveva usato in origine varie musiche di prova, attingendo alla propria vasta conoscenza della tradizione musicale d'Occidente e, in particolare, dei compositori contemporanei. Convinto che ciò fosse, comunque, provvisorio, affidò al compositore Alex North l'incarico di scrivere il vero e proprio commento musicale: ma trovò il risultato insoddisfacente, e rese definitiva la scelta delle musiche di prova. L'inizio di *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss appare in apertura del film e, all'estremo opposto, nella lunga e arcana sequenza finale, nonché in altri brevi tratti narrativi. Nella prima parte di *2001, L'alba dell'uomo*, Kubrick dà ampio spazio a un lavoro di Ligeti, *Lux aeterna* per coro a 16 voci (o per 16 voci soliste), del 1966: un'opera fra le maggiori del compositore ungherese, un esempio di quella "micropolifonia" in cui riconosciamo un suo connotato stilistico personale, con spazi intervallari esigui (seconda maggiore o minore), e con un effetto di densità cosmica dalla quale sta per sprigionarsi una gigantesca esplosione. *Lux aeterna* si colloca, nella sceneggiatura, a partire dal sonno notturno delle scimmie fino alla prima visione del monolito e alla traumatizzante rivelazione di una razionalità nascosta nella natura. Al carattere di arcaicità pre-umana presente in questa musica si contrappone, all'inizio della seconda parte senza titolo – nel momento mirabile in cui l'osso lanciato in aria dalla scimmia si trasforma nel

veicolo spaziale che porta Heywood Floyd alla stazione di sosta verso la Luna – un'immagine musicale di levigata *civilisation*: il valzer di Johann Strauss jr., *An der schönen blauen Donau*. La contrapposizione non è soltanto nei caratteri delle due musiche: micropolifonia a strati sonori *versus* assoluta limpidezza tonale e quadratura ritmica. È anche nel sistema linguistico in cui convergono musica e immagini in movimento: vien da pensare alla definizione di Eduard Hanslick, «la musica è forma mossa da suoni». Nella sequenza di *2001* la musica di Ligeti s'interrompe o sfuma nel nulla, dove il nulla è l'unica immagine possibile dell'eterno, mentre il valzer di Strauss comincia con esattezza e termina perfettamente nell'istante in cui il veicolo spaziale s'incastra nell'alloggiamento della base lunare.

Lux aeterna ritorna più avanti, nella sequenza del trasferimento di Floyd, sulla navetta lunare, al monolito scoperto su Clavius. Straordinaria è la sovrapposizione, nella cabina della navetta, del *bip-bip* degli strumenti di bordo alla musica di Ligeti, così com'è traumatico l'irrompere del misterioso sibilo ululante e rompitimpani mentre i tecnici della base lunare tentano di fotografare il gruppo di Floyd e compagni con il monolito nello sfondo. Durante il viaggio della navetta, quest'ultima è vista dall'esterno in una breve inquadratura dominata da tre colori: il nero del cielo, il bianco della chiglia, il rosso del riverbero interno. Nero come il nulla, bianco come la luce cosmica di ciò che "esiste", rosso come la vita. Nella terza parte di *2001, Missione Giove, 18 mesi dopo*, aperta dalla musica di *Gajane* (1942) di Aram Il'ič Khačaturjan (1903-1978), Kubrick utilizza tre composizioni di Ligeti: *Atmosphères* per orchestra (1961), con le sue fasce di suoni disposti per intervalli semitonali, quasi immagine sonora dell'immobilità assoluta, «quasi una sfida opposta all'irreparabile fluire del tempo» (così Ernesto Napolitano); di nuovo *Lux aeterna*; infine, parti dal *Requiem* (1963-65) per soprano, mezzosoprano, 2 cori a 5 voci e orchestra. Ciò avviene soprattutto nel passaggio dalla terza parte all'epilogo del film, *Giove, e, più oltre, l'universo infinito*, dove la concitazione drammatica del *Requiem* raggiunge, nella scrittura del compositore di tradizione ebraica, effetti profetici e apocalittici.

Il soggetto di *The Shining* (soltanto *Shining* nella versione italiana, dove la parola è tradotta malamente come "luccicanza", paurosa facoltà para-

normale), film di produzione britannica uscito nel 1980, nasce dall'omonimo romanzo (1977) di Stephen King, acclamatissimo e mediocre scrittore attivo nel genere terrificante. La sceneggiatura di Diane Johnson e dello stesso Kubrick, il prezioso lavoro dell'aiuto-regista Brian Cook, l'agghiacciante fotografia di John Alcott, il montaggio di Ray Lovejoy, danno alla vicenda un taglio secco e un aroma velenoso che nel testo di King non ci sono, o se ci sono vengono soffocati dall'enfasi effettistica. (Essere epigoni non è una colpa, ma occorre cultura consumata: non si possono dire bestialità come la recente di King, «io sono l'erede di Tolkien...».) Si aggiunga l'irraggiungibile talento di attori geniali: Jack Nicholson (lo scrittore fallito Jack Torrance che accetta di fare il guardiano invernale in un albergo deserto sui monti del Colorado, l'Overlook Hotel, dove si annidano orrende presenze), Shelley Duvall (la sua ipersensitiva e coraggiosa moglie), Danny Lloyd (il loro meraviglioso, paranormale e terrificato bambino).

Per la colonna sonora di *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*), Kubrick aveva scelto il compositore Walter Carlos. Costui, nel frattempo, mutò sesso, e curò le musiche di *The Shining* con il nuovo nome di Wendy Carlos, associandosi, come collaboratrice, Rachel Elkind. La canzone finale, sulla sequenza da infarto in cui lo zoom inquadra una fotografia del 1921 con l'immagine di Jack Nicholson *alias* Jack Torrance come "mostro eterno", è eseguita da Henry Hall con il Gleneagles Band. Ma all'interno del film c'è varia musica d'alta tradizione novecentesca, tutta di compositori dell'Europa centro-orientale. Allusione vagamente "infernale", questa scelta? Dei tre, due sono magiari della vampirica Transilvania. C'è Ligeti, la cui musica dilaga nel capitolo intitolato *Un mese dopo*: la sequenza di Danny che percorre sull'automobilina a pedali i lussuosi, deserti, labirintici, lugubri corridoi dell'Overlook, e a un certo punto *vede...* meglio non dire che cosa. L'altro transilvano è Béla Bartók, la cui *Musica per archi, percussioni e celesta* (1936) si ode in un'altra sequenza all'interno dell'Overlook, quella di Torrance irretito dalla follia e incollato alla macchina per scrivere, nell'infinita ripetizione di uno stolido proverbio. Ma la musica del polacco Krzysztof Penderecki (cattolico ma assiduo frequentatore dell'inferno: *I diavoli di Loudun, Paradise Lost...*), che serpeggia nella sequenza in cui Torrance dialoga nel bagno

accanto alla Sala d'Oro con il fantasma di Grady non è meno densa di mitteleuropee tenebre.

Eyes Wide Shut (1999), l'ultimo film che Kubrick riuscì a ultimare, è di produzione americana e britannica, e la sceneggiatura di Frederick Raphael e dello stesso Kubrick è l'adattamento (in verità, molto fedele all'originale, a parte la diversa ambientazione nello spazio e nel tempo, dalla Vienna dell'anno "musiliano" 1913 alla New York del 1999) di un lungo racconto di Arthur Schnitzler, *Traumnovelle* (1915). Il titolo è un gioco di parole. La locuzione "eyes wide open" significa "a occhi spalancati"; "open" (aperti) accentua il proprio significato grazie all'avverbio "wide" (ampiamente). "Eyes wide shut" è un ossimoro: "a occhi ampiamente chiusi". Il sonno è veglia, il sogno è realtà, tanto più onirica e inverosimile è la visione, tanto più essa è spaventosamente vera. Come nell'originale schnitzleriano Fridolin e Albertine, così, nel film, William (un superlativo Tom Cruise indifeso e fragile sotto il suo atletico splendore virile e sotto il brillio del medico di successo) e Alice (una Nicole Kidman al vertice di ogni immaginabile attrattiva femminile, fisica e intellettuale) seguono in parallelo ciascuno la propria inconcepibile avventura notturna, e alla fine sfugge alla loro coscienza il confine tra il reale e il possibile, tra la logica e l'assurdo. L'aiuto regista Brian Cook e la fotografia di Smith, con le lunghe proiezioni di "campi americani" alla Welles, caricano le sequenze di una tensione che rende elettrico qualsiasi spettatore non lobotomizzato.

Il coordinamento della colonna sonora e la composizione delle musiche in funzione fondamentale furono affidati da Kubrick a Jocelyne Pook, il cui talento si misura negli splendidi suoni della lunga parte dedicata alla macabra "festa" in maschera (o messa nera che dir si voglia). Non siamo in grado di affermare con certezza se la nerissima salmodia del celebrante mascherato da demone sia davvero, come si sussurra, una registrazione a rovescio e perciò di natura satanica, come i crocifissi capovolti o il *Pater noster* che comincia con «Nema olama sonarebil». Il film si serve della musica a diversi gradi di linguaggio cinematografico: c'è la musica "nel film" (la radio che in un bar, in cui William entra in preda all'angoscia chiedendo un cappuccino per giustificare la propria entrata-rifugio, trasmette il *Rex tremendae maiestatis* dal *Requiem K. 626* di Mozart; la musica suonata dall'orchestrina durante

il ballo in casa Ziegler; Nick Nightingale, ex compagno d'università di William e medico mancato, al pianoforte, prima in casa Ziegler, poi al "Sonata Café"), c'è la musica distillata come umore e aroma dal paesaggio urbano newyorkese (le molte canzoni che rievocano la moderna saga della metropoli dagli anni Trenta e Quaranta a oggi, dalle melodie di Gershwin variamente arrangiate a *Baby did a bad bad thing* di Chris Isaak, crudelmente allusiva, quest'ultima, alle tentazioni erotiche di Alice e al ricordo dell'enigmatico ufficiale di marina con il quale ella ha un frequente rapporto sessuale "in sogno" [?]). C'è infine la musica "per il film", assai più che un commento: piuttosto, un veicolo di decifrazione dei significati filmici. È musica di alta tradizione, su un arco storico che parte dagli anni Ottanta del secolo XIX e si estende a tutto il Novecento.

I titoli di testa e quelli di coda, con perfetta simmetria, sono accompagnati da una sorta di "haunting melody" alla Theodor Reik: è il *Valzer n. 2*, sesto numero della seconda (1938) delle due *Jazz Suites* di Dmitrij Dmitrievič Šostakovič (la prima, di soli tre numeri, è del 1934). È eseguita dal Concertgebau Orkest di Amsterdam diretto da Riccardo Chailly. Il valzer, che si prolunga tra ritornelli e riprese, difficilmente esce dalle orecchie di chi lo ascolta: la sua apparente semplicità e cantabilità, piena di umor funereo come tutta la musica di Šostakovič, ha un effetto incantatorio e ossessivo. Per contrasto, in un momento particolarmente macabro com'è all'obitorio dell'ospedale la visione del cadavere della bellissima "cattiva ragazza" morta per salvare William, si ode il frammento iniziale di *Nuages gris* (1881) di Franz Liszt (ancora un ungherese: è casuale...?) nell'esecuzione del pianista Dominic Harlan. Ancora Harlan è l'interprete della musica di Ligeti utilizzata da Kubrick in *Eyes Wide Shut*. È il n. 2, *Mesto, rigido e cerimoniale*, dagli 11 pezzi per pianoforte del 1951-53 intitolati *Musica ricercata*. La celebre raccolta fu riutilizzata variamente da Ligeti: nel 1953, il n. 11 fu ripreso, rielaborato per organo, in *Omaggio a Frescobaldi*; nello stesso anno, i nn. 3, 5, 7, 8, 9, 10 divennero le *6 Bagatelles* per quintetto di fiati.

In questo aurorale lavoro di un Ligeti non ancora trentenne, il n. 2 è una zona di rarefazione direttamente proporzionale all'energia magnetica già allora pienamente attiva, con le sue anticipazioni della tagliente scrittura canonica tipica del-

le composizioni mature e con le sue allusioni alla serialità. Nel film, il segmento da *Musica ricercata* irrompe con forza aggressiva e con premonizioni malauguranti in una lunga e cruciale sequenza, piena di “campi lunghi”: William si accorge di essere pedinato da un orribile emissario della consorteria miliardaria e satanica, sosta accanto a un’edicola con il solo scopo di osservare i movimenti dell’inseguitore, acquista un giornale della sera dai titoli cubitali soltanto per giustificare la sosta, entra nel bar dove ordina il cappuccino, sfoglia il giornale, l’occhio gli cade sull’articolo di cronaca che dà notizia di una ex show-girl ricoverata in ospedale per overdose, intuisce che si tratta di colei che, nuda e mascherata durante l’infernale “festa”, gli ha salvato la vita, si fa condurre all’ospedale, apprende che l’ignota è morta.

Nei film di Kubrick, ma soprattutto – e non a caso – nei tre presentati dalla nostra rassegna, esiste un altro elemento sonoro di grande forza: il silenzio. Propriamente, questo elemento sonoro diventa, nei tre film, un elemento musicale elo-

quentissimo, ed è significativo che in tutti e tre ampie zone di silenzio dilagano proprio confinandosi con le sequenze innervate dalla musica di Ligeti: l’angoscia confina con il mistero, la tensione confina con l’estensione zero connessa con la densità infinita che sfugge al “prima” e al “poi” dell’universo. In *2001*, la musica è assente nelle scene di escursioni extraveicolari, dove il sonoro si limita al terribile respiro dell’astronauta sotto il casco. Silenzio assoluto nello spazio esterno, diversamente dai “normali” film di fantascienza in cui lo spazio è pieno di esplosioni, ruggiti di motori e musiche strombazzanti a piena orchestra, tipo marcia dei marines. Silenzio gelido, come un mostro in agguato, nei corridoi dell’Overlook Hotel in *The Shining*: qui il respiro dell’astronauta è sostituito dall’unico raccapricciante rumore dell’automobilina di Danny. Nei secoli della tarda latinità pagana, furono gli scolasti a insegnarci quanta forza logica si addensava nell’*argumentum ex silentio*.

Quirino Principe