



Luciano Berio.

Conservatorio "G. Verdi"

Sala Verdi

domenica, 1° ottobre 2000, ore 20

Pascal Gallois, fagotto

Corrado Colliard, trombone

Michele Marasco, flauto

Teodoro Anzellotti, accordion

ORT - Orchestra della Toscana

Luciano Berio, direttore

Esti Kenan-Ofri, voce solista

Coro di voci bianche della Radio di Budapest

Gabriella Thész, direttore

Proiezione del suono e live electronics:

Centro Tempo Reale - Firenze

(**Francesco Gioni, Sylviane Sapir, Killian Schwoon, Damiano Meacci**)

Ingegnere del suono: **David Sheppard**

Tastierista MIDI: **Massimiliano Viel**

Service audio BH

Porto Garibaldi (FE)

In collaborazione con

l'Associazione Teatrale Emilia Romagna

ore 17.30

Seminario di Luciano Berio

Il live electronics in *Ofanim*

ore 20

Luciano Berio (1925)

Sequenza XII (1995), per fagotto 20'

Sequenza V (1965), per trombone 8'

Sequenza I (1958), per flauto 6'

Sequenza XIII (1996), 9'

per accordion "Chanson"

Ofanim (1988-92), 28'

per voce femminile, due cori di voci bianche,

due gruppi strumentali e live electronics

Testi da *Ezechiele* e dal *Cantico dei Cantici*

I (Ezechiele, 1:4-10)

II (Cantico dei Cantici, 4:16)

III (Ezechiele, 1:14-21)

IV (Cantico dei Cantici, 5:3-4)

V (Ezechiele, 1:22-24)

VI (Cantico dei Cantici, 4:1-9)

VII (Ezechiele, 1:26-28)

VIII (Ezechiele, 19:10-13)

Una produzione del

Centro Tempo Reale - Firenze

In coproduzione con il Teatro alla Scala

Trasmesso in diretta da RAI-Radiotre

Il titolo *Sequenza* sottolinea il fatto che i pezzi sono costruiti quasi sempre a partire da una sequenza di campi armonici, dai quali scaturiscono con un massimo di caratterizzazione le altre funzioni musicali. Quasi tutte le *Sequenze*, infatti, hanno in comune l'intenzione di precisare e di sviluppare melodicamente un discorso essenzialmente armonico e di suggerire, soprattutto nel caso degli strumenti monodici (flauto, trombone, oboe, clarinetto e sassofono contralto, tromba, fagotto), un ascolto di tipo polifonico, basato in parte sulla rapida transizione fra caratteri differenti e sulla loro interazione simultanea. La polifonia va intesa qui in senso metaforico, come esposizione e sovrapposizione di modi d'azione e di caratteri strumentali diversi.

Oltre ad approfondire alcuni aspetti tecnici specifici, nelle *Sequenze* ho cercato a volte anche di sviluppare musicalmente un commento fra il virtuoso e il suo strumento, dissociando i comportamenti per poi ricostituirli, trasformati, in unità musicali. È il caso di *Sequenza III per voce* e di *Sequenza V per trombone*, che possono anche essere ascoltate e viste come un teatro di gesti vocali e strumentali.

Dei diversi elementi unificatori delle *Sequenze* il virtuosismo è il più ovvio e il più esterno. Ho un grande rispetto per il virtuosismo, anche se questa parola può suscitare risolini di scherno e può persino evocare l'immagine di un uomo elegante e un po' diafano con le dita agili e la testa vuota. Il virtuosismo nasce spesso da un conflitto, da una tensione fra l'idea musicale e lo strumento. Una ben nota situazione di virtuosismo può avverarsi quando preoccupazioni tecniche e stereotipi esecutivi hanno il sopravvento sull'idea, com'è il caso di Paganini la cui opera, che io amo molto, non ha certamente turbato la storia della musica, ma ha contribuito allo sviluppo della tecnica violinistica. Un altro caso di tensione si ha quando la novità e la complessità del pensiero musicale – con le sue altrettanto complesse e diversificate dimensioni espressive – impongono cambiamenti di rapporto con lo strumento, aprono la strada a nuove soluzioni tecniche (come

nel caso delle Partite per violino di Bach, delle ultime opere per pianoforte di Beethoven, e poi di lavori di Debussy, Stravinskij, Boulez, Stockhausen ecc.), e richiedono all'interprete di funzionare a un altissimo livello di virtuosismo tecnico e intellettuale. I migliori solisti del nostro tempo – moderni nell'intelligenza, nella sensibilità e nella tecnica – sono quelli capaci di muoversi in un'ampia prospettiva storica e di risolvere le tensioni fra la creatività di ieri e di oggi, adoperando i loro strumenti come mezzi di ricerca e di espressione. Il loro virtuosismo non si esaurisce nell'abilità manuale o nella specializzazione filologica. Sia pure a diversi livelli di consapevolezza, essi possono impegnarsi nell'unico virtuosismo oggi accettabile, quello della sensibilità e dell'intelligenza. Scrivere oggi per un virtuoso degno di questo nome può anche valere, dunque, come celebrazione di una particolare intesa tra compositore e interprete, e come testimonianza di una situazione umana.

Un altro elemento unificatore delle *Sequenze* è la mia stessa consapevolezza che gli strumenti musicali non possono essere realmente cambiati, né distrutti e neppure inventati. Uno strumento musicale è di per sé un pezzo di linguaggio musicale. Provare a inventarne uno nuovo è altrettanto futile e patetico di qualsiasi tentativo d'inventare una nuova regola grammaticale nella nostra lingua. Il compositore può contribuire all'evoluzione degli strumenti musicali solo usando e cercando di capire, spesso *post factum*, la natura complessa di quell'evoluzione che riflette condizioni sociali, tecnologiche ed economiche, non solo musicali e acustiche. Alla fine del XVIII secolo il crescente numero di ascoltatori – in spazi sempre più vasti – ha influito profondamente sulla costruzione e sulle tecniche di tutti gli strumenti. Sono molto attratto dalla trasformazione lenta e dignitosa degli strumenti e delle tecniche strumentali (e vocali) attraverso i secoli. È forse per questo, anche, che in tutte le mie *Sequenze* non ho mai cercato di alterare il patrimonio genetico dello strumento, né ho mai cercato di usarlo "contro" la sua stessa natura.

Sequenza XII per fagotto

*mi nuovo piano piano, ti sfaccetto, ti esploro le
[facce, ti palpo, meditando:
ti volto e rivolto, variandoti, tremando: ti
[tormento, tremendo:*

Sequenza XII è una sorta di "meditazione" sul fatto che, forse più di ogni altro strumento a fiato, il fagotto si presenta – soprattutto nei registri estremi della sua estensione – con personalità contrastanti: con diverse morfologie, con diverse possibilità di articolazione e con diversi caratteri timbrici e dinamici. *Sequenza XII* ha una struttura circolare: percorre e ripercorre, glissando, la distanza fra i registri estremi dello strumento con relazioni di tempo sempre diversificate. Figure ricorrenti segnalano l'avvicinarsi dei diversi ambiti di registro e di tempo. La frequente trasformazione dell'immagine prepotentemente idiomatica dello strumento è sempre ottenuta con un numero limitato di procedimenti articolatori che sono parte organica del percorso musicale. Ad esempio, l'alternarsi rapido (veri e propri tremoli) di registri molto lontani fra loro produce talvolta un timbro nuovo e complesso dato dalla fusione di tutti i caratteri acustici e armonici attivi in quel momento.

Sequenza XII è stata scritta nel 1995 per Pascal Gallois.

Sequenza V per trombone

*ti dico: perché, perché? e sono la secca smorfia
[di un clown
perché vuoi sapere, ti dico, perché ti dico perché?*

Sequenza V per trombone può essere intesa come un saggio di sovrapposizione di gesti e azioni musicali: l'esecutore combina e trasforma vicendevolmente il suono della sua voce e il suono propriamente strumentale; in altre parole egli deve compiere simultaneamente due azioni: suonare e cantare. Non è facile riuscire a coordinare le due azioni, e l'efficacia del pezzo dipende proprio da un rispetto scrupoloso degli intervalli fra voce e strumento: solo così è possibile raggiungere quel grado di trasformazione previsto ("vocalizzazione dello strumento e "strumentalizzazione" della voce) e fornire una materia idonea a ulteriori e sempre simultanei livelli di trasformazione.

Come anche in *Sequenza III per voce*, ho cercato qui di sviluppare musicalmente un commento fra il virtuoso e il suo strumento, dissociando i comportamenti per poi ricostituirli, trasformati, in unità musicali. *Sequenza V* può dunque essere ascoltata e vista anche come un teatro di gesti vocali e strumentali.

In *Sequenza V* fa capolino il ricordo di Grock (Adriano Wettach), l'ultimo grande clown. Grock era mio vicino di casa a Oneglia: abitava una strana e complicata villa in collina, in una sorta di giardino orientale con piccole pagode, laghetti, ruscelli e salici piangenti. Sovente, con i compagni di scuola, davo la scalata ai cancelli per rubare arance e mandarini nel suo giardino. Durante la mia infanzia, la vicinanza, l'eccessiva familiarità col suo nome e l'indifferenza degli adulti m'impedirono di comprendere il suo genio. Solo più tardi (avevo circa undici anni) ebbi la possibilità di assistere a un suo spettacolo, sulla scena del Teatro Cavour di Porto Maurizio, e lo compresi. Durante uno dei suoi difficili e musicalissimi numeri, una volta sola nel corso della serata, interrompeva improvvisamente l'azione e, fissando il pubblico con uno sguardo disarmante, domandava: «Warum?» (Perché?). Non sapevo se ridere o piangere e avevo voglia di

tutt'e due. Dopo quell'esperienza non ho più rubato arance dal suo giardino. *Sequenza V*, scritta nel 1965 per Stuart Dempster, vuole essere un omaggio a Grock e al suo "Warum?" – in inglese "Why?" – che del pezzo è il nucleo generatore.

Sequenza I per flauto

*e qui incomincia il tuo desiderio, che è il delirio
[del mio desiderio:
la musica è il desiderio dei desideri:*

In *Sequenza I* viene sviluppato melodicamente un discorso essenzialmente armonico, in costante evoluzione. Era mia intenzione, attraverso una massima velocità di trasformazione, di concentrazione e di alternanza dei diversi caratteri sonori e delle diverse figure, suggerire un ascolto di tipo polifonico. I codici dell'epoca barocca permettevano di scrivere, con il supporto del basso continuo, una fuga a due voci per flauto solo. Oggi scrivendo per strumenti monodici il rapporto fra polifonia esplicita e implicita, reale e virtuale, è tutto da inventare, ed è un nodo centrale della creatività musicale. *Sequenza I* è stata composta nel 1958 per Severino Gazzelloni.

Sequenza XIII per accordion "Chanson"

*e così ci conforta un accordo, che gentilmente ci
[chiude, plebeo:
la catastrofe è in mezzo, è nel cuore: ma ci sta
[recitata, arroccata:*

Avevo già usato l'accordion in varie occasioni, "nascosto" in gruppi strumentali e come tramite timbrico fra diverse famiglie di produttori di suono. L'incontro con Teodoro Anzellotti mi ha convinto ad avvicinarmi all'accordion come strumento solista e a fare i conti, quindi, con le espe-

rienze popolari che lo abitano e che si riconoscono nella sua stessa fattura: penso alle melodie accompagnate delle gite in campagna e dei canti della classe operaia, ai night-club, ai tanghi argentini e al jazz, che ha contribuito, più di ogni altra esperienza, a una ridefinizione dello strumento durante gli ultimi decenni. Con *Sequenza XIII* non mi sono certamente posto il problema di rendere omaggio, unificandoli, a tutti quegli antefatti. Il pezzo vuole essere solo l'espressione spontanea (un'improvvisazione, un rondò?) del mio rapporto con l'accordion: «una memoria al futuro» (come direbbe Italo Calvino) di questo strumento in continua crescita.

Luciano Berio

Ofanim

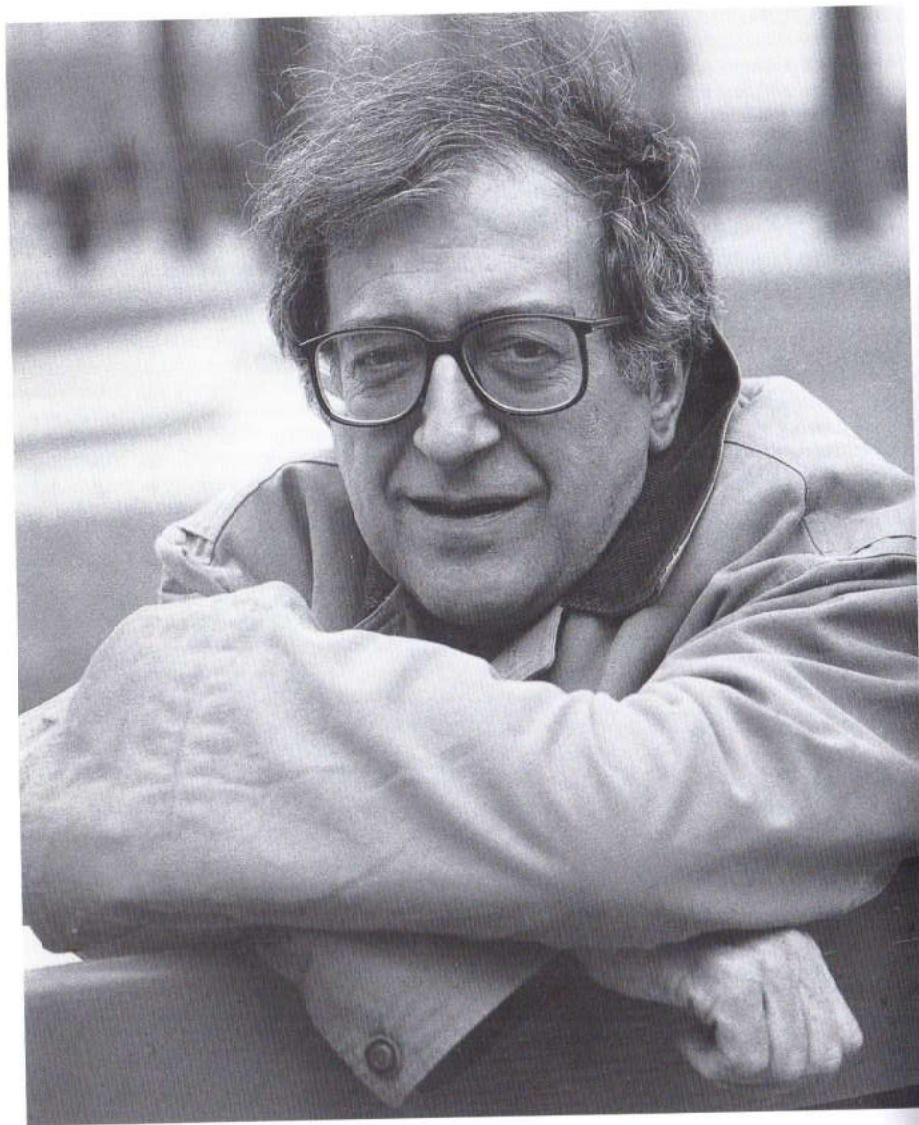
Il testo di *Ofanim* (in ebraico *Ofanim* significa sia "ruote" che "modi") è costituito da frammenti tratti dall'Antico Testamento (capitoli 1 e 19 di Ezechiele e *Cantico dei Cantici*). I frammenti drammatici e visionari di Ezechiele, il più personale e apocalittico dei Profeti, entrano in collisione con i versi terreni e sensuali del *Cantico*. Le visioni di Ezechiele ruotano in un cielo infuocato, minaccioso ma anche fantasmagorico: pieno di figure in perpetua trasformazione, di colori e di elettricità (che ancora oggi, in ebraico moderno, viene definita con lo stesso vocabolo, *hashmal*, usato da Ezechiele). Le immagini poetiche del *Cantico* indugiano invece sul volto e sul corpo di un essere amato e desiderato. Il frammento conclusivo (Ezechiele, 19) si muove in una direzione ancora diversa: l'oggetto della descrizione non è più il cielo ma una madre, una madre strappata dalla sua terra e cacciata nel deserto. Isolato dal suo contesto, questo frammento perde l'originaria funzione allegorica e assume un valore più concreto, rievocando la memoria di tutte le madri del nostro tempo e di tutti gli

Esodi e le stragi che hanno lasciato profonde ferite nella nostra coscienza.

Musicalmente, *Ofanim* sviluppa modi diversi di rotazione e di movimento nello spazio acustico. Scritto per due cori di bambini, due gruppi strumentali e una presenza femminile, *Ofanim* si avvale delle nuove tecnologie sviluppate dal Centro Tempo Reale di Firenze.

Un pensiero musicale può adattarsi creativamente a spazi diversi, reali e virtuali che siano, *Ofanim* non è concepito esclusivamente per uno spazio concertistico, cioè predisposto alla musica: può essere adattato ogni volta alle caratteristiche strutturali e acustiche di spazi diversi (un teatro, una piazza, una sala da concerto, un bosco ecc.). È nei miei desideri che *Ofanim* possa contribuire alla riscoperta di uno spazio in una luce nuova e in una prospettiva acustica e musicale diversa. È per questo che la strategia acustica di *Ofanim* dovrà essere modificata e ricomposta ogni volta. *Ofanim* è dedicato alla memoria di Rivi Pecker.

Luciano Berio



Luciano Berio.

Ofanim

Testi tratti dal *Libro di Ezechiele*
e dal *Cantico dei Cantici*

I (Ezechiele, 1: 4-10)

Io guardavo, ed ecco un uragano avanzare dal settentrione, una gran nube, un balenare elettrico nel fuoco, quattro esseri, quattro facce ciascuno, quattro ali e zoccoli come di vitello, avevano fattezze d'uomo e di leone e di toro e d'aquila...

II (Cantico dei Cantici, 4: 16)

Levati aquilone
E tu austro vieni
Soffia nel mio giardino
Si effondano i suoi aromi
Venga il mio diletto nel suo giardino
E ne mangi i frutti squisiti.

III (Ezechiele, 1: 14-21)

Io guardavo quegli esseri che andavano e venivano come in un baleno, ed ecco una ruota al loro fianco: quando quegli esseri si muovevano anche le ruote si muovevano con loro, quando si alzavano anche le ruote si alzavano, quando essi si fermavano anche le ruote si fermavano...

IV (Cantico dei Cantici, 5: 3-4)

Mi son tolta la veste
Come indossarla ancora?
Mi sono lavata i piedi
Come sporcarli ancora?
Il mio diletto ha messo mano alla porta
E un fremito mi ha sconvolta.

V (Ezechiele, 1: 22-24)

E sopra le loro teste un firmamento simile a un terribile cristallo: udivo un rumore di ali simile al rimbombare di grandi acque, di tumulto, di un accampamento...

VI (Cantico dei Cantici, 4: 1-9)

Sei bella amica mia, sei bella
Gli occhi tuoi sono colombe
I tuoi denti come gregge di pecore tosate
Che risalgono dal bagno
Come un nastro di porpora le tue labbra
La tua parola è soffusa di grazia
Come spicchio di melograno le tue tempie
Come la torre di Davide il tuo collo
I tuoi seni come due cerbiatti
Quanto soave è il tuo amore
Tu mi hai rapito il cuore, sorella, sposa.

VII (Ezechiele, 1: 26-28)

Sopra il firmamento apparve il trono e in alto una figura dalle sembianze umane, come di fuoco, e intorno splendore, come l'arcobaleno nelle nubi in un giorno di pioggia...

VIII (Ezechiele, 19: 10-13)

Tua madre era come una vite nel tuo sangue
Piantata vicino alle acque
Era rigogliosa e frondosa
Per l'abbondanza dell'acqua.
Ebbe tralci robusti
E il suo fusto si elevò
In mezzo agli arbusti
Mirabile per la sua altezza
E per l'abbondanza dei suoi frutti
Ma essa fu sradicata con furore
E gettata a terra
Il vento d'oriente disseccò i suoi frutti
Seccarono i suoi tralci:
Il fuoco la divorò
Ora è trapiantata nel deserto
In una terra secca e riarsa...

Pascal Gallois

Ha studiato il fagotto al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi con Maurice Allard, ottenendo il Primo premio all'unanimità. Membro dal 1981 dell'Ensemble Intercontemporain, ha eseguito per la prima volta a Parigi nel 1984 In Freundschaft per fagotto solo di Karlheinz Stockhausen. Professore di fagotto (sistema Heckel) dal 1994 al Conservatoire parigino, l'anno successivo ha interpretato per primo la Sequenza XII per fagotto di Luciano Berio, a lui espressamente dedicata, nonché la versione per fagotto di Dialogue de l'ombre double di Pierre Boulez. Nel 1999 ha registrato per la Deutsche Grammophon la Sequenza XII di Berio.



Pascal Gallois.

Corrado Colliard

Dopo avere frequentato gli studi presso l'Istituto Musicale di Aosta si diploma in trombone nel 1983. Frequenta i corsi di perfezionamento tenuti da Vinko Globokar presso la Scuola di Musica di Fiesole, vincendo, nel 1986, una borsa di studio per merito. Si perfeziona in seguito con Jacques Mauger, presso l'accademia "Lorenzo Perosi" di Biella. Vincitore di numerosi concorsi sia in formazioni cameristiche sia come solista, nel 1990 ottiene il secondo premio al Concorso Internazionale di Stresa nella sezione "Gli strumenti nell'avanguardia musicale" e il primo premio al Concorso Nazionale per Strumenti a fiato di Genova, eseguendo Sequenza V di Luciano Berio. Nel 1992 il primo premio assoluto al Concorso Internazionale di Stresa (sezione

"Gli strumenti nell'avanguardia musicale") eseguendo in duo musiche di Vinko Globokar. Oltre all'attività concertistica come solista con un repertorio di musica contemporanea e in duo con pianoforte, collabora con diverse formazioni cameristiche, orchestrali e enti lirici come il Teatro Regio di Torino, l'Orchestra Filarmonica di Torino (dove ricopre attualmente il ruolo di primo trombone), l'Orchestra Regionale della Toscana, l'Orchestra da camera di Praga. Con il quartetto di tromboni "Four Bones", ha vinto il primo premio alla settima edizione del concorso di Genova e ha inciso per il disco Harmonia Mundi France Globokar by Globokar: Discours II per cinque tromboni, di e con Vinko Globokar. Con il gruppo di musica antica dell'associazione A. Stradella ha inciso un cd di

musiche di A. Melani. (Per la musica antica, suona su una copia di strumento antico di Ewald Meisl.) È euphonium solo della "Festival Brass Band" di Quart (Ao) e dell'"Italian Wind Ensemble". È stato inoltre scelto da Luciano Berio per le esecuzioni di Sequenza V e del solo di Ofanim, che ha suonato sotto la sua direzione con l'Orchestra Regionale della Toscana alla Carnegie Hall di New York e all'auditorium della Radio di Kiel. Ha partecipato all'esecuzione integrale delle Sequenze di Luciano Berio tenutasi a Lisbona, nel "Gran Auditorium Gulbenkian". È titolare della cattedra di trombone presso il Conservatorio "Cantelli" di Novara e docente al "Festival degli Ottoni" di Quart (Ao).



Corrado Colliard.

Michele Marasco

Ha avuto tra i propri insegnanti C. Klemm e A. Nicolet per il flauto, G. Gianì Luporini per la composizione e F. Rossi per la musica da camera. È stato flauto solista dell'Opera di Zurigo, dell'Orchestra della Radio di Lipsia, del Teatro Carlo Felice di Genova, dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma e, recentemente, della Filarmonica della Scala. Ha suonato come solista o in formazioni cameristiche in sale prestigiose come la Carnegie Hall (New York), St. John's Smith Square (Londra), il Wiener Konzerthaus (Vienna), la Sala

Verdi del Conservatorio di Milano e per i più importanti festival europei - Maggio Musicale Fiorentino, Ravenna Festival, Settembre Musica (Torino) e i festival di musica contemporanea di Strasburgo e Salisburgo. Ha eseguito numerose prime esecuzioni in Italia, Stati Uniti, Austria, Portogallo e Messico, di compositori come Berio, Sciarrino, Stappner, Tutino, Cavallari, De Pablo, Donatoni, Benvenuti, Luporini, Einaudi. Ha effettuato registrazioni per la RAI, la Radio Francese, la RTV della Svizzera Italiana e della Suisse Romande; ha inciso in cd

con Ricordi, Nuova Era, Frame e Diapason. Nel 1999 ha partecipato come solista al Festival di Salisburgo con musiche di L. Berio in una serie di concerti curata da Maurizio Pollini. Nel 2000-2001 ha in programma registrazioni in cd di musiche di A. Vivaldi e di autori contemporanei italiani nonché recital e concerti nelle principali sale da concerto di Europa e USA e nuovamente alla Carnegie Hall.



Michele Marasco.

Teodoro Anzellotti

È nato a Candela (Puglia). Ha studiato presso le Musikhochschulen di Karlsruhe e Trossingen. Vincitore del primo premio in diversi concorsi internazionali, è presente regolarmente nei più importanti festival, come Berliner Festwochen, Ars Musica Brüssel, Automne de Paris, Schleswig-Holstein Festival, Donaueschinger Musiktage, Wiener Festwochen, Luzerner Festwochen, Musica Sirasbourg, Schwetzingen Festspiele. Ha suonato come solista con ensembles e orchestre tra cui SWF Rundfunksinfonieorchester Freiburg, Rundfunksinfonieorchester

Saarbrücken, Kölner-Rundfunk-Sinfonieorchester, Ensemble Modern Frankfurt, Ensemble Contrechamps Genève, Ensemble Recherche Freiburg, Münchener Kammerorchester, Collegium Novum Zürich. Teodoro Anzellotti occupa un posto unico tra i solisti di fisarmonica della musica contemporanea ed è stato innumerevoli volte primo esecutore e dedicatario di composizioni per lo strumento. Tra le più di duecento prime esecuzioni affidategli si contano opere di Luciano Berio (Sequenza XIII), Vinko Globokar, Heinz Holliger, Mauricio Kagel,

György Kurtág, Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Salvatore Sciarrino. Tiene regolarmente corsi di perfezionamento alla Hochschule für Musik Bern-Biel. Dal 1992 è docente agli Internationales Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt. Ha inciso per la Koch-Schwann, Hat-Hut, Teldec, Winter&Winter.



Teodoro Anzellotti.

Luciano Berio

Dopo aver iniziato gli studi musicali col padre, li ha proseguiti presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano con G. C. Paribeni e G. F. Ghedini. Nel 1954 ha fondato e diretto con Bruno Maderna lo Studio di Fonologia Musicale presso la RAI di Milano. Nel 1956 ha fondato la rivista "Incontri Musicali". Ha insegnato a Darmstadt, alla Summer School di Dartington, al Mills College in California, alla Harvard University e alla Juilliard School di New York dal 1965 al 1972. Dal 1973 al 1980 ha diretto il dipartimento elettroacustico dell'IRCAM di Parigi e nel 1987 ha fondato il Centro "Tempo Reale" di Firenze. La City University di Londra (1980), l'Università di Siena (1995) e l'Università di Torino (1999) gli hanno conferito la laurea honoris causa. Durante l'anno accademico 1993-94 ha occupato la cattedra di poetica "Charles Elliot Norton" presso la Harvard University. È stato insignito del Premio Siemens e del Premio della Fondazione Wolf nel 1991. Nel 1995 la Biennale di Venezia gli ha assegnato il Leone d'Oro alla carriera e nel 1996 la Japan Art Association il Praemium Imperiale. Ha diretto le principali formazioni orchestrali in Europa, in America, in Israele e in Giappone. Ha scritto alcune centinaia di composizioni per diverse formazioni orchestrali, da camera e vocali. I suoi principali lavori di teatro musicale sono: Passaggio (1972, E. Sanguineti), La vera storia (1981, I. Calvino), Un re in ascolto (1984, I. Calvino), Outis (1996, D. Dal Corno), Cronaca del luogo (1999, T. Pecker Berio).

Ort - Orchestra della Toscana

Si è formata a Firenze nel 1980 per iniziativa della Regione Toscana, della Provincia e del Comune di Firenze. Nel 1983, durante la direzione artistica di Luciano Berio, è diventata Istituzione Concertistica Orchestrale per riconoscimento del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Composta da 45 musicisti, che si suddividono anche in agili formazioni cameristiche, l'Orchestra realizza le prove e i concerti, distribuiti poi in tutta la Toscana, nello storico Teatro Verdi, situato nel centro di Firenze. Le esecuzioni fiorentine sono trasmesse su territorio nazionale da Radiori Tre. Interprete duttile di un ampio repertorio che dalla musica barocca arriva fino ai compositori contemporanei, l'Orchestra riserva ampio spazio a Haydn, Mozart, tutto il Beethoven sinfonico, larga parte del barocco strumentale, con una particolare attenzione alla letteratura meno eseguita. Accanto ai grandi capolavori sinfonico-coralisti si aggiungono i Lieder di Mahler, le pagine corali di Brahms, parte del sinfonismo dell'Ottocento con una posizione di privilegio per Rossini. Una precisa vocazione per il Novecento storico, insieme a una singolare sensibilità per la musica d'oggi, caratterizzano la formazione toscana nel panorama musicale italiano. Ha suonato con grandi solisti e direttori di fama internazionale; ed è stata protagonista in spettacoli di teatro e di danza. Ospite delle più importanti Società

di Concerti italiane, si è esibita con grande successo al Teatro alla Scala di Milano, al Teatro Comunale di Firenze e al Comunale di Bologna, al Carlo Felice di Genova, all'Auditorium "G. Agnelli" del Lingotto di Torino e all'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Collabora con il Maggio Musicale Fiorentino, con il Ravenna Festival e dal 1995 partecipa al Rossini Opera Festival. Numerose le sue apparizioni all'estero a partire dal 1992: Germania, Giappone, Salisburgo, Cannes, Buenos Aires, San Paolo, Montevideo, Strasburgo, New York, Edimburgo e Madrid. Presente sul mercato discografico dal 1988 ha inciso musiche di Schubert e di Cherubini con Donato Renzetti (Europa Musica), Pierino e il lupo e L'histoire de Babar con Paolo Poli e Alessandro Pinzauti (Caroman), Cavalleria rusticana con Bruno Bartoletti (Foné), Il barbiere di Siviglia con Gianluigi Gelmetti (EMI Classics), Omaggio a Mina e Orfeo cantando tolse di Adriano Guarnieri (Ricordi) e lo Stabat Mater di Rossini con Gianluigi Gelmetti (Agorà). Recentemente sono usciti Holy Sea con Butch Morris (Splasc-h-), Richard Galliano e i Solisti dell'ORT (Dreyfus). L'ORT ha eseguito Ofanìm con la direzione di Luciano Berio al Lingotto di Torino il 9 aprile 1997 in onore di Primo Levi a dieci anni dalla morte, alla Carnegie Hall di New York il 21 ottobre 1997 e allo Schleswig-Holstein Musik Festival il 18 luglio 1998.

Primo gruppo strumentale

flauti (3° anche ottavino)
Michele Marasco
Giuseppe Conialdo
Fabrizio Mazzacua
clarinetto
Marco Ortolani
clarinetto piccolo
Teresa Carulli
corno
Andrea Albori
tromba
Milko Raspanti
tromba piccola
Donato De Sena
trombone
Corrado Colliard
percussioni
2 timpani, flauto a coulisse
snaredrum, 4 rototoms
2 sonagli, tam tam
Morgan Tortelli

Secondo gruppo strumentale

flauti (3° anche ottavino)
Fabio Fabbrizzi
Silvia D'Addona
Federica Bacchi
clarinetto
Carlo Failli
clarinetto piccolo
Adriana Boschi
corno
Paolo Faggi
tromba
Marco De Novellis
tromba piccola
Andrea Dell'Ira
trombone
Antonio Sicoli
percussioni
1 timpano, flauto a coulisse
snaredrum, 4 rototoms
2 sonagli, tam tam
Jarathan Faralli



Ort - Orchestra della Toscana.

Esti Kenan Ofri

Nata in Italia e cresciuta in Israele, vive e lavora a Gerusalemme. Ha studiato danza e musica in Israele e coreografia a New York. È particolarmente versata nelle tradizioni canore degli ebrei sefarditi e – iniziata da Shlomo Ziv-Liv – nella musica classica araba. Nel 1988 Luciano Berio ha scritto espressamente per lei una parte importante nella sua composizione Ofanim, una parte che da allora ella ha sempre cantato accompagnata da celebri orchestre come i Berliner Philharmoniker (diretti da Claudio Abbado), nonché alla Carnegie Hall di New York. Nel 1990 a Bologna ha cantato il ruolo principale nell'opera di Fabio Vacchi Il viaggio. Nel 1992, sotto gli auspici del Museum of Jewish Diaspora, ha registrato un cd dal titolo Juego de siempre – una raccolta di canti ebraico-spagnoli, in collaborazione con i compositori Betty Olivero e Oded Zehavi. Nel medesimo anno ha cantato a Toledo con Plácido Domingo e la Israeli Philharmonic Orchestra, diretta da Zubin Mehta, la Passion Sefaradi di Noam Sherif, per commemorare il 500° anniversario dell'espulsione degli ebrei spagnoli. Nel 1993 ha completato la coreografia e la musica di A la nana y a la bubba per l'Inbal Ethnic Dance Theatre, una pièce basata su ninnenanne sefardite. Dal 1994 lavora intensamente con il duo "Kol-Tof", insieme al percussionista Oren Freed, presentando uno special sulla tradizione ebraico-spagnola. Si sono esibiti insieme in altri festival europei come il Festival Musicale di Ravenna. Dal 1998 si esibisce in duo con Slava Ganelin, un "improvvisatore" (tastiere) di fama mondiale. Nel 1999 è apparso il cd On the Edge of a Dream.



Esti Kenan Ofri.

Coro di bambini della Radio Ungherese

La fede di Zoltán Kodály nella basilare importanza della musica ("La musica è il mezzo più potente a disposizione dell'insegnante per plasmare l'anima") ha ispirato i fondatori del Coro di bambini della Radio e Televisione Ungherese. Fondato nel 1954 per bambini di età compresa fra gli otto e i quindici anni e diretto da Valéria Botka e László Csányi, il Coro rappresenta un modello per l'educazione musicale della gioventù sia della presente generazione che della futura. Oltre a ricevere lezioni supplementari di canto, i bambini approfondiscono sia l'uso degli strumenti sia la cultura musicale. I fondatori si prefiggono lo scopo di diffondere a livello mondiale l'attualità e la grandezza della "filosofia" di Kodály. Nel 1985 tre nuovi dirigenti hanno assunto la

guida del Coro: János Reményi, vincitore del Premio Liszt, direttore artistico del complesso, Lenke Igó e Gabriella Thész.

Nel 1995 Gabriella Thész ha assunto la carica di direttore artistico. Dal 1997 il Coro è diretto anche da László Nemes. Il repertorio si estende dalla polifonia rinascimentale alle composizioni contemporanee. Oltre alla musica di Bartók e di Kodály, il Coro ha eseguito in prima assoluta lavori ai compositori viventi ungheresi ed europei.

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

Bach, Händel, Orff, Honegger, Kodály ecc.

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

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

1995 Festival Wien Modern: Mauricio Kagel, Passione secondo Matteo di Bach; 1996 Festival Wien Modern: Péter Eötvös, Atlantis.

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



Coro di bambini della Radio Ungherese.

Gabriella Thész

Diplomata nel 1973 all'Accademia di Musica "Ferenc Liszt" di Budapest in educazione musicale, direzione corale e pianoforte, ha dapprima insegnato alla Scuola elementare di canto "Zoltán Kodály" di Budapest. Il coro della scuola ha vinto numerose medaglie d'oro nelle competizioni "Gioventù canora" e ha cantato alla Radio Ungherese.

Nel 1976 Gabriella Thész è stata visiting professor per un anno accademico al Kodály Musical Training Institute di Wellesley (Massachusetts); inoltre ha insegnato al New England Conservatory of Music di Boston. Nel 1988 è stata visiting faculty member nello Holy Names College Kodály Program.

Gabriella Thész ha viaggiato in Ungheria e all'estero; negli Stati

Uniti ha tenuto laboratori e ha diretto complessi corali. In Ungheria, dal 1973 al 1994, è stata supervisore del Programma di metodologia kodályana presso l'Accademia di Musica "Ferenc Liszt". Ha partecipato a numerose trasmissioni musicali per bambini alla Televisione di Stato Ungherese, e ha inciso molte cassette per l'insegnamento del metodo kodályano per gli insegnanti. Dal 1983 dirige e prepara il Coro di bambini della Radio e Televisione Ungherese.

Ha inciso numerosi cd, ha effettuato molte registrazioni per la Radio e ha compiuto numerose tournées in patria e all'estero: Finlandia, Italia, Inghilterra, Corea del Sud, Svizzera, Francia, Stati Uniti.

È stata direttore-ospite di vari

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



Gabriella Thész.

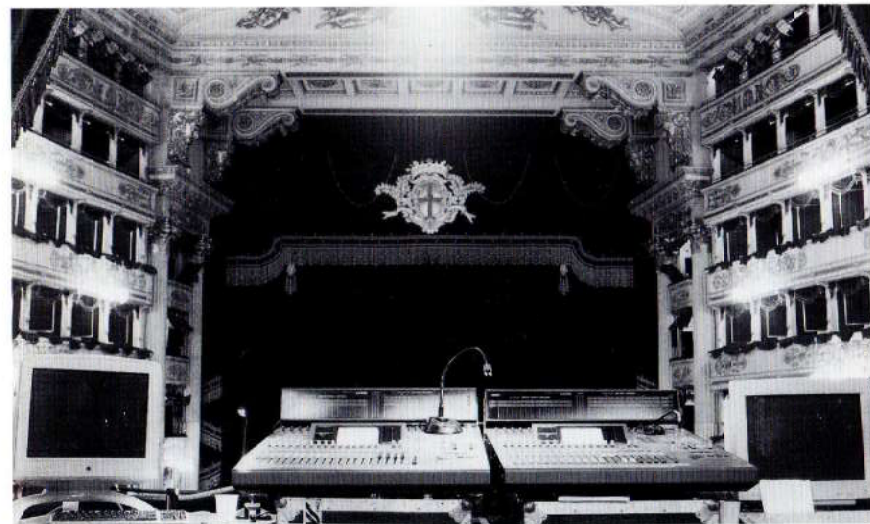
Tempo Reale

Centro di produzione ricerca
e didattica musicale

Tempo Reale, fondato da Luciano Berio nel 1987, è un centro di produzione, ricerca e didattica musicale sostenuto dalla RAI-Radio Televisione Italiana, dalla Regione Toscana, dal Comune di Firenze, dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e da fondazioni private. Negli ultimi anni Tempo Reale è stato protagonista di numerosi eventi musicali in Italia e all'estero, quali le produzioni legate alle opere di Luciano Berio: Ofanin, eseguito in tutto il mondo; Outis, andato in scena al Teatro alla Scala nel 1996 e ripreso nel 1999 prima alla Scala e poi al Théâtre du Châtelet di Parigi; Cronaca del Luogo, l'azione di teatro musicale che ha inaugurato il Festival di Salisburgo del 1989. Molti dei principali compositori italiani hanno realizzato le loro opere - orchestrali, da camera, radiofoniche, al teatro musicale - negli studi del Centro: Ambrosini, Battistelli, Clementi, Corghi, Guarnieri, D. Lombardi, L. Lombardi, Pennisi, Sciarrino, Stroppa, Vacchi e numerosi altri. Tra le altre attività di produzione vengono curati il restauro e la riedizione di opere di musica

elettronica analogica create dagli anni Cinquanta in poi come pure le riprese e l'esecuzione di importanti lavori dal repertorio elettroacustico e strumentale di autori come Berio, Maderna, Kagel e Stockhausen. Gli esperti della ricerca scientifica costituiscono oggi per il Centro uno dei principali campi di interesse: a partire dalla produzione di Cronaca del Luogo sono stati sviluppati un nuovo sistema di spazializzazione frontale del suono, una serie di nuovi algoritmi per la trasformazione in tempo reale dei suoni strumentali e sono state inoltre condotte tutta una serie di esperienze nel campo dei sistemi musicali interattivi. Gli interessi attuali vanno attivamente ancora in queste direzioni e prevedono la collaborazione con i principali centri di ricerca del settore sia in Italia che all'estero. L'organizzazione regolare di seminari integra l'attività scientifica: incontri sia divulgativi sia specialistici sulla musica contemporanea e sulle nuove tecnologie ad essa legate con la partecipazione di numerosi relatori di rilievo internazionale.

*In alto: lo Studio Tempo Reale nel palco centrale del Teatro alla Scala.
In basso: Villa Strozzi a Firenze,
sede dello Studio Tempo Reale.*





Il Quartetto Borciani.

Teatro Studio

lunedì, 2 ottobre 2000, ore 20.30

Quartetto Borciani

Fulvio Luciani, violino

Elena Ponzoni, violino

Roberto Tarenzi, viola

Claudia Ravetto, violoncello

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Quartetto in la minore op. 132 47'

- Assai sostenuto - Allegro
- Allegro ma non tanto
- *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* (Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da guarito, in modo lidico)
- Molto adagio - Andante. *Neue Kraft fühlend* (Sentendo nuova forza) - Molto adagio - Andante - Molto adagio. *Mit innigster Empfindung* (Con intimissimo sentimento)
- Alla marcia, assai vivace
- Allegro appassionato

Luigi Nono (1924-1990)

Fragmente-Stille, an Diotima (1980) 35'
per quartetto d'archi

In collaborazione con RAI-Radiotre



Ludwig van Beethoven.

... ciò che li rende difficili è l'originalità...
Un genere, due espressioni, riverberi infiniti

... vi porgo quello che potrei offrire di migliore al mio più caro amico. Posso assicurarvi sul mio onore d'artista, che questa è una delle opere più degne del mio nome. Se non dico il vero riguardatemi come l'ultimo degli uomini.¹

Con tali parole Beethoven indirizzava al suo editore il manoscritto del Quartetto in la minore op. 132, concluso nell'estate del 1825, in ordine cronologico il secondo dei tre destinati al principe Nicola Galitzin.² Le sollecitazioni del principe per ottenere «uno, due o tre nuovi Quartetti» risalivano alla fine del 1822, e di fatto avevano fornito a Beethoven un nuovo stimolo per cimentarsi con «il più difficile e, per certi versi, il più ingrato genere musicale»,³ ormai «trascurato» da circa quattordici anni (al 1810 datava infatti l'ultimo Quartetto in fa minore op. 95). Scritto contemporaneamente al Quartetto op. 127 tra il 1824 e il 1825 – benché alcune idee tematiche risalgano a periodi precedenti a queste date – l'op. 132 è tra i frutti più densi d'enigmi dell'opera cameristica beethoveniana, composizione «dal carattere introspettivo, nel senso che Beethoven non si sforza più di chiarire all'ascoltatore né la logica, né la conseguenza emotiva del suo pensiero».⁴ Al suo primo debutto pubblico, il 6 novembre 1825 (in sala era presente anche il giovane Schubert) le reazioni furono contrastanti; alle lacrime di commossi ed entusiasti estimatori si mischiarono le incertezze e gli imbarazzi di quanti erano giunti all'ultimo accordo con evidente disagio. (Bonn, 2 giugno 1980: uno sconcerto forse simile seguì alla prima esecuzione di *Fragmente-Stille, an Diotima*, opera «tradimento» per alcuni, opera «ravvedimento» per altri; ma per tutti «una svolta».)⁵ Per entrambe le composizioni – e comprimendo il tempo nella forza di un giudizio – le parole più appropriate per comprendere le reazioni del pubblico sembrerebbero essere quelle che Schuppanzigh, il primo violino del quartetto beethoveniano, ebbe a dire allo stesso autore nel marzo 1825 dopo la sfortunata prima esecuzione dell'op. 127:

Mentirei se io dicessi che è troppo difficile nei passaggi: è l'insieme che è difficile [...]; non vi sono difficoltà di tecnica, ma ciò che lo rende

difficile è soltanto l'originalità, che non si lascia subito afferrare.⁶

E difatti l'originalità dell'op. 132 si coglie fin dalla sua struttura formale: cinque movimenti in luogo dei quattro classici; e in alcuni di essi la complessità degli sviluppi armonici e tematici rende ardua ogni spiegazione che tenti di ricondurre le singole parti a una forma-sonata tripartita «scolasticamente» in esposizione, sviluppo e ripresa.

L'intensa portata emozionale del Quartetto si coglie fin dal primo movimento in la minore che inizia con un misterioso *Assai sostenuto* introduttivo a cui subentra un *Allegro* dal tratto teso, inquieto, rischiarato da una seconda idea tematica più cantabile. La contrapposizione tra i due momenti è, a una più attenta analisi, più apparente che reale; il soggetto di quattro note enunciato contrappuntisticamente nelle battute introduttive dell'*Assai sostenuto* – due diadi di semitono, simili a elementi dell'op. 130 e all'*incipit* della *Grosse Fuge* op. 133 – può essere considerato come il nucleo generatore dell'intero movimento (se non dell'intero Quartetto). Un tema-motto che intesse della sua emblematica sostanza cromatica l'intero ordito sonoro, riaffiorando quale fiume sotterraneo – immutato, trasformato o permutato – tra i vari dialoghi tematici intessuti dai quattro strumenti. La tesa ambientazione di questo ampio movimento appare dissolversi con il subentrare del secondo tempo, un *Allegro ma non tanto* in la maggiore che, incastonato come intermezzo tra due poli sonori ben più impegnativi, nel suo essere stato composto (e inserito) a Quartetto ormai concluso sembra costituire un simmetrico asse d'equilibrio con il quarto movimento. Eppure negli unisoni, nei cambiamenti ritmici, nelle repentine modulazioni di questo «scherzo» permane una sensazione di inquietudine, che di fatto si ritira solo nel Trio centrale, in cui all'evocazione di una *musette* – o di una zampogna, con il suo ostinato bordone – segue una sezione centrale che assume le caratteristiche di un *Ländler* in cui la viola gioca la parte principale.⁷ Ma è con l'esordio del terzo movimento, tra

le pagine più "visionarie" dell'intera opera beethoveniana, che si realizza interamente la portata straniante dei suoni appena uditi. Basato sulla contrapposizione di due idee nettamente contrastanti, esso fu scritto da Beethoven subito dopo una grave malattia intervenuta nell'aprile del 1825. La struttura pentapartita dell'intero Quartetto si riproduce in questa sezione centrale come in un gioco di specchi: due idee principali si alternano in cinque momenti (a-b-a'-b'-a") dei quali il primo, un *Molto adagio* in forma di corale – a cui il compositore appose la didascalia «Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart» (*Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico*, come traduce una mano estranea nel manoscritto)⁸ – consta di cinque versetti. Sui significati reconditi o autobiografici della didascalia e sulle motivazioni dell'impiego del modo lidico le penne di commentatori, critici e musicologi si sono profuse in abbondanza, talora contraddicendosi a vicenda. Di certo si sa che fin dal 1819 Beethoven aveva cominciato presso la Biblioteca imperiale una ricerca di antiche partiture e libri rari e che tra questi avesse trovato il *Dodecachordon* di Glareano e le *Istituzioni armoniche* di Zarlino, in cui potrebbe aver letto esser il lidico «remedio» contro le fatiche dell'animo, et similmente contra quelle del corpo.⁹ Ma, al di là delle associazioni più o meno immediate che tali didascalie possono suggerire, si accantoni ogni tentazione di vedere nella *Canzona di ringraziamento* intenzioni extramusicali o programmatiche: similmente ai frammenti di Hölderlin inscritti nel quartetto di Nono, tale indicazione fu apposta nell'autografo solo a movimento concluso e, inoltre, dagli schizzi si evince che il modo lidico si definì gradualmente al procedere nella composizione.¹⁰ Piuttosto, essa sembra indicare il clima generale conferito dal modo liturgico (in fa, con il si naturale), rigorosamente rispettato nelle tre parti del corale, che con le sue tinte solenni e arcaiche evoca la nobile compostezza dei cori devozionali. Al suo primo apparire il corale è perfettamente uniforme: per cinque volte otto "pilastri" accordali in minime si susse-

guono sempre preceduti da una figura introduttiva di otto semiminime con entrata a canone da emettere «sotto voce», come si legge in partitura. Sul volgere del quinto versetto un unisono, proiettato su quattro ottave, viene improvvisamente a scalfire questo immoto paesaggio e conduce direttamente nella seconda idea tematica, nel luminoso *Andante* in re maggiore marcato stavolta dall'indicazione «Neue Kraft fühlend» (*Sentendo nuova forza*). L'atmosfera sonora non poteva subire trasformazione più repentina; i trilli, il tema dagli ampi salti intervallari – introdotto dal violino secondo e subito ripreso dal primo –, il cambio di ritmo, il fraseggio in staccato, la dinamica, la conquista dei registri estremi: tutto concorre a creare un nuovo universo di suoni, nettamente contrapposto alla religiosa compostezza del corale. Che al suo ritorno, dopo questo episodio sublime, non potrà più essere lo stesso. La figura introduttiva assume ora una fisionomia decisamente più autonoma; il *cantus firmus* è affidato esclusivamente al violino primo che ripete le medesime altezze della prima esposizione ma innalzate di un'ottava, mentre le altre tre voci intessono un contrappunto in ritmi sincopati. Questa trasformazione prelude all'ultima e più sorprendente variazione del corale, che ritorna dopo una nuova ripresa dell'*Andante* in re maggiore. Ormai frammentato e dominato da una modificazione ritmica dell'iniziale introduzione dei versetti, del corale non restano che l'aura ieratica e isole di una melodia che emerge quasi come reminiscenza, remota e infinita, elevata sempre più in alto: «Mit innigster Empfindung» (*Con intimissimo sentimento*), come prescrive Beethoven per questa lunga coda. Sarà forse più di una mera coincidenza se, a più di centocinquanta anni, Nono pensi alla medesima indicazione – o al riverbero della sua portata espressiva – per l'iniziale titolo del suo Quartetto per poi, a progetto maggiormente definito, associarla al frammento «... heraus in Luft und Licht...» (*fuori nell'aria e nella luce*). L'approdo a una dimensione più "terrena", dopo le ultime eteree vibrazioni, è immediato con l'attacco della seguente *Marcia, assai vivace*. Nella godibile

semplicità dei due temi della marcia – giustapposti e ripetuti senza modifica alcuna – ogni "originalità" sembrerebbe accantonata e il *pathos* lasciato per un momento alle spalle. Eppure ci si ritrova nell'arco di pochi momenti in un drammatico recitativo del primo violino (come non pensare al simile gesto vocale nel finale della Nona sinfonia?) che conduce direttamente al conclusivo *Allegro appassionato*, pervaso da un ardore struggente e irrisolto, in cui ritorna la medesima figura di semitono dell'inizio (secondo violino) che accompagna la malinconica melodia del primo violino.

Opera visionaria, si diceva, che travalica le soglie linguistiche dell'epoca negandosi a primo acchito alla comprensione. Una simile rivoluzione degli stilemi linguistici era compiuta all'epoca in campo poetico da un coetaneo di Beethoven, Friedrich Hölderlin, il cui orizzonte di pensiero fu recepito da Nono in modo così "contemporaneo" tanto da divenire – sul volgere degli anni Settanta – fonte di studio, ispirazione nonché simbolo (con Robert Musil) della libertà creativa. In *Fragmente-Sülle, an Diotima* – Quartetto commissionato dalla città di Bonn per il XXX Beethovenfest del 1980 – il legame con il poeta è evidente fin dal titolo dove, in una sintesi di straordinaria efficacia, si affiancano tre termini-chiave per la comprensione della composizione: *frammenti, silenzi* e un nome, quello dell'amata musa del poeta, metaforico emblema dell'*inconoscibile*, dell'*indicibile*. E l'evidenza del legame viene ancora più chiara nell'aprire la partitura e leggere che ai cinquantadue "frammenti" musicali che si susseguono intercalati da diverse *qualità* di "silenzi". Nono associa quarantotto "frammenti" testuali (per un totale di cinquantatré enunciazioni) tratti interamente da poesie di Hölderlin. Schegge testuali taciute a chi ascolta («in nessun caso da esser detti durante l'esecuzione / – in nessun caso indicazione naturalistica programmatica per l'esecuzione»), da intendere piuttosto come evocativo codice privato tra il compositore e l'esecutore, come: «molteplici attimi pensieri silenzi "canti" / di altri spazi di altri cieli / per riscoprire altrimenti il possibile non

«dire addio alla speranza" // Gli esecutori li "cantino" internamente nella loro autonomia / nell'autonomia dei suoni tesi a un'"armonia delicata della vita interiore"».¹¹ Si riportano qui di seguito, consci di forzare la volontà d'autore, come arbitrario omaggio a un mondo poetico ricreato (i diversi passi, estrapolati dal contesto di composizione originale, si avvicendano nella loro rinnovata autonomia semantica in un nuovo orizzonte di senso), rivelatore forse più dell'*uomo* che dell'*opera*:

...universo segreto... / ...sola... / ...volto amato... / ...quando dalla profondità... / ...gli occhi felici... / ...nel cuore profondo... / ...con la tua luce... / ...se da lontano... / ...dall'etere... / ...quando in ricchissimo silenzio... / ...quando in uno sguardo, in un suono... / ...quando in ricchissimo silenzio... / ...profondo nella tua onda... / ...in silenziosa eterna chiarezza... / ...nel mare dove nacque... / ...riposa... / ...sperando e soffrendo... / ...fuori nell'aria e nella luce... / ...poiché mai... / ...come tanto diversamente... / ...in gioia lieve... / ...dovrei riposare?... / ...volando in luoghi lontani... / ...sola, straniera, lei, l'Ateniese... / ...stupito... / ...un mondo... ognuna di voi... / ...ma tu non lo sai... / ...come volentieri verrei... / ...ma tu non lo sai... / ...tra voi dimorare... / ...voi, gloriose... / ...ma tu non lo sai... / ...lo spazio... / ...in libera unione... / ...si sperde... / ...lieve... / ...l'anima... / ...invano!... / ...al vento... / ...maggio... / ...regno delle ombre senza voci... / ...bisbigli... / ...ma tu non lo sai... / ...bene... altra strada... / ...ma tu non lo sai... / ...se nella lontananza... / ...non appartengo al quotidiano... / ...mentre affondavo cupo... il capo dubitoso... / ...dove la gioia ascende e si rifugia... / ...in alto verso il cielo... / ...nel profondo del mare... / ...sulle... serene rive del Neckar... / ...una gioia silenziosa a me... ancora...¹²

Il rifiuto di leggere in questi brevi passi poetici qualsivoglia associazione descrittiva o legata a un programma extramusical – manifestato dal compositore anche per precedenti composizioni strumentali che presentavano un testo taciuto in partitura – si pensi a *Y su sangue ya viene cantando* (1952) e a *Sul ponte di Hiroshima* (1962)¹³ – è del resto confermata dallo studio degli schizzi

dell'opera. Talora l'approfondimento della genesi di un lavoro fornisce allo studioso risposte che vanno al di là delle iniziali aspettative: in questo caso quale sorpresa accorgersi che nell'apprestarsi a scrivere nel luglio del 1979 il futuro *Fragmente-Stille* per il Quartetto La Salle (allora progettato con il titolo *Mit innigster Empfindung*), Nono abbia selezionato ben altri "pensieri silenziosi" da accompagnare ai suoi suoni, tratti non da Hölderlin bensì dai *Diari 1910-1923* di Franz Kafka.¹⁴ Scelta, questa, mantenuta fino a stesura inoltrata e mutata solo in uno stadio compositivo molto avanzato. Le presumibili motivazioni di un cambiamento così radicale possono forse ravvisarsi nelle letture che Nono andava parallelamente compiendo nel medesimo periodo di realizzazione del Quartetto (tra queste, la cosiddetta Edizione di Francoforte delle opere di Hölderlin)¹⁵ e, forse, nell'improvvisa sensazione di un "ritrovarsi":

Ho visto nelle riproduzioni del manoscritto come Hölderlin pensava e componeva. Come ha affiancato contemporaneamente diversi frammenti di pensiero. Questo è fantastico. [Scriveva] prima in tedesco, poi improvvisamente un'idea del tutto diversa in francese, poi un'altra cosa ancora, come se volesse davvero fissare nello spazio la simultaneità del pensiero che c'è in noi. Credo che questo sia un problema generale di oggi. Quando sento qualcosa, sento contemporaneamente qualcos'altro, suoni di diversa natura che non appartengono a quelli. È anche il problema della simultaneità di differenti piani sonori. E naturalmente entrano in gioco anche momenti di silenzio, specialmente nelle ultime poesie. Gli abbozzi manoscritti mostrano un grande spazio – prima di Mallarmé, prima di Apollinaire – e dentro solo un «e» solitario; dopo qui un verbo, là un sostantivo o un «poiché» isolato. È veramente come camminare sulla superficie di un mare. [...] Vi ho letto il silenzio, ho sentito e visto come risuona il silenzio, come tace il silenzio, cosa significa il silenzio.¹⁶

Come nel *Prometeo* non c'è in questo Quartetto un percorso da seguire, bensì un intrecciarsi e un susseguirsi di "isole" di suono, altamente diffe-

renziate per estensione, dinamica, articolazione, emissione sonora ecc., circondate da silenzi che arrivano ad assumere un significato pari se non superiore allo stesso suono. L'intera struttura delle pause (in partitura sono indicati dodici tipologie di punti coronati, dal «più lungo» al «più breve») si fonda su un principio per il quale attraverso il prisma dei silenzi si attiva e si intensifica il sentire, in quanto *nunc* immanente, e l'aspettativa d'ascolto. E tra i suoni, le pause e i frammenti taciuti si celano altri «misteri che non si possono percepire e altri che si possono comprendere e che suscitano diversi ricordi, che sollecitano la memoria legata a particolari momenti. / Ricordi di Bruno Maderna che ho conosciuto a Venezia nel 1946 e con cui ho studiato, ricordi di Hermann Scherchen che ha giocato un ruolo nella musica del nostro secolo e nonostante questo, lo stiamo dimenticando».¹⁷ Ricordi che diventano interiorità e sostanza sonora: al grande direttore di orchestra è legata la scelta di uno dei materiali base della composizione, la "scala enigmatica" utilizzata da Verdi nell'*Ave Maria*, il primo dei *Quattro pezzi sacri* (1889). «Nel '48 [...] Scherchen era a Venezia a tenere un corso internazionale di direzione. C'eravamo Bruno ed io, con moltissimi brasiliani. Ci aveva sorpreso molto che Scherchen ci facesse studiare l'*Ave Maria* di Verdi [...]». E di qui il doppio omaggio: «Era il periodo in cui io e Maderna alla Marciana studiavamo molto i fiamminghi da un punto di vista pratico e teorico; l'*Odhecaton* non l'abbiamo solo studiato ma anche trascritto; è lì che abbiamo risolto gli enigmi ed è lì che conobbi *Malor me bat*». *Chanson* del compositore fiammingo Ockeghem che Maderna elaborò di lì a poco in una versione per tre viole soliste e, proprio dalla voce di questo strumento, cita letteralmente nel Quartetto noniano nel frammento sonoro n. 48, accompagnata dalle diciture «sotto voce» e «dolcissimo». Indicazioni, queste, che chiudono il cerchio dell'interiorità e del ricordo, riportandoci a Beethoven, all'indicazione esecutiva «mit innigster Empfindung» (legata a sei diversi frammenti sonori), a nuovi e antichi omaggi e, infine, all'amato poeta:

Questa «innigste Empfindung» è essenziale. Ma c'è un'altra indicazione che ho ripreso da Beethoven: «sotto voce». Ne ho discusso a lungo con Walter Levin che pensava fosse un *countersense*, che esistesse una contraddizione tra «mit innigster Empfindung» e, dopo, «sotto voce», risultante proprio nel momento esecutivo. Ma se si suona così piano non c'è contraddizione, è solo un altro livello. [...] E ancora più importante per me è stata l'idea di Beethoven di usare per la *Canzona di ringraziamento* un particolare materiale, cioè il modo lidio. Anch'io ho usato un materiale particolare, la "scala enigmatica" di Giuseppe Verdi, per ringraziare nel modo più diverso le persone più diverse; diversi ricordi, in un modo o nell'altro vivi – oppure il "ringraziamento" principale, la parola di Friedrich Hölderlin [...].¹⁸

¹⁴ In Ippolito Valletta, *I quartetti di Beethoven*, Milano, Bocca, 1943, p. 83.

¹⁵ La successione dei numeri d'opera degli ultimi quartetti non corrisponde in effetti alla loro reale cronologia genetica che contempla il seguente ordine: op. 127, op. 132 e op. 130 (dedicati a Galitzin); op. 133 (*Grosse Fuge*; all'arciduca Rodolfo), op. 131 (al barone von Stutterheim), op. 135 (a Johann Wolfmeier).

¹⁶ In «Frankfurter Conversations-Blatt», n. 353, 21 dicembre 1836, cit. in Franz Gerhard Wegeler - Ferdinand Ries, *Beethoven. Appunti biografici dal vivo*, a cura di Artemio Focher, Bergamo, Meretti & Vitali, 1993, p. 193. Per la precedente citazione cfr. Luigi Magnani, *I quaderni di conversazione di Beethoven*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1962, p. 168.

¹⁷ Martin Cooper, *Beethoven. l'ultimo decennio 1817-1827*, trad. di A. Botti Caselli, Torino, Eri, 1979, p. 393.

¹⁸ Si rimanda per maggiori approfondimenti a Doris Döpke, *Fragmente-Stille, an Diotima, in Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1987, pp. 184-205.

¹⁹ Giovanni Carli Ballola, *Beethoven, la vita e la musica*, Milano, Rusconi, 1985, p. 274.

²⁰ Il *Ländler* (batt. 141 ss.) può essere considerato una reminiscenza di una composizione di gioventù, il *Largo* del Trio con pianoforte op. 1 n. 2 (batt. 107 ss.).

²¹ La genesi di questa "didascalia" passa per almeno tre fasi successive. Nel maggio 1825 Beethoven – dopo un salutare soggiorno di convalescenza a Baden – appiava sul suo qua-

derno «Immo di ringraziamento a Dio di un ammalato per la sua guarigione. Sentimento di nuova forza e sentimento nuovamente risvegliato». Tale dizione sarà mutata in «Cantico sacro di ringraziamento alla Divinità di un guarito» prima di giungere alla sua versione definitiva (cfr. Luigi Magnani, *I quaderni di conversazione di Beethoven*, cit., pp. 170-171).

²² Gioseffo Zarlino, *Istituzioni armoniche*, Venezia, Petrucci, 1558, p. 303.

²³ Copiosa la letteratura in proposito; cfr. tra gli altri Sieghard Brandenburg, *Le radici storiche della «Canzona di ringraziamento» nel Quartetto op. 132*, in *Beethoven*, a cura di Giorgio Pestelli, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 259-293.

²⁴ Questa e la precedente citazione sono tratte dalle indicazioni autografe di Nono presenti nella partitura Ricordi.

²⁵ Traduzione a cura della scrivente. Nel riportare in partitura i singoli frammenti con la relativa fonte testuale Nono ne trascrive in realtà quarantaquattro, tralasciando – per involontaria mancanza – i quattro incisi relativi alle sezioni 8, 44, 46 e 50 («...wenn aus der Tiefe...», «...wohl... andere Pfade...», «...wenn in die Ferne...» e «...in Grurde des Meers...»).

²⁶ *Y su sangre ya viene cantando* (secondo degli *Epitaffi per Federico García Lorca*, 1952-53) reca sopra la parte del flauto solista la poesia *Memento*, di chiara ispirazione politica. Nel successivo *Sul ponte di Hiroshima* (prima parte del tritico *Canti di vita e d'amore*) Nono associa ai singoli "pannelli" orchestrali dei passi testuali tratti dalla personale testimonianza del disastro atomico compilata da Günther Anders (*Essere o non essere. Diario di Hiroshima e Nagasaki*, pref. di Roberto Bobbio, trad. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1961).

²⁷ L'edizione di riferimento di Nono era: Franz Kafka, *Diari 1910-1923*, a cura di Max Brod, introd. di Remo Cantoni, trad. di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1953.

²⁸ Edizione che riproduce in facsimile tutti i manoscritti di Hölderlin affiancati a trascrizioni diplomatiche (cfr. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke - Frankfurter Ausgabe*, 18 voll., ed. storico-critica a cura di D. E. Sattler, Frankfurt a. M., Roter Stern, 1979-95).

²⁹ Luigi Nono - Wilfried Gruhn, *Komponieren heute, «Zeitschrift für Musikpädagogik»*, IX/27, 1984, pp. 3-13; 10; vers. it. in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, voll. 2, Milano, Ricordi-Unioncopli, 2000 (in corso di stampa).

³⁰ Parole pronunciate da Luigi Nono in un incontro avvenuto in occasione dell'esecuzione di *Fragmente-Stille, an Diotima*, a Berlino il 4 settembre 1983 (registrazione conservata presso l'Archivio Nono di Venezia, MC. n. 36. «Berlino 4.9.83»). *Idem* per le due successive citazioni nel testo.

³¹ Klaus Kropfinger, *...kein Anfang - kein Ende... Aus Gesprächen mit Luigi Nono*, «Musica», 42, 1988, pp. 165-171; 168 (trad. it. in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, cit.).

Angela Ida De Benedictis



Edmond Jabès e Luigi Nono.

**Fragmente-Stille, an Diotima
nella testimonianza di Walter Levin¹**

Berlino, 4 settembre 1983

Abbiamo conosciuto Luigi Nono per la prima volta intorno alla metà degli anni Cinquanta ai Ferienkurse di Darmstadt e fu allora che ci promise di scrivere un quartetto. Ci ha riflettuto parecchio... venticinque anni! Queste riflessioni silenziose sono in qualche modo confluite nel pezzo stesso. Lunghe pause, lunghi accordi tenuti, frammentarie isole sonore, pause tra l'onirico e il sorpreso. La sua essenza sta quasi nel paradosso: quaranta minuti di suono-silenzio. Frammenti di testo da Hölderlin: circa cinquanta nella partitura, ma nessuna storia. L'ascoltatore non conosce questi frammenti. È solo suggestione per l'esecutore. [...]

Dalla prima volta in cui l'abbiamo eseguito questo pezzo ha subito sostanziali modifiche, nel senso che la nostra esecuzione l'ha cambiato; questo coinvolge certamente l'essenza di questo pezzo: i problemi del tempo.

Il concetto di tempo in Nono è per gli esecutori – per noi quindi – completamente diverso da ogni esperienza precedente del tempo in musica e nell'esecuzione musicale. Dapprima abbiamo studiato il pezzo seguendo le sue indicazioni – nella maniera in cui siamo riusciti a comprenderle – poi l'abbiamo suonato davanti a lui e da questo momento tra noi si è instaurato il dialogo.² Il tutto si svolgeva in parte a voce, in parte per iscritto. Si ragionava sulla "sensazione" della calma e sull'assenza del tempo, e Nono qui comprendeva pienamente al riguardo delle caratteristiche del pezzo – così come sono state scritte – che o le si suona o si lascia perdere... ma se le si suona, se si suona ciò che lui ha scritto, allora tutte le caratteristiche sonore vengono fuori (a eccezione forse di una determinata qualità flautata «sotto voce», che è difficile).³

Ma il "tempo" si è modificato molto: lui prevedeva in questo pezzo note tenute e pause intermedie, caratterizzate solo da una differente lunghezza della fermata; ma queste fermate non erano indicate temporalmente... per lui le nostre erano *coriissime*. E cortissime in questo caso vuol dire che Nono voleva che noi le suonassimo

da sei a dieci volte più lunghe di come le suonavamo! Ma noi sentivamo di avere già esagerato, almeno in confronto al solito... Era dunque una questione di acquisire una nuova sensibilità: lasciar passare del tempo, raggiungere una pace distesa in un brano che all'inizio non concede pace, e che non può provenire puramente dalla tecnica [...]. Inizialmente non si ha la calma per suonarlo silenziosamente come si è pensato, poiché c'è una dialettica in gioco che coinvolge anche la "bellezza" del suono. Anche in questo caso non si tratta di vera e propria "bellezza" del suono, ma della qualità dei suoni: «sotto voce», «pianissimo», «dolcissimo»; e oltre a questo doppié corde, legato saltando da un estremo all'altro della tastiera, l'intonazione prescritta dei quarti di tono... insomma, è richiesto quasi l'impossibile. E il tutto va fatto in tutta calma e tranquillità. Dopo questo ci è passata la voglia di ridere...

Avrete probabilmente percepito le tipiche caratteristiche del suono [...], le lunghe pause e gli accordi tenuti. Altro ancora accade in questo brano con le miscele di suoni in unisono. Ci sono punti, proprio all'inizio, in cui tutti gli strumenti suonano la stessa nota, ma con diverse sfumature timbriche. Così: il primo violino suona un mi bemolle al ponticello, nello stesso momento il secondo violino suona la stessa nota come suono armonico, e deve amalgamarsi con il primo. In questo caso entrambi hanno la stessa dinamica,⁵ ma non è sempre così. Da questa unione si genera una miscela di suono che con un solo strumento è impossibile produrre. Il suono che segue è di nuovo *altro* rispetto alle sonorità a cui siamo abituati; la nota è sempre la stessa, mi bemolle. Il primo violino esegue d'ora in poi armonici "al ponte" – qualcosa di molto difficile, poiché se si suona troppo sul ponticello, le altezze dei suoni non risaltano più, ma se si suona l'altezza esatta della nota ne risulta spesso un "armonico non armonico"... ed è come se si suonasse in maniera errata. Il secondo violino ha la stessa nota con l'"arco battuto" e la nota della viola, che si aggiunge adesso, è con l'"arco" normale. [...]⁶ In tutti i casi è sempre la stessa nota ma che nell'in-

sieme si modifica all'interno nella struttura sonora. Si tratta quindi di un movimento in assenza di movimento.

E questo accade spesso. Il suono successivo è un la con lo stesso cambiamento: ogni strumento lo suona con un altro timbro. E subito ancora una volta,⁷ e nuovamente qualcosa di diverso. A questa varietà si arriva per mezzo dei cambi di posizione e delle sfumature di colore timbrico (armonici e così via), piccolissimi slittamenti di intonazione che appartengono anch'essi al pezzo, e di certo molto spesso sono notati intenzionalmente. Piccoli slittamenti di quarti di tono in ottava: si suonano le ottave e le si deve raggiungere con un dito appena un po' più in alto, così da allungarle quasi in uno slittamento quartitonale. Diventano quindi qualcosa... come dire... delle ottave stranee o, diciamo, un po' "infelici".⁸ E anche con i bicordi succede spesso che venga intonato un suono normalmente mentre il secondo viene alterato di pochissimo verso il primo. Ci sono poi i tremoli, che si caratterizzano anch'essi per la differenziazione timbrica nei diversi strumenti, talvolta anche [quando suonano] tutti insieme. [...]

Si tratta di cambiamenti minimi, naturalmente. È un pezzo così "silenzioso" che in una sala, in una grande sala – abbiamo suonato il pezzo già al Teatro alla Scala di Milano – lo si potrebbe già lievemente coprire sfogliando un programma. Il brano dovrebbe essere suonato quindi in una sala [...] in cui il pubblico sia il più vicino possibile, e in cui ci sia veramente una certa atmosfera da musica da camera. Si tratta di un pezzo la cui sensibilità è fuori dal normale dal punto di visto sonoro.

Ci sono poi punti – e non è così infrequente – in cui noi stessi ci affidiamo a ciò che suggerisce il ritmo. Ci sono alcuni momenti in cui un accordo si muove solo per mezzo delle suddivisioni ritmiche, e il timbro cambia attraverso l'enunciazione di queste brevi note. È sempre una dialettica tra statica e movimento: la statica è qualcosa di immobile, in questo caso un accordo, che non cambia affatto; il movimento è lasciato all'esecutore attraverso l'articolazione di numerose note bre-

vi, delle pause, della variazione del carattere sonoro e del timbro, che muta tra ponticello e cordiera, con "arco normale", "battere col legno" ecc. Di conseguenza tutte le dinamiche variano da forte fino a piano. In Schönberg c'è un pezzo (*Orchesterstücke* op. 16) in cui un accordo cambia solo attraverso l'orchestrazione. Qui l'accordo si trasforma anche per mezzo della qualità del suono e attraverso il ritmo delle diverse note brevi. L'idea di Schönberg era allora la *Klangfarbenmelodie*, in cui l'interesse per la melodia si suscitava attraverso la sola trasformazione del timbro. Nel suo pezzo il principio non viene sviluppato rigorosamente. [...] In questo caso si tratta invece di cambiamenti minimi, che si registrano all'interno dei suoni fissi e che suscitano un interesse, che causano un movimento: questo non è dissimile dall'idea "classica" di melodia. [...] In pratica accade questo: se si tiene un accordo molto a lungo con uno strumento ad arco, all'interno dell'accordo cambia l'equilibrio sonoro – e questo che lo si voglia o meno; così questo fattore non è da controllare. Non ci ha detto che era proprio questo (che inizialmente ci disturbava particolarmente) ciò che voleva ottenere. Egli avrebbe voluto un suono in qualche modo mobile di per sé, un suono non completamente fermo, insomma, niente di "meccanicistico". Un suono del genere lo si potrebbe forse ottenere molto facilmente con un computer o con uno strumento elettronico, ma non con un quartetto d'archi.

In *Fragmente-Stille, an Diotima* ci sono eventi che producono movimento nel suono: non solo suoni fermi, ma, come avete sentito, anche gesti improvvisi. Ci sono alcune cose, accordi e forme, che a volte ritornano. Ma voi non percepirete in nessun modo un significato che prende forma – nel senso dell'articolazione della forma, come nel caso delle ripetizioni nel periodo classico e romantico. È quasi una associazione mentale, un'idea fissa, che ritorna, automaticamente, come collegamento mentale per qualcosa di completamente diverso. [...]

Ci sono alcune cose nascoste in questo quartetto, ad esempio una melodia di Ockeghem, musicista

fiammingo, intitolata *Malor me bat*; ed è talmente nascosta che probabilmente non si può riconoscere come tale, nonostante essa riproduca nota per nota la melodia originale. [...] Non ci crederete, ma avete sentito proprio questo...

Credo che sia meglio, forse, che dedicassimo il tempo restante alle vostre domande e preghiere Luigi Nono di raggiungerci qui: se avete domande da rivolgere a lui o a noi, cercheremo di rispondervi come possiamo. [...]

DOMANDA: Vorrei una delucidazione: Lei ha detto che al musicista è lasciata in parte una certa libertà. In sostanza così si può intendere che è poco chiaro ciò che ogni singolo esecutore suonerà...

LEVIN: ...No, no: le note sono prescritte molto precisamente. Ci sono solo determinati parametri che vengono lasciati liberi e si tratta quasi sempre del tempo o della precisione dell'insieme. C'è un punto in cui è come se ci trovassimo in prossimità di una cadenza, in cui il violoncello e la viola suonano in un tempo quasi libero ed entrambi i violini suonano insieme in un altro tempo; ma ci sono sempre nuovamente linee di collegamento, cioè si deve arrivare in un punto determinato alla fermata e poi si prosegue. Questa è una tecnica presa da Lutoslawski. L'intero quartetto è scritto così. Questa è un'"alea pilotata", ma che si comporta in quanto tale solo in momenti particolari dell'insieme. Le note, la dinamica, quasi tutti i parametri sono sempre interamente indicati, a eccezione forse di un unico punto in cui le suddivisioni ritmiche sono lasciate alla nostra discrezione;⁹ gli impulsi, insomma, il ritmo e il timbro sono lasciati a noi, ma l'accordo è fissato. Solo in questi casi capita che qualcosa sia interamente impreveduto.

DOMANDA: I frammenti di Hölderlin sono solo un programma nascosto all'interno della partitura? l'ascoltatore non dovrebbe conoscere i frammenti?

LEVIN: Ne abbiamo discusso spesso. Non è ancora chiaro...

Alla prima esecuzione le citazioni da Hölderlin erano sul programma.¹² Risultato: il pubblico leg-

geva semplicemente. Mi sembra del resto – e vorrei sottolineare il mio punto di vista e quello del quartetto – che questo conduca a fraintendimenti. E precisamente conduce a questo: la gente crede che ci sia un'idea programmatica. Non non lo ha dichiarato, questo. Non ci sono programmi, non ci sono collegamenti testo-musica nel senso di una *story*, o nel senso che si ha bisogno del testo per comprendere la musica. Per il musicista è qualcos'altro. Esso suggerisce determinate qualità. Suggerisce un'intera catena di associazioni che in parte con i testi stessi, in parte con Hölderlin, in parte sostituendo indicazioni tipo *andante cantabile*, fanno capire che: qui ha inizio una poesia. [...]

⁷ Primo violino del Quartetto LaSalle. Testo tratto dalla registrazione di un incontro tra i membri del quartetto LaSalle, il compositore e il pubblico, avvenuto in occasione dell'esecuzione di *Fragmente-Stille, an Diotima* a Berlino il 4 settembre 1983. Nastro conservato presso l'Archivio Nono di Venezia (MC n. 36, «Berlino 4.9.1983»). Traduzione dal tedesco di Claudia Vincis; cura, adattamento e note di Angela Ida De Benedictis.

⁸ I frammenti in partitura sono quarantotto; solo due sono ripetuti («...wenn in reicher Stille...» [quando in ricchissimo silenzio] è iscritto due volte a breve distanza, «...das weisst aber du nicht...» [ma tu non lo sai] cinque volte) per un totale di cinquantatré enunciazioni testuali. Nel nastro queste parole, qui riportate come introduzione, vengono in realtà pronunciate da Levin al termine dell'incontro; è questo l'unico caso in cui, per esigenze di redazione, si è operato un "montaggio" testuale non conforme all'esposizione originale.

⁹ L'anno seguente, nel 1984, Nono affermerà: «Il Quartetto La Salle ha provato circa un anno e mezzo, poi insieme abbiamo continuato a lavorare, mutare, definire, ridefinire, almeno per tre anni» (cfr. Luigi Nono, *Verso Prometeo. Frammenti di diari*, in Luigi Nono, *Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, Milano, Ricordi, 1984, pp. 7-16).

⁴ L'indicazione torna nei momenti sonori nn. 14 e 15 («...mit deinem Strahle...» [con la tua luce]), 25 («...hoffend und duldend...» [sperando e soffrendo]), 26 («...heraus in Licht und Licht...» [fuori nell'aria e nella luce]), 39 («...verschwende...» [si sperde]), 42 («...säuselte...» [bisbigliò]) e nei nn. 34, 36, 38, 43 e 45 (le cinque enunciazioni di «...das weisst aber du nicht...» [ma tu non lo sai]), legate anche a *Mit innigster Empfindung*.

⁵ Cfr. in partitura vl. I e II quattro ottavi prima della cifra 2. Per i due strumenti è prescritto un *pp*.

⁶ Si tenga presente che alle parole di Levin seguivano esemplificazioni sonore. In questo caso le tre altezze erano realizzate dapprima separatamente quindi all'unisono.

⁷ Ossia: e subito ancora un altro la.

⁸ Il termine non è da intendere in senso peggiorativo: "infelice" è qui chiaramente utilizzato in riferimento a una pratica di ascolto tradizionale e non associato al pezzo in questione.

⁹ Segue esempio sonoro.

¹⁰ Segue esempio sonoro della melodia originale della *chanson* di Ockeghem e, subito dopo, la realizzazione del passo di *Fragmente-Stille, an Diotima* in cui compare la citazione (momento sonoro n. 48, accompagnato dal frammento testuale: «...Wenn ich trauernd versank... das verzweifelte Haupt» [mentre affondavo capo... il capo dubitoso]).

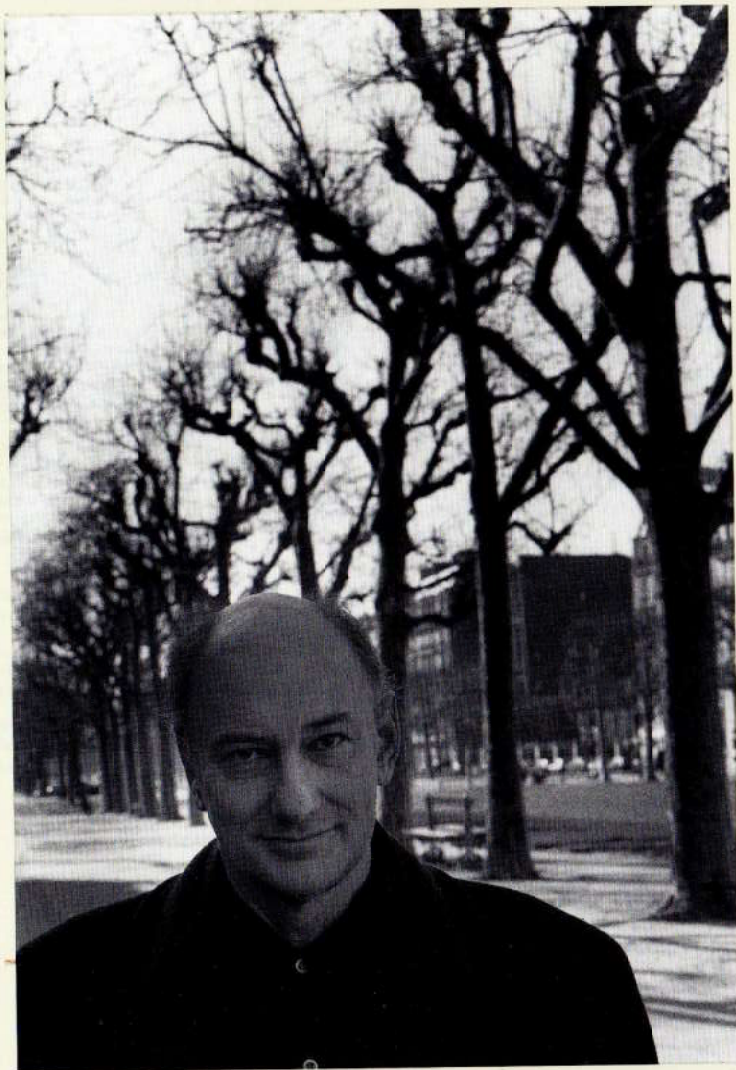
¹¹ Momenti sonori nn. 47 e 49, che incastonano la citazione di *Malor me bat*. Anche i nn. 18, 22 e 32 («...wenn in reicher Stille...» [quando in ricchissimo silenzio], «...in stiller ewiger Klarheit...» [in silenziosa infinita chiarezza] e «...einsam... Fremd Sie, die Athenerin...» [sola... straniera, Lei, l'Ateniese]) presentano simili indicazioni di suddivisione aperiodica e libera delle durate.

¹² La prima esecuzione ebbe luogo a Bonn il 2 giugno 1980.

Quartetto Borciani

Nel 1984, Paolo Borciani, primo violino del celebre Quartetto Italiano, permise ad alcuni suoi allievi di dar vita a un quartetto d'archi che avrebbe portato il suo nome, a indicare così l'appartenenza a una scuola strumentale e musicale insigne e il segno di una continuità nella lezione dell'indimenticabile Quartetto Italiano. Da allora, il Quartetto Borciani, di cui sono membri i violinisti Fulvio Luciani ed Elena Ponzoni, il violista Roberto Tarenzi e la violoncellista Claudia Ravetto, è stato ospite delle istituzioni musicali italiane più prestigiose. Dopo il debutto a Milano, il Quartetto Borciani ha suonato a Londra alla Purcell Room, a Salisburgo, nel Grosser Saal del Mozarteum in occasione delle celebrazioni del bicentenario mozartiano, e in Spagna, a Madrid. Nel 1991 è stato invitato al Festival dei Due Mondi di Spoleto - invito rinnovato l'anno seguente -; nel 1996 al Festival di Wexford, Irlanda. Nel 1998, il debutto negli Stati Uniti, presso il San Luis Obispo Mozart Festival, è stato salutato da una "standing ovation". In seguito, il Quartetto Borciani è stato a Edimburgo, per l'esecuzione di *Fragmente - Stille, an Diotima* di Luigi Nono, e in tournée in Germania dove tornerà nel 2001, ospite del Beethoven-Haus. Nel 2000 ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano. La RAI ne ha registrato in video

due concerti pubblici: il primo, a Venezia, è stato trasmesso via satellite in tutta Europa; al secondo, a Roma, partecipa il violoncellista Siegfried Palm. Questa con Palm è solo una delle prestigiose collaborazioni che onorano l'attività del Quartetto Borciani: altre hanno visto al suo fianco il violista Hatto Beyerle, fondatore del Quartetto Alban Berg, e Danilo Rossi, e i pianisti Bruno Canino e Antonio Ballista. Il Quartetto Borciani ha registrato per Radio RAI, per la Radio Nazionale Austriaca, per la Radio Nazionale Irlandese. La televisione D+ Classica sta realizzando uno special televisivo sul Quartetto Borciani. Il Quartetto Borciani incide per Naxos, Sradivarius e New Tone. Il Quartetto Borciani è dedicatario di opere nuove, collabora con lo studio AGON per la produzione di programmi per quartetto d'archi e live electronics. Durante le passate due stagioni il Quartetto Borciani è stato impegnato a Milano nella monumentale esecuzione del ciclo integrale dei quartetti di Beethoven, per la prima volta - com'è testimoniato dal Beethoven Archiv di Bonn - comprendente tutte le composizioni dedicate all'organico del quartetto d'archi, quelle universalmente note, quelle senza numero d'opera catalogate da Willy Hess, le versioni alternative, gli abbozzi e le trascrizioni.



Hugues Dufourt.

Ensemble L'Itinéraire - Paris

Pierre-André Valade, direttore

Sophie Dardeau, flauto

Renaud Desbazeille, clarinetto

AGON, Michele Tadini, Massimo Marchi
Andrea Taglia, ingegnere del suono

Studio Césaré

Si ringrazia:

- Centre Culturel Français de Milan
- AFAA (Ministère des Affaires étrangères)
- Ministère de la Culture et de la Communication
- Air France

ore 18

Seminario di Hugues Dufourt
Liuteria elettronica e elettronica in studio

ore 20.30

Luigi Nono (1924-1990)
A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum (1985) 9'35"

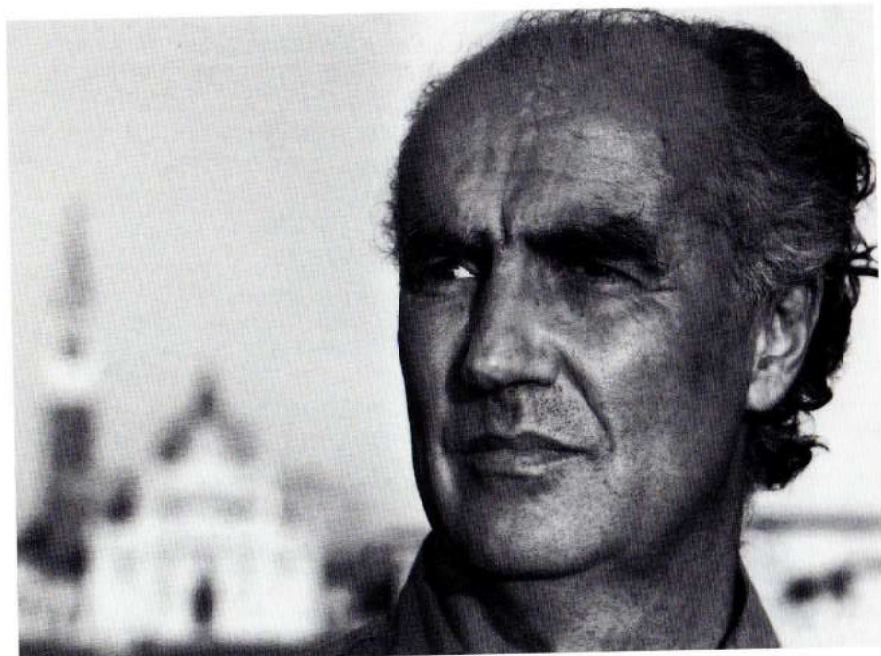
a più cori, per flauto contrabbasso in sol,
clarinetto contrabbasso in si bemolle
e live electronics

Fausto Romitelli (1963)
Professor Bad Trip: Lesson 1 (1998) 14'
per 8 esecutori e elettronica

Michaël Lévinas (1949)
Rebonds (1993) 12' 12"
per due pianisti, flauto,
clarinetto, violino e violoncello

Hugues Dufourt (1943)
La tempesta d'après Giorgione (1976-77) 20'
per ensemble

In collaborazione con RAI-Radiotre



Luigi Nono.

Luigi Nono

A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum (1985)

Dedicato a Pierre Boulez per i suoi 60 anni (compiuti il 26 marzo 1985), *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* fu eseguito per la prima volta il 31 marzo 1985 a Baden-Baden, con Roberto Fabbriciani, Ciro Scarponi e la realizzazione live electronics dell'Experimentalstudio di Friburgo. La partitura porta la data 20 febbraio 1985. La collaborazione con Fabbriciani (flauto) e Scarponi (clarinetto) e l'indagine sui loro strumenti ha un posto di grande rilievo nella ricerca dell'ultimo decennio di Nono, nello scavo nella vita interiore del suono compiuto con l'aiuto dell'elettronica dal vivo e di alcuni interpreti congeniali. La ricchezza di armonici del flauto contrabbasso e del clarinetto contrabbasso è uno degli aspetti indagati nel pezzo, dove l'apporto degli strumentisti dal vivo e quello del live electronics è difficilmente distinguibile, perché si persegue una compiuta integrazione, una fusione tra suoni dal vivo e suoni elaborati elettronicamente: insieme formano una fascia sonora ininterrotta caratterizzata da un continuo fluttuare, da una mobilità interna delicatissima e incessante, composta nello spazio e per lo spazio, alle soglie tra il suono e l'"azzurro silenzio".

Mobilità e spazialità sono aspetti decisivi e spiegano perché Nono può usare a proposito di un pezzo per due strumenti l'espressione «a più cori», riprendendo la terminologia veneziana del secolo dei Gabrieli, da lui usata in molte altre occasioni (ad esempio chiamò "cori" i sette gruppi strumentali di *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*). Scrisse nel breve testo di presentazione:

Più cori continuamente cangianti
per formanti di voci-timbri-spazi
interdinamizzati
e alcune possibilità di trasformazione
del live electronics

«Più cori continuamente cangianti»: di questo appunto si tratta. Nella parte dei due solisti, con dinamiche quasi sempre comprese tra "piano" (p) e "pianissimo" (ppppp), con rare incursioni fino al "mezzo forte", è richiesta una continua varietà di modi di emissione, dal suono in emis-

sione ordinaria a quello in cui prevale il rumore d'aria, con presenza variabile o assenza di altezze determinate, dai sovracuti suoni "eolien", ai suoni con fischio, ai cluster, ai bicordi di armonici, dove talvolta dovrebbe apparire, come intermittente, discontinuo "suono ombra", il suono fondamentale dei bicordi. L'elettronica, determinante per l'articolazione nello spazio, aiuta a rendere percepibili i suoni degli strumenti, di incorporea levità, li trasforma e se ne appropria attraverso il "delay", facendo in modo che con breve "ritardo" il suono registrato entri a far parte del suono complessivo. Con il *delay* il suono dello strumento si ascolta anche quando il solista tace, e anche in questa continuità si riconosce un aspetto della fusione tra strumenti ed elettronica che è determinante nel pezzo.

Paolo Petazzi

Fausto Romitelli
Professor Bad Trip: Lesson I

Nato a Gorizia nel 1963, Fausto Romitelli si è diplomato al Conservatorio di Milano e nel 1991 si è trasferito a Parigi, per studiare le nuove tecnologie ai corsi d'Informatica Musicale dell'IRCAM, presso il quale è stato "compositeur en recherche" nel 1993 e nel 1995. Nella formazione della sua poetica matura sono stati decisivi i rapporti con la musica francese "spettrale" e con Hugues Dufourt, e anche il pezzo oggi in programma rivela che quelle esperienze, che negli anni 70 avevano determinato una svolta nel pensiero musicale, fanno parte delle premesse, del passato storico cui può fare riferimento Romitelli, che tra i problemi della sua generazione vede non tanto l'invenzione di nuovi sistemi, quanto la ricerca di «nuove forme di comunicazione e di una efficacia percettiva». Così fra le premesse di *Professor Bad Trip* ricordiamo il rilievo decisivo del timbro, determinante anche nella concezione formale, tesa a «comporre il suono» invece che con il suono, tenendo conto della conoscenza e del controllo del suono consentiti dalle nuove tecnologie e dalla ricerca sul rapporto tra elettronica e strumenti.

In una recente intervista con Danielle Cohen-Levinas (nel volume *La création après la musique contemporaine*, pubblicato in occasione della tournée a Strasburgo, Bruxelles e Milano in cui *Professor Bad Trip: Lesson I* è stato per la prima volta eseguito) Romitelli accenna al rischio, in certa musica contemporanea, di un «suono "castrato" dal formalismo e dai dogmi sulla purezza del materiale: un suono cerebrale, senza corpo, senza carne né sangue. Io amo il suono sporco, distorto, violento, visionario, che le musiche popolari hanno talvolta saputo esprimere e che cerco di integrare nella mia scrittura».

Queste affermazioni potrebbero riferirsi a *Professor Bad Trip: Lesson I*, che, composto nel 1998, ha avuto la prima esecuzione al Festival di Strasburgo il 24 settembre 1998. È la prima parte di una trilogia proseguita con la *Lesson II* per 10 esecutori (1998-99), eseguita a Parigi, IRCAM, il 10 marzo 1999 e con la *Lesson III* per 10 esecutori (finita nel luglio 1990).

Nella nota di presentazione scritta dall'autore

per la prima esecuzione a Strasburgo si legge fra l'altro:

Ho composto questo pezzo (il primo di un ciclo) sotto l'influenza delle opere che Henri Michaux scrisse partendo dalle sue esperienze delle droghe allucinogene, in particolare della mescalina: *L'infini turbulent*, *Connaissance par les gouffres*, *Misérable miracle*. Negli scritti e nei disegni di Michaux ho trovato correlazioni tra le "prospettive depravate" della mescalina e i territori sonori che hanno sempre attirato il mio orecchio: la meccanica di apparizione, trasformazione, scomparsa delle visioni e dei colori è assai vicina alle forme del mio immaginario uditivo. Mi è parso allora necessario lavorare sugli aspetti musicali legati più direttamente alla percezione dei fenomeni descritti da Michaux.

Nell'ebbrezza prodotta dalla mescalina c'è un fenomeno che manifesta la sua presenza costantemente, in una forma o in un'altra: sono le onde [...]. In *Professor Bad Trip* le immagini sonore sono agitate da un sisma incessante, mosse da ondate di diversa ampiezza, secondo differenti ritmi di torsione, d'ondulazione; i contorni delle immagini divengono mossi come onde, in una *texture* di linee oscillanti, che si deformano, si riformano, si contraggono, si estendono in un movimento vibratorio-oscillatorio continuo, nella molteplicità, negli accavallamenti, nella sovrapposizione di periodi e cicli [...].

Professor Bad Trip è anche un omaggio al rock psichedelico e progressivo. Credo che la *popular music* abbia cambiato la nostra percezione del suono e abbia stabilito nuove forme di comunicazione. A lungo i compositori di musica colta, gli "ultimi difensori dell'arte", hanno rifiutato ogni meticcio con musiche "commerciali": il formalismo e l'atteggiamento aprioristico della avanguardia sulla purezza del materiale musicale hanno neutralizzato, "castrato" il suono. Oggi per i musicisti della mia generazione la necessità di respingere l'astrazione gratuita e di cercare una nuova efficacia percettiva ha convinto alcuni di noi ad attingere alla capacità di invenzione sonora, soprattutto elettroacustica, delle musiche popolari. L'energia senza limite, l'impatto violento

to e visionario, la ricerca accanita di nuove sonorità capaci di aprire "le porte della percezione": questi aspetti più innovativi del rock sembrano convergere con la cura dell'espressione di alcuni compositori contemporanei. Ho cercato dunque di integrare nella mia scrittura un aspetto particolare della ricerca sonora nell'ambito del rock: l'interazione complessa fra trattamento elettroacustico del suono e gesto strumentale; non ho invece alcun interesse per la scrittura armonica e melodica del rock, che non si è mai potuta liberare da certi *clichés* tonali o modali.

Lontano dall'immediatezza del suono del rock, il suono di Romitelli è sempre costruito; ma il rapporto con il rock (e anche, ricorda l'autore, con le periferie più progressiste della musica "techno") gli serve a creare una nuova e peculiare grana del suono, dotata di graffiante asprezza e di densità (un precedente ideale di un incontro con il rock di questo tipo si trova in alcuni aspetti di *Saturne* di Dufourt).

Il pezzo è composto per otto esecutori (flauto e flauto basso, clarinetto, chitarra elettrica, pianoforte e tastiera elettronica, percussioni, violi-



Fausto Romitelli.

Michaël Lévinas
Rebonds (1993)

no, viola, violoncello) ed elettronica. La parte elettronica è su un nastro a 8 piste (realizzato al Centro di Ricerche Musicali di Liegi), con suoni di sintesi e campionati, ed è concepita in modo da raggiungere una grande fusione tra suono strumentale ed elettronico, perché su nastro ritornano le stesse componenti della sintesi sonora strumentale, e possono essere costruite le stesse armonie. Dalla trasparenza della situazione iniziale il pezzo passa a momenti così densi da non essere analizzabili. Nel suo svolgimento, caratterizzato da un succedersi di accelerazioni, il ricorrere di alcuni gesti (come il semitono ascendente iniziale) offre all'ascoltatore punti di riferimento in un percorso visionario e violento, angosciante, dove è fondamentale la distorsione, come distorsione armonica e come violenta densità. Alla fine, dopo una serie di accelerazioni, regna una quiete che ha il carattere del sonno, di un oblio che cade su tutto, e nel rallentando finale, una successione di accordi viene replicata dal solo nastro.

Paolo Petazzi

In una rievocazione (1990) del suo rapporto con L'itinéraire, Michaël Lévinas (nato a Parigi nel 1949), dopo aver ricordato l'insegnamento di Messiaen e l'importanza di Boulez, Stockhausen e Ligeti nella fase iniziale della sua ricerca, afferma che soltanto in seguito, intorno al 1984-85, aveva preso coscienza di aver compiuto un percorso parallelo ad altri autori della sua generazione:

Mi sono potuto allora interessare della formulazione sistematica dello spettralismo. Senza saperlo prima, ho potuto allora comprendere come avevo contribuito alla costruzione di questo sistema basato sul suono. Ho preso così coscienza del fatto che le mie opere obbedivano a leggi per le quali il suono dettava la propria struttura. Tuttavia il mio percorso di compositore non è mai stato consapevolmente legato a questa sistematica. Ho avuto troppa paura di uccidere il rapporto che si era stabilito con le dimensioni immaginaria e poetica...

Per quanto sia fondamentale in Lévinas l'interesse per il timbro e per lo spazio, nella sua indagine sul suono non è mai assente la componente del meraviglioso e del fantastico, e la dichiarata consapevolezza del fatto che in un gesto strumentale c'è sempre una latente teatralità. L'approdo al teatro vero e proprio, con *La conférence des oiseaux* (1985) e con l'opera *Gogol* (Strasburgo, 1996), è solo un aspetto e una coerente conseguenza di queste implicazioni, e vi sono lavori, come la *Ouverture pour une fête étrange* (1979) in cui si recupera una sorta di forma narrativa. Non va inoltre dimenticata l'importanza che ha per Lévinas il suo concreto rapporto con il pianoforte: da pianista ha registrato fra l'altro tutte le sonate di Beethoven.

Rebonds (composto nel 1992-93 ed eseguito per la prima volta a Parigi l'11 giugno 1993 a Radio France con i solisti dell'Orchestre Philharmonique diretti da Fahrhad Mechkat) ha secondo lo stesso Lévinas un grande rilievo nella sua produzione recente, ed è fra l'altro una delle premesse a *Par-delà* (1994) per grande orchestra e all'opera *Gogol* (tratta da *Il cappotto* di Gogol). Si definisce in *Rebonds* (rimbalzi):

una scrittura puramente strumentale basata in particolare su una polifonia di scale microintervallari che genera complessi armonici in evoluzione e pause.

È una scrittura al tempo stesso polifonica e armonica, che presenta sovrapposizioni polimodali che hanno precedenti in Messiaen (lo stesso Lévinas cita la *Turangalila-Symphonie*) e che produce come risultato un esito di peculiare suggestione fantastica, una sorta di poetico illusionismo sonoro che va oltre il rigore del procedimento come si presenta sulla pagina scritta.

In *Rebonds* i due pianisti suonano tre pianoforti (il secondo pianoforte è affidato ora all'uno, ora all'altro): un normale pianoforte a coda, un pianoforte a coda accordato un quarto di tono sotto e un pianoforte verticale accordato per sedicesimi di tono, comprendente 88 note nell'ambito di una ottava. Un canone tra il primo e il secondo pianoforte, a causa della distanza temporale minima (ad esempio un sedicesimo) e dello sfasamento di un quarto di tono, produce un risultato sonoro assai diverso da quello di una tradizionale polifonia. Ne nascono giochi d'eco di intensa suggestione, in alcune sezioni moltiplicati da altri strumenti.

Il compositore ritrova coerenza armonica attraverso una scrittura polifonica microintervallare organizzata con sfasamenti minimi, inventa per la scrittura polifonica una funzione nuova. Il terzo pianoforte interviene con glissandi che segnano quasi cesure e con volteggiamenti figure ornamentali ripetute, che creano un sempre mutevole scintillio, la cui fascinazione contribuisce a evocare effetti quasi vocali, "ibridazioni".

Dopo una introduzione il pezzo si articola in tre sezioni e una coda. Nella prima parte presentazioni variate del materiale fondamentale si alternano a indugi. La sezione centrale è dominata dai turbinanti vortici, dai *Tournoiments* del terzo pianoforte affiancati dai trilli e dalle strutture polifoniche degli altri due pianoforti e da interventi degli altri strumenti, mentre la terza parte sembra una specie di ripresa fortemente variata. Alla coda Lévinas annota (nella terzultima pagina della partitura) "Monodie ornementée": sulle veloci figurazioni del terzo pianoforte affiora una melodia intonata in pianissimo da fiati e archi (con scrittura ritmicamente sfasata). Con questo gesto, che si distacca dai precedenti, il pezzo è portato a conclusione.

Paolo Petazzi



Michaël Lévinas.

Hugues Dufourt
La tempesta d'après Giorgione (1976-77)

Composta nel 1976-77, subito dopo il grande ciclo per percussioni *Erewhon* (1972/76) e prima di *Antiphysis* (1978) e *Saturne* (1978-79), *La tempesta* si colloca in un momento fondamentale della ricerca di Dufourt e all'inizio del più stretto rapporto di collaborazione con L'itinéraire (1976-82). Fu eseguita al Festival di Royan il 2 aprile 1977 da un gruppo di solisti sotto la direzione di Détef Kieffer (nella stessa giornata Sinopoli diresse le Percussions de Strasbourg nella prima esecuzione di *Erewhon*).

Nel corso degli anni Settanta Dufourt (nato a Lione nel 1943), insieme a Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Lévinas, era fra i protagonisti di una svolta nel pensiero musicale. Si trattava di musicisti fra loro diversi e indipendenti, ma accomunati da alcuni interessi, da alcune linee di ricerca: si parlò di musica "spettrale" con riferimento all'analisi dello spettro sonoro, alla conoscenza, consentita dalle nuove tecnologie, del timbro come fenomeno complesso, non separabile dagli altri aspetti del fatto sonoro secondo le categorie schematiche dell'acustica tradizionale. Fu proprio Dufourt a proporre la definizione di "musica spettrale"; ma l'efficacia che ebbe la scelta di questa bandiera non significa né per Dufourt né per gli altri autori che la loro ricerca possa essere ricondotta semplicisticamente a principi rigorosamente unitari. Non sarà inutile, tuttavia, citare qualche frase da un breve testo del 1979, intitolato appunto *Musica spettrale*, in cui a proposito dei mutamenti legati alle nuove tecnologie Dufourt scrisse fra l'altro:

L'elettronica procede a una sorta di microanalisi del fenomeno sonoro, che le rivela nuovi ordinamenti strutturali e un campo di possibilità insospettite. [...] L'oggetto sonoro muta configurazione, perché si presenta come un campo di forze spontaneamente ripartito secondo sezioni dinamiche, delle quali è impossibile isolare i fattori costitutivi o spezzettarne i passaggi. Ciò che conta è l'unità della forma globale e il suo manifestarsi progressivo. [...] Le categorie del pensiero musicale si rinnovano alla base. Esse devono controllare situazio-

ni di transizione e di interazione, giochi di variabili interdipendenti, proprietà della struttura. Il procedimento compositivo si assimila, da questo punto di vista, a un movimento ininterrotto di differenziazione e di integrazione. [...] Questo lavoro compositivo si esercita direttamente sulle dimensioni interne delle sonorità. Esso fa leva sul controllo globale dello spettro sonoro e consiste nel liberare dal materiale le strutture che da esso nascono...

Ancora una citazione dalla ricchissima produzione teorica di Dufourt (di cui si può leggere anche in italiano il volume *Musica, potere, scrittura*, in cui sono confluiti i testi citati). In *Timbro e spazio* (1991) si legge:

Negandosi alla precisione delle linee e alle configurazioni limitate, la musica della nostra generazione identifica la forma con il divenire delle forze e dei valori che si propagano all'interno del materiale. [...] Questo tipo di musica [...] non si propone di descrivere la delimitazione delle figure, ma di realizzare il divenire delle qualità. In questo modo si serve del timbro come se fosse un campo colorato, gli assegna una prospettiva interna, una luminosità proprie. Un'arte siffatta spezza il quadro delle buone forme legato alla supremazia delle altezze. Quest'arte assorbe in effetti ogni emergenza motiva nella sostanza del timbro [...] Si tratta di un'arte non figurativa. Si caratterizza con il rifiuto di isolare le forme e con la predilezione per i flussi privi di contorni definiti. Si tratta di un'arte del timbro che si interessa delle granulosità, dei riflessi, delle porosità del suono.

Quest'arte "non figurativa", che assorbe l'emergere dei motivi nella sostanza del timbro, può riferirsi idealmente a un celebre quadro del Giorgione, *La tempesta*, proprio per ciò che significò il colorismo del pittore veneziano, e per cogliere musicalmente alcuni caratteri e atmosfere: è ovvio che Dufourt prescinde completamente dagli ardui problemi che il quadro pone in sede di interpretazione iconologica (a proposito dei quali il compositore non poteva conoscere ad esempio il libro di Salvatore Settis, pubblicato nel

1978). L'organico rivela di per sé alcune scelte significative. Comprende flauto (anche flauto basso e contrabbasso), oboe (anche corno inglese), clarinetto basso (anche clarinetto contrabbasso), trombone tenore, organo elettrico, onde Martenot, vibrafono, chitarra elettrica: un gruppo di fiati si confronta con strumenti elettrici, fra i quali la chitarra ha il ruolo di nucleo generatore del materiale. Da sottolineare inoltre la presenza di strumenti a fiato gravi e inconsueti, che saranno importanti anche in *Saturne*: sono strumenti che hanno un volume, per così dire, acustico, una densità, una spazialità peculiari. Con questo organico Dufourt evoca i colori scuri striati d'oro del quadro e un'atmosfera di sospesa, ansiosa attesa. La tensione si crea in uno stato di sospensione, che dilata un tempo lento. Controllando rigorosamente le dinamiche, che sono spesso quasi soffocate, il compositore lavora sul timbro come materia prima perseguendo la costruzione di durate di ampio respiro, in un tempo liberato, che sembra nascere via via dalla definizione dei materiali sonori, senza alcun possibile riferimento a un disegno formale precostituito. La dilatazione mira a prolungare lo stato di sospensione, come di intorpidimento. E il mezzo di questa staticità, di questa calma artificiale in attesa di una deflagrazione (che non ha luogo), è di natura inseparabilmente armonico-timbrica.

Su *La tempesta* ha scritto Dufourt:

Il lampo uccide il movimento. La natura è sotto narcosi. Solo il colore è preso da una mobilità imponderabile, incoercibile, che dissolve i modelli e li precipita in una luce bruna. La tinta non assomiglia a nulla: verdastro che tende

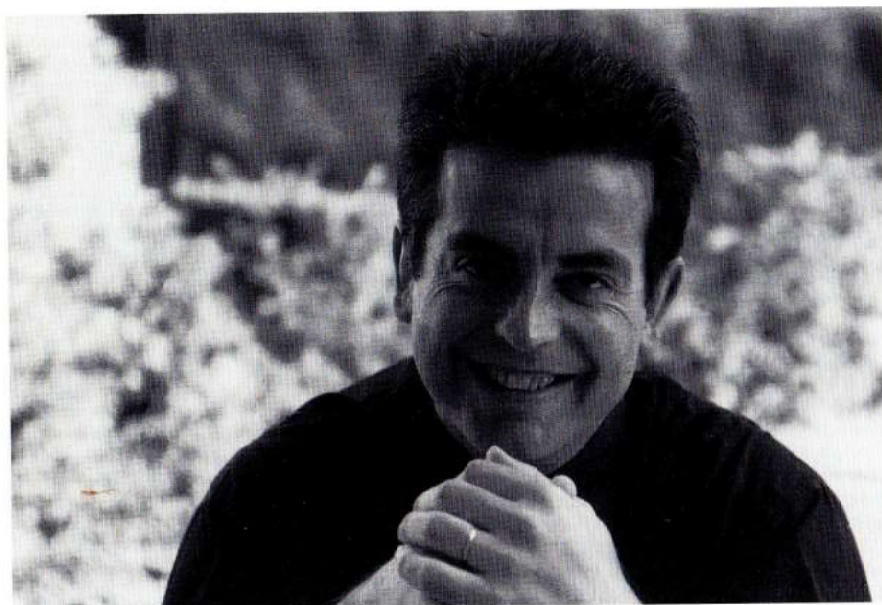
all'oro vecchio, non è di questo mondo. Forse appartiene ai più cupi cieli della metafisica. La tempesta è una parentesi: un istante di ricettività pura che non annuncia alcuna ripresa del controllo. Alle soglie dell'eccesso. Come suggerire, con i suoni, questa materializzazione del terrore attraverso l'impregnazione e il fluire? I registri gravi degli strumenti a fiato – flauto contrabbasso, clarinetto contrabbasso, corno inglese e trombone – si dispiegano in un tempo assai lento, di pesantezza e di torpore. L'emissione è ampia e consente il reciproco ricapero delle masse, il trattamento in qualche modo atmosferico del timbro. Questo aspetto è accentuato dall'uso di strumenti elettronici che crea, in secondo piano, un campo di valori tensivi. La sonorità del vibrafono, della chitarra o dell'organo elettrico non si diffonde nello spazio, avrebbe piuttosto la tendenza a contrarlo. Di qui l'interesse paradossale che poteva presentare il confronto di tutti questi strumenti. La trasposizione musicale non si limita alla ricerca di un equivalente onirico. Ho voluto, un po' come Giorgione aveva fatto per il colore, strappare il timbro al suo carattere subalterno e aneddotico. Il timbro prescrive la sua forma. La vibrazione di una colonna sonora di clarinetto contrabbasso, ad esempio, mette in moto tutta una dinamica ascensionale – soffio, grana, intensità, altezza – che sottopone a un regime di fluttuazioni intense. La semplice emissione di un suono grave di uno strumento provoca un fenomeno di tensione agogica. Il timbro è un mezzo denso, oscillante, fortemente polarizzato, retto da un ordine di differenziazione interna. Dilata uno spazio interiore che sembra prolungarsi al di là di se stesso.

Paolo Petazzi

Pierre-André Valade

Nato nel 1952 a Brive-la-Gaillarde, nel sud della Francia, dopo una carriera internazionale come flautista, ha debuttato come direttore d'orchestra nel 1990. Nell'anno successivo ha fondato, col compositore Philippe Hurel, l'Ensemble Court-Circuit, di cui è direttore musicale. Dedicatosi poi in maniera esclusiva alla direzione d'orchestra, è invitato a festival stranieri (Spagna, Svizzera, Australia, Svezia, Norvegia, Finlandia, Inghilterra, Italia, Germania) dove dirige quasi esclusivamente il repertorio novecentesco. In particolare, nel

1996 ha diretto la Turangalila Symphonie di Olivier Messiaen al Festival di Perth (Australia) con la West Australian Symphony Orchestra, che ha poi diretto anche nel 1998, oltre alle orchestre sinfoniche di Melbourne, Strasburgo e Rio de Janeiro. In Europa è invitato, fra l'altro, al Festival "Sounding the Century" organizzato a Londra dalla BBC. Nel 1999 ha partecipato in Germania ai "Witener Tage für Neue Kammermusik" con l'Ensemble Court-Circuit, e in Inghilterra al Bath International Festival con la London Sinfonietta.



Pierre-André Valade.

L'itinéraire

Da un quarto di secolo L'itinéraire è uno dei principali responsabili dei mutamenti in atto nel mondo della creazione musicale. Grazie a questo ensemble molti compositori hanno vissuto momenti preziosi, poiché i loro lavori si sono fatti sentire e sono sopravvissuti in Francia e all'estero ben oltre la realtà effimera del concerto. Fondato da Tristan Murail, Roger Tessier, Michaël Lévinas e Gérard Grisey, L'itinéraire ha tenuto a battesimo importanti lavori che hanno determinato i principi della corrente "spettrale".

Dal 1985, sotto la direzione artistica e la presidenza di Michaël Lévinas, L'itinéraire ha effettuato un importante cambiamento portando il dibattito estetico nell'ambito di incontri e colloqui che riuniscono compositori, interpreti, filosofi, artisti vari, attorno a problematiche comuni quali la scrittura, l'idea musicale, le leggi, la narratività, gli affetti, o, ancora, le conseguenze e le divergenze delle varie estetiche. Parallelamente l'ensemble si è totalmente rinnovato integrando interpreti delle nuove generazioni che assicurano la permanenza della

formazione sotto la direzione d'una guida accreditata.

Al momento di entrare nel XXI secolo L'itinéraire si rivela forte di un'esperienza entrata senz'altro a far parte integrante dell'eredità musicale della seconda metà del XX secolo.

Per questo l'ensemble figura fra i grandi "classici" della storia della composizione.

L'itinéraire è sostenuto dal Ministero della Cultura e Comunicazione e dal Ministero degli Affari Esteri della Repubblica Francese.



Sophie Dardeau, flauto
Philippe Grauvogel, oboe
Renaud Desbazeille, clarinetto
Pascal Gonzales, trombone
David Thomas, chitarra elettrica
Pascal Rousse-Lacordai,
ondes martenot
Christophe Bredeloup, percussioni
Fuminori Tanada, pianoforte
David Chevalier, pianoforte
Nicolas Miribel, violino
Emmanuel Haratyk, viola
Valérie Aimard, violoncello
Jean-Pierre Robert, contrabbasso

Philippe Jacquin, regia generale
Bertrand Landhauser, tecnico
Florence Mulot, amministrazione

L'itinéraire



Agon, acustica informatica musica.

AGON
acustica informatica musica
 Centro Studi
 Armando Gentilucci

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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