



Mario Venzago.

Teatro alla Scala

domenica, 15 ottobre 2000, ore 20

Filarmonica della Scala

Mario Venzago, direttore

WDR - Coro della Radio di Colonia

Godfried Ritter, direttore

Julie Moffat, soprano

Susanne Otto, contralto

Martyn Hill, tenore

Si ringrazia:

Ernst von Siemens Stiftung

In collaborazione con

Westdeutsche Rundfunk Köln

Fabio Vacchi (1949)

Dai calanchi di Sabbiano (1995-97) 5'
per orchestra sinfonica

Alban Berg (1885-1935)

Tre pezzi per orchestra, op. 6 (1913-14) 20'16"

1. Præludium
2. Reigen
3. Marsch

Luigi Nono (1924-1990)

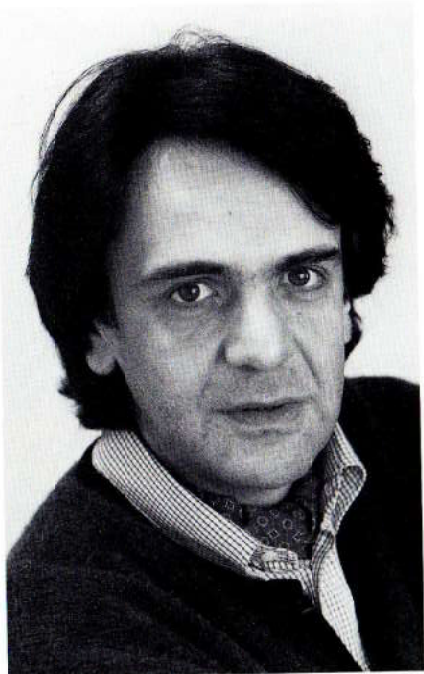
Il canto sospeso (1955-56) 33'30"

per soprano, contralto e tenore soli,
coro misto e orchestra
Testo: lettere di condannati a morte
della Resistenza europea

In coproduzione con il Teatro alla Scala

In collaborazione con RAI-Radiotre

Fabio Vacchi
Dai calanchi di Sabbiuo



Fabio Vacchi.

Una semplice e lineare forma ternaria ABA¹, con una parte centrale appena più mosca contrappuntisticamente di quelle estreme, una sobria linea di canto che in forma continuamente variata nel timbro e nei registri attraversa tutta la partitura, un'armonia fissa articolata su cinque suoni-cardine (anch'essi reiterati in forma propria e in forma trasposta) e infine l'incedere lento di un semplice ritmo binario, scandito dai rintocchi regolari e incessanti di una campana: entro questi parametri linguistici, solo apparentemente semplici e tenuti sul filo di una magistrale tensione emotiva, si tende l'arco formale di *Dai calanchi di Sabbiuo*, una commossa, angosciante trenodia o, se si preferisce, una sorta di marcia funebre laica.

La ragione di questo desolato clima espressivo consiste nella natura commemorativa del brano, che intende evocare un tragico fatto di sangue che avvenne poco prima della fine della guerra a Sabbiuo, borgo nei pressi di Bologna, dove un centinaio di partigiani furono barbaramente trucidati dai fascisti, che successivamente ne gettarono i corpi nei locali "calanchi" (il termine, desueto anche in Italia, indica dei solchi d'erosione stretti e profondi che si formano tra terreni argillosi privi di vegetazione, come quelli di Sabbiuo appunto).

L'occasione che spinse il bolognese Fabio Vacchi a far memoria di questo tragico fatto (che non compare nei libri di storia perché è solo uno dei tanti consimili che avvennero in Italia, e particolarmente in Emilia-Romagna, tra il 1944 e il 1945), fu la commissione da parte del Teatro alla Scala e del festival milanese "Musica Presente" di un breve brano da camera da eseguirsi nell'ambito della manifestazione *Musica per la Resistenza 1995*: un concerto commemorativo organizzato nel cinquantenario della Liberazione.

Oltre a Fabio Vacchi scrissero appositamente per quell'occasione altri 27 compositori italiani, più o meno giovani, quasi a testimoniare la compattezza delle varie generazioni dei musicisti italiani d'oggi, se non altro sul fronte dell'affermazione di uno dei principali valori storici – la Resistenza, appunto – della cultura italiana del secolo appena terminato.

In quel contesto, *Dai calanchi di Sabbiuo* si distinse particolarmente perché Vacchi, a dispetto dell'equivoca e ideologica equazione affermata in passato da numerosi artisti e musicologi secondo cui forme d'arte civilmente impegnate dovessero necessariamente essere connesse a forme linguistiche di radicale rottura con il passato, vi afferma un rapporto autentico, libero e personale proprio con la tradizione della storia musicale. In altre parole, in *Dai calanchi di Sabbiuo* il far memoria di un fatto storico non è scisso da una forma musicale a sua volta memore di una adeguata tradizione artistica che, come si diceva, è quella del lamento funebre. Ovviamente ciò non significa che il brano si presenti con un linguaggio mutuato da precisi modelli di riferimento, né tantomeno con un tipo di linguaggio sincretico, che pure oggi è tanto in voga in tutta Europa, poiché gli stilemi presenti in esso (i campi armonici, i raffinati impasti timbrici, la particolare cantabilità) sono i medesimi che l'autore ha maturato nel proprio percorso poetico ed espressivo, assolutamente autonomo e personale, non riconducibile a nessuna delle "maniere" d'oggi. Successivamente l'opera ha ricevuto per così dire due nuovi battesimi, poiché la sua veste timbrica originaria per cinque strumenti (flauto, clarinetto basso, campana tubolare, violino e violoncello) è stata trascritta dapprima in una versione per grande orchestra, con legni a 3 (più ottavino, corno inglese, clarinetto basso e controfagotto), 6 corni, 4 tromboni, 3 trombe e tuba, campana, gran cassa, 2 arpe e quintetto d'archi – è quest'ultima la versione eseguita nella presente occasione – e poi in un'ulteriore versione per orchestra da camera. Tutte e tre le versioni hanno goduto di vasta circolazione tanto da superare in breve tempo il traguardo simbolico delle 100 esecuzioni (tra le altre si segnalano quelle dirette da Luciano Berio, Iván Fischer, Zubin Mehta, Yukata Sado).

Trascrivendo il brano in altra veste timbrica, il compositore non ne ha modificato tuttavia nessun parametro. L'ampliamento sonoro non ne ha intaccato la quadratura formale che, con una sezione centrale B dal profilo metrico corrispon-

dente a 3/4 della sezione iniziale A, a sua volta di durata doppia rispetto alla ripresa A¹, possiede un senso "classico" della proporzione (notevole anche il fatto che la cosiddetta "sezione aurea" del brano coincida bartókianamente con la cesura tra la fine della parte centrale e l'inizio della ripresa).

La nuova orchestrazione (commissionata da Claudio Abbado e da Gustav Mahler Jugend-orchester) mette semmai in maggiore evidenza le formanti tematiche, inspessisce i contrappunti della parte centrale e conferisce maggiore densità e pregnanza al campo armonico di base. E soprattutto intensifica mediante un accorto uso dei registri quel movimento dei canti dal grave verso l'acuto che è metafora neanche troppo celata del canto che sale dalle viscere della terra emiliana, dai calanchi di Sabbiuo, dove quel centinaio di partigiani invoca soltanto di non essere dimenticato.

Enrico Girardi



Alban Berg.

Alban Berg
Drei Stücke, op. 6

Da una lettera a Schönberg del 14 giugno 1913 apprendiamo che Berg intendeva iniziare allora una suite di «pezzi caratteristici» che costituissero «qualcosa di sereno» (*etwas heiteres*). Il progetto fu intrapreso seguendo i consigli di Schönberg, cui tuttavia poco dopo Berg annunciò, il 9 luglio 1913, che stava lavorando a una Sinfonia (cui pensava già dal 1912: a Webern aveva scritto che alla fine una voce di bambino avrebbe dovuto intonare un testo tratto da *Seraphita* di Balzac). Tentando di cominciare la Suite con un Preludio, questo gli si era trasformato in un inizio di Sinfonia, racconta Berg a Schönberg, e di fatto ci sono affinità tra il *Praeludium* dei *Tre Pezzi* op. 6 e gli schizzi della Sinfonia. Essa comunque non andò oltre i primi frammentari abbozzi, e il lavoro che Berg voleva dedicare a Schönberg per il suo quarantesimo compleanno non fu né suite, né sinfonia, ma fu una raccolta di tre pezzi (*Praeludium, Reigen, Marsch*). Non ne nacque «qualcosa di sereno», ma una delle testimonianze più sconvolgenti dell'espressionismo di Berg, uno dei suoi capolavori più maturi e originali. Per la data del compleanno (8 settembre 1914) egli poté spedire a Schönberg soltanto il primo e il terzo pezzo; il secondo fu portato a termine nell'estate 1915, quando già Berg aveva posto mano ai primi schizzi per il *Wozzeck*. La lettera dell'8 settembre 1914, che annunciava l'invio a Schönberg dei due pezzi finiti, ha il tono di sottomessa devozione che Berg teneva sempre con Schönberg:

... mi sono sforzato di dare il meglio di me, di seguire tutti i Suoi consigli e le Sue esortazioni, e in ciò mi resero servizi incalcolabili le indimenticabili, sconvolgenti esperienze delle prove di Amsterdam e l'approfondito studio dei Suoi pezzi orchestrali...

Ad Amsterdam Schönberg aveva diretto, nel marzo 1914, i *Cinque Pezzi* per orchestra op. 16; ma questa allusione, e il tono dimesso della lettera di Berg non devono trarre in inganno: alla devota soggezione sul piano dei rapporti personali corrispondeva ormai una totale, consapevole autonomia sul piano compositivo.

La seconda opera in cui (dopo gli *Altenberg-Lieder*) Berg impiegò l'orchestra segna, insieme con il *Wozzeck*, il culmine della sua prima maturità. Il suo linguaggio vi raggiunge la massima complessità: la densità del lavoro tematico, basato per lo più su motivi brevi, su cellule minime, sottoposte a continua trasformazione, è portata all'estremo; giunge inoltre a un vertice, nell'op. 6, la vocazione di Berg a «organizzare il caos», la sua capacità di addensare molteplici materiali, mediati da relazioni complesse. La densità di questo linguaggio, il suo organico proliferare schiudono prospettive apocalittiche con inaudita violenza. Per certi aspetti, in quanto si spingono alle soglie dell'"informale", i *Pezzi* op. 6 possono essere visti come il lavoro di Berg più radicalmente proiettato verso il futuro; ma sono anche quello dove più esplicitamente ci si confronta con l'eredità di Mahler, con esiti del tutto originali. La vastità delle sinfonie mahleriane è ridotta a una ventina di minuti, la loro estensione è compressa in aggrovigliatissime sovrapposizioni. Materiali eterogenei, anche di ascendenza esplicitamente mahleriana, sono addensati in un flusso magmatico, dove sembrano galleggiare come relitti, oppure dove i loro contorni tendono a essere annientati in una dimensione quasi materica. Il gesto delirante di questa musica riduce empiti melodici o reminiscenze a frammenti, a coaguli materici, così che il fitto e rigoroso lavoro tematico sembra sfociare nell'amorfo. E schiude una visione del timbro e dello spazio sonoro che troverà un qualche riscontro nelle esperienze di autori dei nostri giorni: certe stratificazioni, certe sovrapposizioni di "gruppi" sembrano anticipare quelle costruite da Stockhausen in *Gruppen* per vie assai diverse. E una suggestione berghiana si può forse ravvisare anche in *Hymnen*, nel galleggiare di frammenti melodici nel flusso della composizione.

Il breve primo pezzo, *Praeludium*, presenta un percorso minuziosamente costruito dal rumore inarticolato dell'inizio al graduale definirsi di idee tematiche, il cui sviluppo conduce a un momento culminante, a un *Höhepunkt* (situato a circa due terzi del pezzo): ad esso segue, con

procedimento a ritroso, il ritorno alla situazione iniziale. Il disegno d'insieme, nel suo aspetto di ascesa verso un punto culminante e di successiva discesa, ha numerosi antecedenti illustri; ma appartiene solo a Berg il modo in cui, con sottili e complesse mediazioni, viene costruito il passaggio dal *brutisme* dell'inizio all'emergere di profili più netti: inoltre l'articolazione di quel percorso è assai più densa e meno "monodirezionale" di quanto non dica la schematica descrizione del pezzo. Il percorso si realizza mediante sottili trapassi timbrici, con un graduale crescendo dell'intensità, con l'emergere faticoso del disegno melodico principale attraverso enunciazioni dapprima di due sole note, poi a poco a poco sempre più ampie, finché esso si dispiega con empito mahleriano (il suo costruirsi con piccole cellule può anche far pensare a Debussy): in questo processo la ricerca bergiana investe tutti gli aspetti del materiale sonoro. Inoltre il pezzo segue tale percorso in modo non univoco per la presenza di zone che lo arrestano e contraddicono, inserendovi momenti statici, bloccati. La presenza di questi elementi "distruttivi" all'interno della costruzione del brano è caratteristica della complessità del pensiero di Berg. L'originalità del *Praeludium* non impedisce di riconoscere un chiaro riferimento ideale al primo tempo della Nona di Mahler: anche all'inizio della Nona si parte da una cellula minima da cui prende forma gradualmente un più ampio profilo tematico, e sono evidenti le analogie tra il "gesto" del tema bergiano e quello del primo tema della Nona. In *Reigen* (Ronda) il titolo è adeguato al carattere quasi di Scherzo, di successione di danze: sono danze amaramente stravolte, come ne appariranno nel *Wozzeck*, della cui scena dell'osteria Berg considerava questo pezzo quasi un cartone preparatorio. Gli andamenti di valzer vi affiorano a tratti come echi avvolti in una nebbia spettrale, in una dimensione di struggente lontananza, quando non sono stravolti in gesti visionari, demoniaci, di febbrile tensione, o quando non si dissolvono frantumandosi nell'informale, quasi in una polverizzazione materica. Nella struttura complessiva del pezzo si

possono schematicamente individuare un episodio introduttivo, che contiene tutto il materiale motivico e che ritorna alla fine in una sorta di ripresa, e un'ampia sezione centrale caratterizzata dall'emergere di andamenti di valzer e dal loro spegnersi, da slanci nettamente profilati e da cadute nell'amorfo.

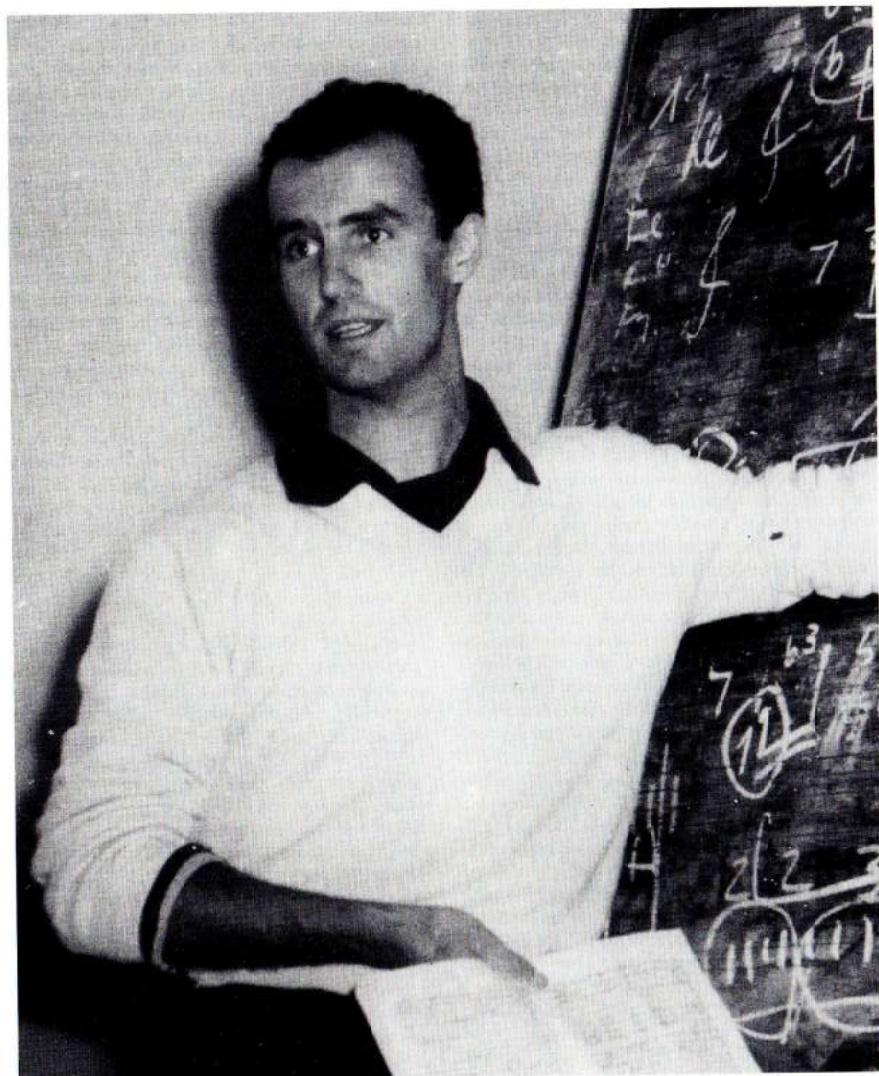
Al *Wozzeck* fa subito pensare anche il titolo "militare" del terzo pezzo, *Marschi*, una pagina sconvolgente nella sua gigantesca crescita, per l'impressione di caotica vertigine che produce, per la dirimente violenza del gesto, per la incredibile forza inventiva che la sostiene nel liberare le potenzialità materiche del materiale su cui è costruita. Qui più che mai Berg accumula una densità caotica e, lavorando su pochi frammenti motivici, su cellule minime, approda a esiti quasi "informali". Esplicito è il collegamento con l'eredità di Mahler, spinta a esiti radicali: è evidente l'eco delle tragiche, cupamente avvilitte marce mahleriane, e soprattutto il rapporto ideale con la Sesta Sinfonia, del cui apocalittico Finale questo pezzo potrebbe essere considerato una sorta di originale rimeditazione. La Sesta, uno dei capolavori mahleriani a lungo più discussi, era a Berg particolarmente cara. Certo al suo Finale rimanda la presenza in orchestra di un grande martello («dal suono non metallico», precisa Berg), che scandisce tre colpi nella battuta 126 (il punto culminante del pezzo) e che si fa sentire nuovamente nell'ultima battuta, con un colpo che sancisce definitivamente un'apocalittica catastrofe, l'inesorabile fine. Il ritmo puntato che domina l'inizio del primo tempo della Sesta ritorna nel motivo che apre il pezzo bergiano. Nell'orchestra dell'op. 6 c'è anche un'altra presenza idealmente riconducibile alla Sesta di Mahler: quella dello xilofono, cui è affidata la "diabolica irrisione" nello Scherzo della Sinfonia mahleriana.

Gli elementi su cui è costruita la "Marcia" sono tutti brevi motivi, nuclei come quello iniziale con il ritmo puntato, o come la figura del clarinetto immediatamente successiva. Soltanto un'analisi estremamente minuziosa potrebbe dare un'idea di come su questa base Berg edifichi il suo smi-

surato lavoro, che si espande apparentemente senza regola e costrizione, senza far riferimento cioè a uno schema formale chiaramente individuabile. Nella sua prima e ancor fondamentale analisi del pezzo Adorno aveva proposto di leggersi tracce della forma sonata, ma ritornando sul problema aveva poi preferito rinunciare a una simile ipotesi, sottolineando piuttosto l'attualità del pezzo, il suo carattere di "libera prosa", di sviluppo continuo, in cui simmetrie, corrispondenze, riprese perdono funzione e significato. Nell'insieme dunque la Marcia si svolge in sezioni sempre rinnovate, dove sembra emergere a tratti una configurazione tematica più definita in senso tradizionale, che però viene di volta in volta spezzata o sommersa nel flusso della composizione. Il densissimo sovrapporsi in senso verticale, con l'insaziabile accumulazione e aggrovigliamento, è sapientemente equilibrato da zone di "pianissimo".

Iniziati quando si era alle soglie del primo conflitto mondiale con l'idea di fare "qualcosa di sereno", i primi pezzi bergiani per sola orchestra appaiono oggi una delle più intense testimonianze del presagio della catastrofe, della poetica di un musicista che osa guardare fino in fondo a una condizione di tragica lacerazione. La prima esecuzione di *Praeludium e Reigen* fu diretta da Webern a Berlino il 5 giugno 1923; per l'esecuzione completa si dovette attendere il 1930, quando Berg era ormai famoso grazie al successo del *Wozzeck*: i tre pezzi furono diretti a Oldenburg da Johannes Schüller, protagonista nella stessa città nel 1929 di un allestimento del *Wozzeck* particolarmente importante nella storia della fortuna dell'opera, perché dimostrò per la prima volta la sua eseguibilità da parte di un teatro "minore".

Paolo Petazzi



Luigi Nono.

Luigi Nono
Il canto sospeso

Com'è duro dire addio per sempre alla vita così bella... (VI b)

Durante gli anni Cinquanta, gli anni «della grande riscoperta degli scritti di Antonio Gramsci, della brutale repressione scelbiana, del fronte antifascista, della continua e discussa presenza della Resistenza [...], anni di grandi fermenti lotte polemiche, politiche e culturali» (Luigi Nono), Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli pubblicarono le *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea* (Einaudi, 1954), con una prefazione di Thomas Mann. Concentrando e drammatizzando l'espressione, Luigi Nono scrive *Il canto sospeso* su brevi frammenti di queste lettere, dove si fondono poesia e sacrificio: l'uomo che canta e l'uomo che muore conservano stretti legami. «Ammiriamo la poesia perché sa parlare proprio come la vita, ma siamo doppiamente commossi della vita, che parla, senza saperlo, proprio come la poesia», scriveva nella sua prefazione Thomas Mann. Il sacrificio rivoluzionario, l'assassinio, l'esecuzione – prezzo d'una libertà che va costruendosi come possibile momento del conflitto e della lotta – costituiscono un movimento infranto, disfatto, ma accettato e pianificato. Dimostrano la violenza dell'oppressione, svelandone le debolezze, profetizzando il crollo, e promettendo una salvezza collettiva, una liberazione: «Sono così tranquilli coloro che ci hanno condannato?» (VII). Nessun atto rivoluzionario si compie senza sacrificio. In *Quando stanno morendo*, Nono fa propri questi versi di Chlebnikov: «Quando stanno morendo, i cavalli respirano, / quando stanno morendo, le erbe intristiccono, / quando stanno morendo, i soli si spengono, / quando stanno morendo, gli uomini cantano...». Nel momento stesso della morte, gli uomini cantano, e col loro canto, per quanto fragile, rendono ancora testimonianza della loro esistenza e della loro lotta: «Muio per un mondo che splenderà con luce tanto forte, con tale bellezza che il mio stesso sacrificio non è nulla» (II). Allora la resistenza si cristallizza, si concretizza nel muro, duro e muto, dell'ostacolo, dell'"offerta". Così, il passato può ancora chiedere giustizia o reclamare vendetta. Il presente non

garantisce il trionfo. La speranza e la redenzione della storia si inscrivono nel tempo di chi nascerà dopo di noi, nei *Nachgeborene* del finale di *Intolleranza 1960*, i quali vendicheranno l'oppressione di cui noi siamo stati vittime.

Lavoro seriale, dove si scopre anche l'influsso di Varèse nell'ottavo movimento: "cantata" sulle orme di *A Survivor from Warsaw* di Schönberg, *Il canto sospeso* utilizza le "successioni di Fibonacci"¹ nell'articolare i suoi ritmi e le sue forme – nonché una serie che interpola due sequenze cromatiche per moto contrario, e che prefigura la scrittura a blocchi articolati degli anni Sessanta-Settanta. La "combinatoria" non poggia esclusivamente sulla nota, bensì sulle operazioni di calcolo che ne determinano l'ubicazione nella serie, e introduce addirittura un *escamotage* numerico, segnatamente nei movimenti terzo e quarto.

Molte strutture seriali e molti movimenti sono articolati specularmente. L'interesse di Nono si concentra tanto sull'istante in cui la forma si piega, quanto sulla regressione di ciascun suono ricomposto nella sua regressione. La differenza fra l'attacco del suono, nella sua forma originale, e la sua estinzione, nella sua forma regressa, la differenza fra l'entrata d'un suono in una tessitura e la sua evizione, modificano lo svolgimento del *continuum* temporale. Sottraendosi alla reciproca suggestione dell'originale e della sua regressione, lo specchio è una prova di sottrazione, di ritiro. Lega una nota all'attesa di se stessa invertita, pur negando, nell'immagine acustica, la necessità d'un simile legame. Fra l'originale e la sua regressione, una dualità articola i due poli. Nello specchio sussiste un *unus-ambo* tale che né l'*unus* né l'*ambo*, né l'uno né l'ambivalenza, scompaiono. E lo specchio si rompe tragicamente, nel nono movimento – presentazione "specchiata" d'un originale taciuto – addio.

... addio mamma, tua figlia Ljubka se ne va nell'umida terra... (VII)

Laurent Feneyrou

¹ Successioni numeriche i cui termini sono ognuno somma dei due che immediatamente precedono (ad es. 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34...). [NAT]

La linea Nono
(A proposito de *Il canto sospeso*)

La lettura tenuta a Darmstadt da Luigi Nono, negli Internationale Ferienkurse für Neue Musik del 1959, segnò l'inizio d'una differenziazione in seno al gruppo, fino allora compatto, dei musicisti della "nouvelle vague": post-weberniani, puntillisti, elettronici. Sarebbe un peccato che questa chiarificazione dovesse degenerare in un'aspra frattura: da Malipiero a Nono, da Milhaud a Pousseur, da Hindemith a Stockhausen, la musica moderna ha troppi nemici per concedersi il lusso di spaccarsi in sette rivali, occupate a dilaniarsi l'una con l'altra. Ma del nuovo schieramento che si profila nelle posizioni di punta della musica contemporanea non si può non tener conto.

Sulla "linea Nono", manifestatasi nel discorso di Darmstadt, possono incontrarsi coloro che dall'evoluzione inarrestabile della tecnica musicale sono disposti ad accettare tutto, riconoscendole il diritto di sperimentare qualsiasi novità, purché non sia scopo a se stessa, ma subordinata ad una concezione universale dell'arte, valida per Monteverdi come per Webern, per Beethoven come per Strawinsky. Il senso di quel discorso² era un'insurrezione contro la poetica dell'"alea", cioè della nascita dell'opera d'arte dal caso, in seguito a un pericoloso ribaltamento dialettico della tendenza ad estendere la serializzazione a tutti gli aspetti (in gergo, parametri) della composizione musicale.

Non si contesta, soprattutto se sia documentato da risultati convincenti, che il cammino della musica d'oggi – o tutta, o in parte – debba passare attraverso l'esperienza della "total determinierte Musik". Sia pure. Tutto prescritto e legato da leggi aritmetiche. Un'unica norma deve reggere non solo la *Tonhöhenstruktur*, la successione delle note, ma anche la varietà dei valori ritmici, la distribuzione dei timbri e la vicenda dinamica del piano e del forte. Può darsi benissimo che al compositore, oggi, per esprimersi in maniera valida sia necessario riconoscere ed attuare le leggi intrinseche che governano la struttura della materia sonora. Purché, appunto, al travaglio di questo volontario assoggettamento al determinismo della materia si riconosca una fun-

zione meramente strumentale: di lì oggi si deve passare perché la musica continui a vivere quale è sempre stata, come una manifestazione dell'uomo, e naturalmente dell'uomo di oggi, manifestazione dotata di autenticità specifica e di originalità, non tale che si limiti a ripetere le esperienze precedenti ormai cristallizzate in formule convenzionali.

Invece la realizzazione delle leggi che governano la struttura del materiale sonoro ha spesso l'aria di volersi porre come fine a se stessa, e pretende di esaurire per intero la natura stessa e i fini della musica, di una "nuova musica" che sarebbe sostanzialmente diversa, per una brusca frattura, da quella svoltasi fino a ieri. Come se oggi, nella composizione musicale, non ci fosse più posto per l'iniziativa dell'uomo. Come se la musica dovesse restringersi ad essere niente più che il prodotto necessario, quasi la secrezione chimica, d'una deterministica struttura della materia sonora. Non resta al compositore altra libertà che quella di scegliere il punto di partenza, di stabilire le premesse del gioco: in seguito si tratta solo di non sbagliare le operazioni e di verificare alla fine, con un «come dovevasi dimostrare», la validità delle regole e la loro corretta applicazione.

Se si riduce la musica a questo, allora la parte lasciata all'invenzione del compositore è talmente insignificante, che facilmente può imporsi la tentazione dialettica di farne sacrificio sull'altare della piena oggettivazione e spersonalizzazione della materia sonora. L'onnipotenza di quest'ultima viene tanto più esaltata, se l'uomo rinuncia a predisporre i dati iniziali e lascia che essa celebri da sola i propri trionfi, proclamando in tutta la sua lapalissiana evidenza la legge dell'identità, e rivelando al mondo attonito e stupefatto la gran novella che *a* è uguale ad *a*. I cervelli elettronici danno risposte pertinenti ed eseguono lavori utili all'uomo, perché l'uomo ci mette dentro, in un certo ordine, dei cartellini perforati. Lasciamo che i cervelli elettronici forino e dispongano da sé i propri cartellini: continueranno a svolgere operazioni corrette, fornite d'una loro interiore coerenza e perfettamente obbedienti a un sistema di leggi numeriche. Operazioni che

all'uomo non servono più, se non per una mistica contemplazione della Legge nella sua perfezione. Tra la musica che si esaurisce interamente nella determinazione totale e la musica vera c'è la stessa differenza che c'è tra la riuscita di un "solitario", e tutta quella calda lotta di astuzie tra uomini, di rischi calcolati, di assaggi esplorativi, di botte e di parate, che è una partita a scopa.

L'anno prossimo (1961) sarà il primo cinquantenario di quel libro così importante e delusivo che è la *Histoire de la langue musicale* di Maurice Emmanuel. Da allora, quanto parlare si è fatto di "linguaggio musicale"! Ma più se ne parla, e più si tende a dimenticare che la più alta prerogativa del linguaggio è di servire alla comunicazione. I più accaniti a identificare musica e linguaggio, vedono in quest'ultimo nient'altro che un sistema di regole fine a se stesse, atrofizzate nella loro funzione semantica, regole da applicare con esattezza, senz'altra ragione d'essere che la propria verificazione. Non c'era bisogno del discorso di Darmstadt per avvertire nella musica di Nono una qualità diversa da quella dei corretti svolgimenti di equazioni sonore: soprattutto quando si associa alla parola nel canto, come nell'*Epitaffio di García Lorca*.³ Ma anche le due *Composizioni per orchestra*, del 1951 e del 1958, mostrano come la maglia strettissima dell'irrepressibile tessuto sonoro possa permearsi d'una responsabile presa di posizione umana e civile, fatta di pietà, di sdegni, di collere e di ripulse, senza nulla concedere allo sdoppiamento d'una espressione illustrativa, estrinsecamente sovrapposta all'imminenza del fatto musicale. Non diversamente l'amico fraterno di Nono, il pittore Emilio Vedova, si serve talvolta del colore (canto), e spesso del solo bianco e nero (discorso strumentale), per dar forma all'exasperazione delle sue «proteste» e per fabbricare le sue catastrofiche «immagini del tempo».

In Nono, indubbiamente, il canto, solistico e corale, favorisce il superamento della fase di esercitazione sperimentale, attraverso la quale è anch'egli passato, e che potrà benissimo imporgli ancora la propria necessità di artigianali controlli

e collaudi e verifiche di materiale. La promessa affacciata nell'*Epitaffio di García Lorca*, d'una musica assolutamente attuale nell'impiego dei mezzi tecnici più avanzati, e non per questo chiusa alla comunicazione espressiva, diventa certezza nel *Canto sospeso*, che l'orchestra e il coro di Radio Colonia hanno eseguito al 23° Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, col concorso dei solisti Ilse Hollweg, Eva Bornemann e Friedrich Lenz, sotto la direzione fraternamente sollecita e congeniale di Bruno Maderna.

Intendiamoci: non si pretende affermare che ci volesse proprio *Il canto sospeso* per documentare la compatibilità del metodo dodecafonico, e della stessa serializzazione integrale, con l'efficienza espressiva. Nessuno dimentica *Mosè e Aronne* né la drammaticità delle *Variazioni* op. 31; nessuno dimentica la vibratile biologia dell'inconscio che palpita nei microrganismi weberniani; nessuno dimentica i *Canti di prigionia* e *Il prigioniero*; nessuno dimentica gli ultimi *Concerti* e il *Quartetto* di Petrassi. Ma sono stati gli sviluppi recentissimi della scrittura seriale, è stata la "nouvelle vague" dei meno di quarant'anni, a generare allarmi non ingiustificati, che hanno preso corpo nel famoso articolo di Adorno su *L'invecchiamento della musica moderna*.⁴ Secondo questo scrittore le ultime generazioni di musicisti hanno eliminato l'angoscia esistenziale che giustificava nei maestri viennesi la dissoluzione della tonalità storica e l'adozione della scrittura seriale. Soggiacendo a una "mentalità tecnocratica", i nuovi musicisti hanno affermato «l'idiosincrasia per l'espressione» e ridotto la musica a «pura legittimità interna del materiale», puro «allestimento di materie prime musicali». L'inutilità e la noia che si sprigionano da questa «forma di infatuazione per il materiale», nessuno le ha descritte meglio di Adorno. «Ogni battuta testimonia la ricerca di una musica contro cui si spunti ogni obiezione possibile: sono pezzi di accademia, puri e semplici schemi, la cui pietra di paragone è un canone invisibile che stabilisce ciò che è ammesso e ciò che è proibito, cosicché il controllo attento... è l'unica cosa che resta di tutto il fatto

compositivo... Fin dalla prima misura l'ascoltatore constata con rassegnazione che una macchina infernale lo ha preso nei suoi ingranaggi e non gli lascerà respiro finché non sia compiuto il suo destino».

Non si può negare che i festival della SIMC, i concerti di Darmstadt o degli Incontri Musicali e di analoghe istituzioni si rispecchino spesso in questa descrizione. Perfino un vulcano come Pierre Boulez va raffreddando, dal *Marteau sans maître* alle *Improvisations sur Mallarmé*, la lava della sua invenzione e si crede in obbligo di portare un imbarazzato assenso alla poetica dell'"alea", nel momento stesso che la sua robusta natura musicale lo mette in guardia contro «la proliferazione delle strutture automatiche», responsabile di aver ridotto «il vero problema della composizione» a «una specie di constatazione beatamente statistica».

Proprio per il fatto di provenire da questo ambiente l'importanza del *Canto sospeso* va oltre la consueta soddisfazione di ogni opera d'arte riuscita. Esso smentisce il pessimismo storico di Adorno, che vorrebbe inevitabile, per un ferreo determinismo sociologico, la barbarie della nuova accademia.

Il *canto sospeso* è una cantata per soprano contralto tenore coro e orchestra, scritta tra il 1955 e il 1956, su testi tratti da lettere di condannati a morte della resistenza europea. In confronto all'*Epitaffio di García Lorca*, che con le sue tre composizioni staccate, a loro volta formate di diversi pezzi, sembra un lavoro cresciuto caoticamente su se stesso, *Il canto sospeso* si distingue per l'equilibrio di una calcolata architettura. La considerevole durata, di quasi mezz'ora, è neutralizzata dalla suddivisione in nove episodi. Questi combinano i soli, il coro e l'orchestra secondo una legge di alternanza che è antica quanto il genere stesso della cantata: I Orchestra; II Coro a cappella; III Soprano contralto tenore e orchestra; IV Orchestra; V Tenore e orchestra; VI Coro e orchestra; VII Soprano coro femminile e orchestra; VIII Orchestra (solo fiati e timpani); IX Coro e orchestra (timpani soli). I primi 4 pezzi, i 3 seguenti e gli ultimi 2 danno luogo a tre

sezioni, musicalmente appena suggerite da un breve stacco dopo il 4° e il 7° pezzo. Non si scopre l'America ricordando il precedente del *Sopravvissuto di Varsavia* per questa concezione moderna della cantata, impegnata sul piano ideologico e civile non meno che su quello stilistico. Ma su quest'ultimo, appunto, *Il canto sospeso* differisce profondamente dalla sostanziale classicità del pensiero musicale schönbergiano: appartiene senza alcun dubbio alla civiltà musicale delle generazioni cresciute dopo Webern.

L'introduzione orchestrale del n. 1 presenta il consueto aspetto di dispersione della scrittura puntillista: una nota qui, una nota là, difficilmente uno stesso strumento si vede accordare note consecutive, ma il filo del discorso si compone per l'inserzione di tasselli timbrici disparati, forniti di volta in volta dalle varie famiglie strumentali, ulteriormente divise nei singoli componenti. Tuttavia la struttura generale del pezzo è governata da una volontà di simmetria strumentale, fondata sulla contrapposizione di campi armonici e di linee melodiche: nella prima metà del pezzo (batt. 1-68) i fiati partono da un massimo di densità e si assottigliano; gli archi partono dal minimo e aumentano di spessore. Nella seconda metà, da battuta 69 al fine, avviene il contrario. Tra l'uno e l'altro campo strumentale emerge drammatica la parte dei timpani. Ma questa introduzione orchestrale ha un compito relativamente subordinato: è preparazione al dramma, non ancora il dramma. Perciò evita di toccare le corde più sensibili e si tiene in una mezza luce di alba.

L'aurora è il coro a cappella del n. 2, che sta come motto-significato di tutto il lavoro. Le parole sono tratte dall'ultima lettera del bulgaro Antonio Popov che, come uomo di lettere e di studio, era in grado di rendere esplicite a se stesso ed agli altri le ragioni del sacrificio e d'illuminarle con la luce dell'intelletto. «Muoi per un mondo che splenderà con luce tanto forte, con tale bellezza, che il mio stesso sacrificio non è nulla. Per esso sono morti milioni di uomini sulle barricate e in guerra. Muoi per la giustizia. Le nostre idee vinceranno...». La grigia indistin-

zione dell'introduzione orchestrale era il *Kyrie*, il coro a cappella è il *Credo* di questa *Messa della libertà*, che non può concedersi la gioia sfiorante del *Gloria*. I toni di commozione individuale del *Benedictus* e dell'*Agnus Dei* giungeranno a loro tempo, nell'ora solo di tenore e nell'ora solo di soprano.

Se l'introduzione strumentale non pretendeva di allontanarsi da un aspetto un po' consueto di modernità, il coro a cappella sorge in esergo all'intera composizione come un titolo di nobiltà antica. Non è certo la prima volta che la scrittura dodecafonica mostra di trovarsi a suo agio nella polifonia corale. Ma qui si sente l'allacciamento diretto a una tradizione di casa, come se Monteverdi fosse morto ieri, e Palestrina ieri l'altro. La *Tonhöhenstruktur*, cioè la successione delle note, è fornita semplicemente dalla enunciazione, per diciotto volte, della serie di dodici note su cui è fondato tutto il lavoro (e che nell'introduzione orchestrale era occultata in un gioco di permutazioni determinate dalla differenziazione dei valori ritmici e dall'uso di pause iniziali differenti).



È la scala cromatica interpolata, unica serie di cui ormai Nono si serve costantemente, a partire da *Incontri* (1955), senza accettare l'obbligo delle quattro forme classiche di moto retto, inversione, moto retrogrado e retrogrado dell'inversione. Bastano gli spostamenti d'ottava, le trasformazioni della fisionomia ritmica, e soprattutto la varia distribuzione delle note tra la stratificazione verticale e quella orizzontale, ad estorcere continuità di sensato *melos* polifonico da una organizzazione così rigida ed elementare delle altezze.

Il coro a cappella parve «uno dei pezzi più forti» a Heinz Joachim, autore di una breve e lucida recensione del *Canto sospeso* in occasione della sua prima esecuzione a Colonia. «Qui, - egli scrisse, - come pure nel pezzo seguente per soprano, contralto, tenore e orchestra, viene rag-

giunta un'estrema condensazione della struttura musicale, e con essa una concentrazione di forma ed espressione che viene sentita come assolutamente identica con l'interiore situazione-limite degli scrittori di queste lettere. Una concentrazione così eloquente nel suo riserbo e nell'espressione di un'abissale solitudine, che a volte sembra quasi mettere in questione l'idea stessa di un canto corale collettivo, e soprattutto la destinazione ad un'esecuzione pubblica».

Questo coro, come pure quello finale del n. 9, presenta una caratteristica di cui si è fatto un gran parlare e alla quale l'autore annette grande importanza, conformemente all'idolatria del procedimento tecnico in sé e per sé, comune agli ambienti musicali d'avanguardia. Si tratta della distribuzione delle parole (nel n. 9, addirittura delle sillabe) attraverso le voci del coro, in maniera che nessuna di esse canta il testo per intero, ma questo viene ricostituito per incastri dal gioco polifonico delle parti. Su questo procedimento di scrittura si polarizza l'attenzione degli ambienti d'avanguardia, i quali sembrano quasi far consistere in esso le ragioni d'eccellenza del lavoro. Ecco per esempio la nota illustrativa con la quale *Il canto sospeso* fu presentato nei quaderni del "Bayerischer Rundfunk" (n. 30, aprile-giugno 1957). «Nel suo nuovo *Canto sospeso* Nono sviluppa una differenziata tecnica di composizione, che mira all'effetto plastico della parola cantata. Il rapporto parola-suono è concepito in modo interamente nuovo nei cori, dove le parole spesso sono ripartite in sillabe che passano da una voce all'altra e che determinano l'immagine sonora con una ritmica e una dinamica straordinariamente differenziate. Per la prima volta il timbro vocale viene qui *composto* coi mezzi della tecnica seriale». È il tipico esempio di illustrazione formalistica che, non diversamente dalle battaglie musicologiche sull'invenzione del concerto grosso o della forma sonata, invita all'irriverente commento: «E chi se ne frega!». È chiaro che in quel modo si può scrivere tanto un capolavoro quanto una lagna straziante. Il merito non sta nell'invenzione del procedimento, ma nell'impiego che se ne fa. Tuttavia il coro a cappella del

Canto sospeso è stato sottoposto a una minuziosa analisi tecnica da Karlheinz Stockhausen.⁷ Egli ne rileva i caratteri di rigorosa serialità estesa a tutti i parametri della composizione: per esempio la struttura dei valori dinamici è legata alle altezze dei suoni, in quanto nessuna delle dodici note della serie ritorna mai con la stessa intensità, e si danno così dodici sfumature d'intensità raggruppate intorno a cinque gradi fondamentali. La determinazione delle durate è anch'essa soggetta a rapporti aritmetici. Ma, oltrepassando le intenzioni dell'autore, Stockhausen ha pure cercato di individuare un'organizzazione seriale delle sillabe del testo, ottenuta mediante la sua scomposizione nelle diverse voci del coro. Questa illazione è stata respinta da Nono, il quale si è pure vivacemente ribellato contro il sospetto avanzato da Stockhausen (e facilmente condiviso anche dall'uomo della strada), che sottoporre il testo allo sminuzzamento di questa serializzazione significhi spogliarlo del suo significato e trattarlo unicamente come valore fonetico. D'altra parte si tratta di testi d'una suprema portata morale, che «hanno profondamente commosso il compositore», come lo stesso Stockhausen riconosce. Sono – secondo una sua espressione assai bella in bocca a un tedesco – «lettere delle quali massimamente ci si vergogna che abbiano dovuto essere scritte». Sarebbe dunque ben strana la distruzione del loro valore semantico. Tuttavia Stockhausen pare disposto (dico «pare», il testo è oscuro) ad accettarne volentieri il sacrificio sull'altare di una «autonoma struttura seriale» estesa a tutti i parametri, ivi compreso quello novissimo delle sillabe del testo, anche loro costrette a presentarsi in un ordine prestabilito! Contro l'attribuzione di simili storture Nono è insorto in una nuova lezione tenuta a Darmstadt nel 1960. Egli afferma che la scomposizione del testo letterario tra le voci del coro è al contrario un potenziamento e non una distruzione del suo valore semantico, ed appoggia la propria asserzione a un'interessante analisi di analoghi procedimenti antichi. Per esempio egli rileva abilmente come nella *Messa* in si minore Bach si

servisse proprio della distribuzione delle sillabe fra le voci del coro per facilitare la percezione del testo.

	Kyrie (fuga)			
	32	33	34	
A.	Kyrie	e - le	i - son
T.	e e-le	i - son	e - le

Ossia, non è detto che il senso e la forma della parola vadano necessariamente perduti per lo spezzettamento fra diverse voci. Spesso il prolungamento delle sillabe in note tenute è causa preponderante del naufragio della parola. In questo caso l'inserzione delle medesime sillabe affidate ad altre voci non costituisce una frantumazione dispersiva, ma al contrario un'opportuna integrazione.

Meglio che i mottetti polistestuali dell'*Ars anti-qua*, i quali non giovano molto al suo assunto, Nono avrebbe anche potuto citare l'abitudine dei polifonisti cinquecenteschi di non assegnare necessariamente a tutte le voci tutte le parole del testo, ma di fare entrare qualche voce a testo già iniziato e mutilato delle prime parole (Gesualdo «Io tacerò»; Monteverdi «Era l'anima mia»). Ma a Gesualdo chiede un altro esempio significativo, quello del madrigale «Il sol qual or più splende», nella cui fase iniziale la percepibilità delle parole sta in ragione contraria alla loro importanza semantica, e la parola culminante «splende» è quasi distrutta dalla lunghezza della nota assegnata a ciascuna delle due sillabe. In realtà ciò accade perché «il momento dello splendore viene realizzato musicalmente nella statica vocale della forma fonetica», e perciò il forte valore semantico di quella parola è quasi interamente trasposto dalla parola compresa nel suo significato alla immediatezza non concettuale della musica. Ma è proprio il caso di combattere tanto su questo punto, se il valore semantico della parola sia preservato o meno nella distribuzione puntillistica del testo fra le voci del coro? L'esempio ora ricordato di Gesualdo sembra suggerire la risposta nella quale è possibile a tutti concordare, e nella quale sembra si appiani anche il contrasto di Nono e di Stockhausen. Non diversamente da

quanto può avvenire nelle cabalette, il significato delle parole, qualunque sia il loro trattamento vocale, è salvo se viene sussunto e esaltato nella musica. Poco importa che la figura della parola vada stravolta, e la sua percepibilità annientata, sia per incongrue ripetizioni, sia per lunghezza di vocalizzi, sia per spezzettamento tra le parti polifoniche, purché questo sacrificio non resti vano, e venga riscattato dalla pregnanza dell'espressione musicale. Allora è inutile chiedersi, con Stockhausen: «Wozu dann überhaupt Text, und gerade diesen?» Perché un testo, e perché proprio questo, se tanto si tratta di distruggerlo? Perché non semplici sillabe, vocali in libertà, puro materiale fonetico senza significato? Ma è anche inutile che per difendersi Nono si affanni a sostenere la conservazione, anzi il potenziamento del valore semantico nel suo metodo. Anche se per caso la parola andasse distrutta, ne raccoglie e proclama il significato la musica.

Anche per il terzo pezzo del *Canto sospeso* il compositore si compiace della bravura con cui ha saputo combinare alcune frasi da lettere di tre martiri greci, in maniera che integrandosi l'una con l'altra nelle voci dei solisti vengono a comporre un nuovo testo più ricco di significato:

- a) mi portano a Kessariani ... insieme a altri sette
 b) m'impiccheranno ... perché sono patriota
 c) oggi ci fucileranno

Non vorrei togliere il vento dalle vele a Nono, che a queste manipolazioni di testi cementati insieme dal canto polifonico ha continuato ad applicarsi con crescente entusiasmo, per esempio nelle cantate su poesie di Pavese *La terra e la compagna* e *Sarà dolce tacere* (e trattandosi di poesie d'alto valore, l'iniziativa di sovrapporre due testi per generarne un terzo può destare maggiore allarme che non nel caso di frasi desunte da umili lettere scritte in tragica analogia di situazioni). Ma bisogna pur dire che queste abili combinazioni di testi, anche a non mettere in dubbio l'asserita intensificazione semantica che ne risulta, ci impressionano molto meno delle note di cui Nono li ha rivestiti. Quello che

nell'ombra della sala ci ha fatto gli occhi lucidi alla prova generale dell'autunno scorso alla Fenice non era certo l'ingegnoso giochetto che dopo la doppia esposizione strumentale della serie il soprano solo iniziasse con le parole dello scolaro quattordicenne Andrea Likourinos: «Mi portano a Kessariani...», e tosto il tenore incalzasse con le parole dello studente Eleftherios Kiossès: o «M'impiccheranno...», e il contralto rincarasse: «Ci fucileranno...», dalla lettera del parrucchiere Konstantinos Sirbas. Come non ci dava nessun fastidio, d'altra parte, il fatto che a turno due delle tre voci, per poter collocare le parole volute nel punto giusto, indugiassero prima alquanto sulle vocali del testo cantato dalla voce rimanente. Quello che sconvolge anche l'ascoltatore inesperto è la commozione profonda di quel canto, dove la consuetudine dodecafonica delle terminazioni aperte verso l'alto perde ogni arbitrarietà di artificio per acquistare un valore inequivocabile di pianto, come d'ultimo palpito spento nell'agonia:



Ecco il canto sospeso di cui parla Ethel Rosenberg nella poesia che precede le lettere dal carcere, con la sua doppia accezione di canto che si libra nell'aria, e di canto brutalmente troncato. Le ultime parole dei solisti: «Tuo figlio se ne va. Non sentirà le campane della libertà», determinano l'episodio orchestrale del n. 4, che chiude la prima sezione dell'opera (e non c'è niente di male, anzi è molto bello che ci sia un ideale collegamento con «Roelandt, la fiera», la gran campana di Gand, che rimbomba poderosa nel *Prigioniero* di Dallapiccola); il rintocco delle campane si percepisce in mezzo a una fascia sonora degli archi, quasi una specie di elettronico suono bianco, prodotto dallo spiega-

mento della serie, mentre i fiati puntualizzano l'attacco e la fine di ogni nota tenuta. Chiuso in una concentrata autonomia di valori musicali, questo severo intermezzo strumentale si ricollega alla moderazione espressiva del preludio: non è così intensamente comunicativo come i pezzi che lo precedono e lo seguono, ed offre meno facile presa alla commozione. Esso viene tuttavia giudicato come «il culmine assoluto dell'opera» dal Joachim. «In questo pezzo strumentale, che coi suoi sospesi suoni flautati e i suoi sottili tocchi di colore quasi evoca la visione di un rapimento cosmico, Nono si solleva a una purificazione della sua testimonianza, che nobilita artisticamente la tragicità dell'immagine».

I testi della sezione centrale illustrano tre momenti precedenti immediatamente la morte. Quello, straordinario, del quattordicenne pastore polacco Chaim, riscopre con candore equivalente all'astuzia di un grande letterato movente tipiche della poesia popolare: «... se il cielo fosse carta e tutti i mari del mondo inchiestro non potrei descrivervi le mie sofferenze e tutto ciò che vedo intorno a me. Dico addio a tutti e piango...».

Trattato per tenore solo e un'orchestra di strumenti solisti, dalla sonorità cameristica, questo pezzo dimostra, come già il n. 3, la capacità che ha Nono di piegare la serie a una reale consistenza di melodia, espressivamente agganciata agli accenti delle parole e docile ad un fraseggio affannosamente spezzato. Anche qui la serie si allontana dalla forma base in conseguenza di permutazioni dettate da sfasamenti ritmici, e si svolge contemporaneamente in tre linee di contrappunto, con altrettante figure permutate.

Il n. 6 è, di questa *Messa*, il *Dies irae*. Lo schiacciante coro «Eccoli i nostri assassini...» si svolge su un cupo rombo di bassi strumentali che crescono e decrescono paurosamente. Le note della serie sono consumate lentamente, poiché su ognuna si indugia a lungo come per un atroce calpestio, continuamente rullando dal *ppp* al *fff* attraverso ogni sorta di gradazioni dinamiche e

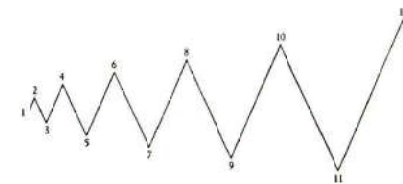
di brusche contrapposizioni. Questo coro di brutale violenza costituisce il *climax* drammatico dell'intera composizione, così come il *climax* lirico si trova nel numero seguente, per soprano, coro femminile e un'orchestra cameristica di soli, simile a quella impiegata nel n. 5 per l'a solo di tenore. Il testo è fornito dalle parole della partigiana russa Ljuba Schwetzwowa: «... addio mamma, tua figlia Ljubka se ne va nell'umida terra». Come già nella chiusa del coro precedente, v'è qui l'impiego di tre tecniche di canto: bocca aperta, chiusa, quasi chiusa. Il *pathos* che si sprigiona da questo lungo canto femminile, veramente liberto e sospeso, è così pungente che non v'è da stupire se qualcuno ne rimane imbarazzato. Non è facile, al giorno d'oggi, avere il coraggio delle proprie emozioni. Heinz Joachim trova questo pezzo meno riuscito dei precedenti e lo descrive come «un a solo di soprano molto esteso e che troppo concede all'espressione lirica». Felice colpa, nel clima della musica d'oggi. In realtà i nn. 5, 6, 7 costituiscono, insieme col terzo, la punta massima di quella ritrovata capacità di comunicazione in cui consiste il pregio del *Canto sospeso*.

Incliniamo invece a concordare col giudizio restrittivo di Heinz Joachim circa il numero seguente, l'intermezzo strumentale per fiati e timpani, che riprende la tecnica dei campi armonici del n. 1. «Qui, — scrive lo Joachim, — dove cessa il "dramma" della Passione, ci si aspetterebbe la liberazione nel linguaggio dell'assoluto, ma invece l'intermezzo orchestrale indugia immobile nel suono convulso, irrigidito, d'uno stile che si esaurisce». Bisogna però tener presente l'evidente intenzione di architettura generale del lavoro, che consiste nel condensamento delle zone più intense di espressione al centro, mentre il coro finale smuore in una zona d'ombra simile a quella da cui la composizione aveva preso le mosse. Concepito come coscienza della morte e monito per i sopravvissuti, quest'ultimo coro è trattato con la già descritta tecnica di utilizzazione dell'elemento fonetico della parola.

Se ci importa relativamente poco il meccanismo dei procedimenti tecnici, in sé e per sé, ma solo

come necessario strumento per penetrare nell'opera, ci interessa invece moltissimo constatare come procedimenti analoghi a quelli che in tante composizioni di coetanei di Nono, e talvolta anche di suoi maestri, sembrano isolarsi nell'ermesismo, si aprano qui invece alla possibilità di comunicazione. Quando *Il canto sospeso* fu eseguito per la prima volta, qualcuno scrisse nella rivista "Melos" (Magonza, dicembre 1956): «Come le puntuali disposizioni della struttura si dispongono in continuità di suoni, come gli intervalli si colleghino, quasi ridiventino un *continuum* melodico, senza smentire neanche per un momento l'*Eppur si muove* della padroneggiata materia sonora, e come infine gli elementi dissociati si compongano in unità e si leghino nella forma, una forma dolorosamente luminosa, che ha qualcosa di propriamente aperto, ciò è altrettanto importante quanto esemplare, e non ha proprio nulla da vedere con la sintesi Webern-Debussy di recente proclamazione».

Infatti ciò che permette al *Canto sospeso* di stabilire un contatto sul piano musicale anche con l'ascoltatore medio, indifferente ai problemi tecnici, è la sua capacità d'istituire una coerente continuità di discorso tra nota e nota. Non è vero che l'orecchio dell'uomo occidentale abbia assolutamente bisogno d'uno schema collaudato da alcuni millenni — la scala diatonica — per potersi orientare fra i suoni e riconoscerne i collegamenti. *Il canto sospeso* è una di quelle composizioni nelle quali l'impiego d'una serie dodecafonica non sgomenta l'orecchio dell'ascoltatore attento e gli permette di stabilire abbastanza agevoli punti di riferimento. Che questa serie sia ormai da tempo l'unica adoperata dal compositore non muta nulla nei riguardi di chi ascolta, ma può conferire al compositore una crescente sicurezza nel suo impiego e la costituzione di abitudini sintattiche e d'un vero e proprio lessico all'interno di essa. Quel che conta, anche per l'ascoltatore, è la disposizione non casuale né caotica della serie stessa (cfr. es. p. ???). La regolarità derivante dall'interpolazione cromatica conferisce alla serie una sua forma, un vero e proprio disegno:



Leggendola in senso circolare si ricostituisce la scala cromatica. La regolare crescenza degli intervalli permette di individuarli e quasi presentirli, anche quando sono rimescolati nel gioco delle permutazioni. Figurazioni melodiche come la seguente, nel deserto canto del tenore solo,



non appartengono alla figura base della serie. Tuttavia questa ne contiene in sé la virtualità ed ha preparato l'orecchio ad accoglierle. Il ricorso d'un frammento letterale della serie, che nella formulazione strumentale riceveva spicco dal timbro dell'arpa,



polarizza l'attenzione e costituisce un punto di riferimento nel nuovo ordinamento che i suoni ricevono dalle permutazioni nella melodia vocale.



Nel canto solistico, inoltre, la sapienza del fraseggio contribuisce a questa soccorrevole posa di punti di riferimento con la frequente caduta degli accenti principali sopra una nota determinata.

Si osservi, nell'esempio di p. 127, la preminenza che viene ad assumere il si bemolle, preminenza già annunciata fin dall'inizio del canto.

Probabilmente è la presenza di questi punti di riferimento o centri d'attrazione (non tonale in senso storico) che ha attirato su Nono la diffidenza dei suoi colleghi d'avanguardia musicale. Essa è culminata di recente in una scomunica in piena regola, fulminata contro il compositore veneziano dal sant'uffizio dell'intransigenza modernistica, dove un nuovo Torquemada è succeduto all'ormai innocuo Leibowitz. «Nono si era reso noto al pubblico tedesco prima di Boulez e di Stockhausen con le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 42 di Schönberg* e con *Polifonica-Monodia-Ritmica*. Ma poi egli s'imbatté nelle parole del Manifesto di Praga, come vien chiamata per brevità la "Proclamazione e risoluzione del 2° Congresso dei compositori e critici musicali". Qui si auspica una politica arte di massa, facile da capire, concepita conformemente al sano sentimento popolare, e robustamente progressiva, quale viene propugnata da quasi tutte le dittature. La conseguenza ne fu, in pratica, una serie di lavori di Nono sulla guerra civile spagnola, con ritorno alla tonalità, cori parlati, formule di ariosi operistici, ritmi di danze popolari e canto gregoriano».⁸

Non sarà certo la malafede di questa sfigurazione dell'*Epitaffio di Garcia Lorca* ad impedirci di considerare questo lavoro e *Il canto sospeso* come due prove della possibilità che ha la nuova musica di uscire dallo stadio delle esercitazioni grammaticali e sintattiche, giustificabili soltanto ad uso interno, sul piano scolastico. *Il canto sospeso*, come già l'*Epitaffio*, è una forte testimonianza a discarico nel corso di quella causa in cui si giocano le sorti della musica: se nella forma che oggi si è data per il giusto bisogno di non ricorrere a un linguaggio scaduto, sorto per altre necessità espressive e condizionato da circostanze storiche ormai estinte, la musica possa ancora parlare all'uomo, non soltanto al musicista e all'iniziato, e dire cose degne d'essere dette, anzi, cose che è dovere dire.

La novità e la rigorosa originalità di scrittura del *Canto sospeso* che, come abbiamo visto, non sono messe in dubbio nemmeno da uno Stockhausen,

non esauriscono fortunatamente i meriti del lavoro. Per una volta tanto, l'invenzione e il dominio della tecnica servono alla comunicazione d'un messaggio ed è l'altezza di questo, nella piena percepibilità, quello che conta. L'emozione che *Il canto sospeso* produce sui non musicisti è un fatto che raramente oggi si verifica e che continuamente s'invoca: è l'eliminazione di quel fossato, tanto deprecato, che divide l'arte moderna dall'uomo comune, eliminazione ottenuta senz'ombra di concessioni e senza venir meno all'impegno più severo dell'originalità stilistica.

Questa originalità stilistica v'è chi crede di poterla mettere in dubbio in base a considerazioni tecniche affiancate, come s'è visto, a prevenzioni di natura politica e ideologica. Ma proprio partendo da queste ultime considerazioni, v'è un altro criterio per saggiare con esito favorevole l'autenticità stilistica del *Canto sospeso*, ed è la nausea che producono i volenterosi lavori celebrativi, nei quali il musicista sfrutta i valori morali della resistenza a vantaggio dei propri stanchi luoghi comuni. Nel *Canto sospeso* non c'è neanche l'ombra del facile ricatto sentimentale che più d'una volta invoglia i partigiani superstiti a parafrasare Lecomte de Lisle: «Proibito deporre note sulle tombe dei nostri morti». Al contrario, il maggiore elogio che del *Canto sospeso* si possa scrivere è che la musica si mostra degna dei testi affrontati e riesce a padroneggiare, a ricreare nella propria sfera, la drammatica altezza morale delle lettere di condannati a morte della resistenza: di parole, cioè, la cui validità è stata sancita dalla più decisiva delle prove.

Massimo Mila

¹ Da «La Rassegna Musicale», XXX, 4 (dicembre 1960), pp. 297-311, Giulio Einaudi Editore.

² Luigi Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi*, «La Rassegna Musicale», XXX, 1 (gennaio-marzo 1960), pp. 1-8.

³ Cfr. «La Rassegna Musicale», XXVII, 3 (settembre 1957), pp. 240-242.

⁴ Cfr. «La Rassegna Musicale», XXVII, 1 (marzo 1957), pp. 1-22.

⁵ Pierre Boulez, *Alea*, in «Incontri musicali», n. 3 (agosto 1959), pp. 3-15.

⁶ Cfr. «Neue Zeitschrift für Musik», Mainz, febbraio 1957, p. 103.

⁷ Cfr. K. Stockhausen, *Sprache und Musik*, in *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Mainz, Schott, 1958, pp. 65-74.

⁸ H.-Klaus Metzger, *Ecksteine neuer Musik*, in «Magnum», n. 30, Köln, giugno 1960.

Il canto sospeso

I Orchestra

II Coro a cappella

... muoio per un mondo che splenderà con luce tanto forte con tale bellezza che il mio stesso sacrificio non è nulla. Per esso sono morti milioni di uomini sulle barricate e in guerra. Muoio per la giustizia. Le nostre idee vinceranno...

III Soprano, contralto e tenore soli e orchestra

... mi portano a Kessariani per l'esecuzione insieme a altri sette. Muoio per la libertà e per la patria...

... oggi ci fucileranno. Moriamo da uomini per la patria. Siate degni di noi...

... m'impiccheranno nella piazza perché sono patriota. Tuo figlio se ne va, non sentirà le campane della libertà...

IV Orchestra

V Tenore solo e orchestra

... se il cielo fosse carta e tutti i mari del mondo inchiostro non potrei descrivervi le mie sofferenze e tutto ciò che vedo intorno a me. Dico addio a tutti e piango...

Via Coro e orchestra

... le porte s'aprono. Eccoli i nostri assassini. Vestiti di nero. Ci cacciano dalla sinagoga.

Vib Coro e orchestra

Com'è duro dire addio per sempre alla vita così bella!

VII Soprano solo, coro femminile e orchestra

... addio mamma, tua figlia Ljubka se ne va nell'umida terra...

VIII Orchestra

IX Coro e timpani

... non ho paura della morte...

... sarò calmo e tranquillo di fronte al plotone di esecuzione. Sono così tranquilli coloro che ci hanno condannato?...

... vado con la fede in una vita migliore per voi...

Testi da *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1954.

Testo integrale delle lettere

Anton Popov, Bulgaria, di anni 26, insegnante e pubblicista

Sofia, Carceri centrali
22 luglio 1942

Cara mamma,
caro fratello,
cara sorella,
io muoio per un mondo che splenderà con luce tanto forte, con tale bellezza che il mio stesso sacrificio è nulla. Confortatevi pensando che per esso sono morti milioni di uomini in migliaia di lotte sulle barricate e sui fronti di guerra. Consolatevi pensando che muoio per la giustizia. Consolatevi pensando che le nostre idee vinceranno. [...]

Anton

Andreas Likourinos, Grecia, di anni 14, studente liceale

Papà,
mi portano a Kessariani per l'esecuzione insieme ad altri sette detenuti [...] Ti prego molto, avverti le loro case. Non vi addolorate. Muoio per la Libertà e la Patria.

Andreas

Elefthérios Kiossès, Grecia, di anni 19, studente

Cara mamma, papà e sorelline,
oggi 5 giugno 42 ci fucileranno. Moriamo da uomini per la patria. Non soffro affatto e così non voglio che voi soffriate. Non voglio pianti né lacrime. Abbiate pazienza. Vi auguro di essere felici e non addoloratevi per me. Saluti di tutto cuore a tutti. SIAMO DEGNI DEI NOSTRI AVI E DELLA GRECIA. Non tremo affatto, e vi scrivo dritto in piedi. Respiro per l'ultima volta la profumata aria ellenica sotto l'immetto. È una mattina meravigliosa. Abbiamo fatto la co-

munione e ci siamo anche spruzzati con acqua di colonia che un tale aveva in tasca. Addio Ellade, madre di eroi. [...]

Leferis

Konstantinos Sirbas, Grecia, di anni 22, barbieri

Venerato mio padre,
fra due ore mi impiccheranno nella piazza perché sono patriota. Non c'è nulla da fare. Non ti amareggiare padre; così era scritto per me. Si muore in compagnia. Addio [...] Arrivederci all'altro mondo, vi aspetterò, e il giorno che giungerete sarà festa. La mia roba la prenderai dalla Polizia. Il mio portafoglio non aveva dentro niente. Però è nuovo, prendilo tu papà. [...] Ricordati che tuo figlio se ne va amareggiato perché non sentirà le campane della libertà. Era scritto che io morissi in aprile.

Chaim (?), Polonia, di anni 14, contadino

Miei cari genitori,
se il cielo fosse carta e tutti i mari del mondo inchiostro, non potrei descrivervi le mie sofferenze e tutto ciò che vedo intorno a me. Il campo si trova in una radura. Sin dal mattino ci cacciano al lavoro nella foresta. I miei piedi sanguinano perché ci hanno portato via le scarpe. Tutto il giorno lavoriamo quasi senza mangiare e la notte dormiamo sulla terra (ci hanno portato via anche i nostri mantelli). Ogni notte soldati ubriachi vengono a picchiarci con bastoni di legno, e il mio corpo è nero di lividi come un pezzo di legno bruciacciato. Alle volte ci gettano qualche carota cruda, una barbabietola, ed è una vergogna: ci si batte per averne un pezzetto e persino qualche foglia. L'altro giorno due ragazzi sono scappati, allora ci hanno messo in fila e ogni quinto della fila veniva fucilato... Io non ero il quinto, ma so che non uscirò vivo di qui. Dico addio a tutti, [...] e piango...

Ester Srul, Polonia

Le porte si aprono. Eccoli, i nostri assassini. Vestiti di nero. Sulle loro mani sporche portano guanti bianchi. A due a due ci cacciano dalla sinagoga. Care sorelle e fratelli come è duro dire addio per sempre alla vita così bella. E quelli che restano in vita non dimenticate mai la nostra innocente piccola via ebraica. Sorelle e fratelli vendicatevi sui nostri assassini.

Esther Srul,
uccisa il 15 settembre 1942

Ljuba Scevtsova, Urss

Addio, mamma, tua figlia Ljuba se ne va nell'umida terra.

Irina Malozon, Urss

Caro zio,
non ho paura della morte, mi dispiace soltanto di aver vissuto poco, di aver fatto poco per il mio paese [...] Zio, ormai mi sono abituata al carcere, non sono sola, siamo in molti [...] Zio, però non ho paura della morte. Dite alla mamma che non pianga. Tanto non sarei egualmente vissuta per molto tempo con lei. Io avevo la mia strada. Che la mamma nasconda il grano se no i tedeschi se lo pigliano. Vostra nipote

Irina

Eusebio Giambone, Italia, di 40 anni, linotipista

[...] Fra poche ore io certamente non sarò più, ma sta pur certa che sarò calmo e tranquillo di fronte al plotone di esecuzione come lo sono attualmente, come lo fui durante quei due giorni di simulacro di processo, come lo fui alla lettura della sentenza, perché sapevo già all'inizio di questo simulacro di processo che la conclusione sarebbe stata la condanna a morte. Sono così tranquilli coloro che ci hanno condannati? Certamente no! [...]

Elli Voigt, Germania, di 32 anni, operaia

Mio caro compagno,
mi è dato di potermi ancora congedare da te, cosa che ai più non è purtroppo concessa. Lo so, se tu ne avessi la possibilità, ti prenderesti il peggio in vece mia; ma ognuno, di ciò che fa, deve rispondere di persona. Il mio amore per te mi rende tutto più facile di quanto non avrei creduto. Non occorre assicurarti ancora che ti amerò fino alla tomba. Per i bambini sii sempre quello che sei stato per me, un compagno! [...] Sperando nella vita, mi avvio alla morte. Vado con la fede in una vita migliore per voi. Siamo forti! [...]

Mario Venzago

Nato a Zurigo, ha iniziato lo studio del pianoforte a cinque anni. Ha frequentato il Conservatorio e l'Università della sua città completando gli studi con Hans Swarowski a Vienna. Ha iniziato la carriera internazionale come pianista, ha dato numerosi concerti in tutto il mondo mantenendo tuttavia una posizione stabile presso l'Orchestra della Radio della Svizzera Italiana. A partire dal 1978 si dedica alla direzione d'orchestra. Fino al 1986 direttore stabile dell'Orchestra di Winterthur, contemporaneamente dirige molti concerti radiofonici con l'Orchestra della Suisse Romande e ricopre il ruolo di

Kapellmeister presso il Teatro di Lucerna. Dal 1986 al 1989 è direttore musicale della Città di Heidelberg. Seguono impegni stabili con la Deutsche Kammerphilharmonie, con il Teatro dell'Opera e l'Orchestra Filarmonica di Graz. Nel 1988 debutta in Giappone, in America e al Festival di Salisburgo. Nel 1991 sale per la prima volta sul podio del Berliner Philharmonisches Orchester. In Svizzera ha fondato la Philharmonische Werkstatt. Attualmente è direttore stabile dell'Orchestra Nazionale dei Paesi Baschi e dell'Orchestra Sinfonica di Basilea. Dall'estate 2000 è il nuovo

direttore musicale, dopo David Zinman e Pinchas Zukerman, del Baltimore Summer Festival. Mario Venzago è ospite regolare di molte orchestre importanti e delle principali orchestre radiofoniche europee. Ha poi rapporti preferenziali con la Komische Oper di Berlino, la Biennale di Venezia, il Festival Internazionale di Musica di Lucerna e il Festival di musica da camera di Gidon Kremer. Le sue incisioni discografiche hanno ricevuto numerosi premi internazionali, fra cui il Grand Prix du Disque, il Diapason d'Or e il Premio Edison.



Filarmonica della Scala.

Filarmonica della Scala

La Filarmonica della Scala nasce nel 1982 dall'Orchestra del Teatro milanese per la volontà dei musicisti scalligeri di ampliare la frequentazione del repertorio sinfonico e di realizzare un'attività concertistica che, parallelamente all'attività operistica, valorizzasse al meglio le qualità interpretative e tecniche dell'Orchestra: caratteristiche che rispecchiano, nella brillantezza esecutiva e nella espressiva cantabilità, il meglio della tradizione esecutiva italiana. La Filarmonica ha una sua Stagione di otto concerti alla Scala, esegue altri quindici concerti l'anno per la Stagione sinfonica del Teatro ed effettua da anni numerose e importanti tournées in Europa, in Estremo Oriente e nell'America del Sud: un'attività che ha portato all'affermazione dell'Orchestra come presenza di assoluto rilievo nel panorama musicale internazionale. Importanti direttori si sono susseguiti sul podio della Filarmonica in questi anni: da Claudio Abbado, che ne fu il fondatore e che ne diresse i primi concerti, a Carlo Maria Giulini, con cui la Filarmonica ha effettuato le prime e importanti tournées in Italia e all'estero, da Giuseppe

Sinopoli, Valery Gergiev, Wolfgang Sawallich, presenze costanti nelle ultime Stagioni di concerti alla Scala, a Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Metha, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Ghennady Rodesivensky, Yuri Temirkanov. Riccardo Muti, dal 1987 direttore principale, ha impresso una svolta decisiva sul piano della qualità esecutiva e interpretativa dell'Orchestra, valorizzandone al massimo le potenzialità e contribuendo in modo determinante al successo conseguito negli ultimi anni in campo internazionale. Con Muti, l'Orchestra ha suonato alle Festwochen di Vienna nel '96 e nel '99, ha eseguito concerti al Festival di Salisburgo, a Londra, Parigi, Madrid, Mosca, San Pietroburgo, Monaco, Tokyo, nell'ambito di lunghe tournées che hanno toccato i più importanti e prestigiosi centri di produzione musicale e culturale europei ed extraeuropei. Molto consistente è la produzione discografica, con incisioni effettuate per Sony, Decca ed Emi. Nel '98 e nel '99 la Filarmonica ha eseguito con Riccardo Muti alla Scala il ciclo integrale delle

Sinfonie di Beethoven, la cui esecuzione completa mancava alla Scala da quasi cinquant'anni e che, registrate live su CD, hanno costituito anche un importante successo editoriale.

Da sempre attenta a valorizzare i giovani musicisti, la Filarmonica presenta ogni anno al pubblico della Scala un giovane direttore d'orchestra di promettente talento, e inserisce nel suo organico, dopo apposite selezioni, alcuni tra i migliori diplomati nei conservatori italiani.

Per la Stagione di concerti alla Scala viene commissionata ogni anno una composizione a un importante autore di fama internazionale.

La Filarmonica è ben radicata nel mondo culturale ed economico milanese: tra i suoi soci fondatori e sostenitori conta infatti molti autorevoli esponenti della società cittadina. Alcuni di essi sono anche membri del Consiglio di amministrazione dell'Associazione. La progettazione e la gestione dell'attività artistica e amministrativa è affidata interamente all'Orchestra, attraverso organi direzionali eletti direttamente dall'assemblea.

Julie Moffat

Nata a Leicester nel 1966, dal 1981 ha studiato al Royal College of Music di Londra, debuttando nel Messiah di Händel alla Royal Albert Hall nel 1987. Il suo repertorio si estende dalle Passioni bachiane e dagli oratori barocchi attraverso il classicismo e il romanticismo fino alla musica contemporanea. Ha partecipato alla "prima" di Shir Hashirim [Cantico dei cantici] di Hans Zender, oltre che all'opera da camera Nacht di Georg Friedrich Haas e a Jahrlang ins Ungewisse hirab di Friedrich Cerha. Si esibisce fra l'altro con l'Ensemble Modern e con il Klangforum di Vienna, con importanti orchestre tedesche, svizzere, israeliane, giapponesi. Ha cantato sotto la guida di noti

direttori d'orchestra come Hans Zender, Michael Gielen, Friedrich Cerha, Helmuth Rilling, Thierry Fischer, David Shallon, Ingo Metzmacher, Reinbert de Leeuw. Di recente ha interpretato Omnia tempus habent di Zimmermann con la London Sinfonietta, una tournée tedesca (Der Wien di Berg) con la Junge Deutsche Philharmonie. Come una ola de fuerza y luz di Nono, Carmina Burana di Orff. Ha partecipato a numerosi festival: Salisburgo, Schleswig-Holstein, Berlino, Bregenz, Donaueschingen, Biennale di Venezia, Festival d'Olanda, Ars Musica di Bruxelles. Ha registrato composizioni di Jean Barraqué con il Klangforum di Vienna ottenendo il Grand Prix du Disque.



Julie Moffat

Susanne Otto

Nata ad Ansbach (Baviera), dopo la maturità ha iniziato a Monaco lo studio del flauto traverso che ha poi proseguito e concluso a Friburgo i.B., dove contemporaneamente ha studiato anche canto presso la Musikhochschule. Oltre che agli oratori e ai concerti si è dedicata con intensità alla musica contemporanea. Nel 1983 ha conosciuto il compositore Luigi Nono che per lei ha scritto alcuni dei suoi lavori (Risonanze erranti, Guai ai gelidi mostri, Caminantes ... Ayacucho, Prometeo ecc.). Ha collaborato a numerose "prime assolute" di lavori di Wolfgang Rihm, Klaus Huber, Pierre Boulez e di altri compositori, e ha cantato sotto la guida di importanti direttori d'orchestra quali Claudio Abbado, Michael Gielen, Ernest Bour, in sale da concerto e in festival prestigiosi (Gasteig München, Konzerthaus Wien, Teatro alla Scala di Milano, Festival d'Automne di Parigi, Warschauer Herbst, Berliner Festwochen, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia ecc.). Nel 1989-90 è stata ospite della Staatsoper di Amburgo per Hamletmaschine di Wolfgang Rihm, e ha collaborato alla prima assoluta di Eroberung von Mexiko, sempre di Rihm, nel medesimo teatro, durante la primavera del 1992. Nel 1992 si è esibita inoltre con i Berliner Philharmoniker e con la Sinfonieorchester del Südwestfunk (Musiktage di Donaueschingen). Nel 1995 e nel 1997 ha cantato più volte al Festival di Salisburgo e al Festival Musica di Strasburgo, e, nel 1999, alla Carnegie Hall di New York. Da alcuni anni collabora regolarmente con l'Ensemble für Alte Musik (Balthasar-Neumann-Chor, Barockorchester di Friburgo i.B.) e con l'Ensemble für Neue Musik (Ensemble Recherche, Ensemble Modern).

Martyn Hill

Attivo sia nel repertorio concertistico (Messiah di Händel, l'Evangelista nelle Passioni bachiane, Elijah di Mendelssohn, The Dream of Gerontius di Elgar, La damnation de Faust di Berlioz, la Messa di Requiem di Verdi) sia nel repertorio operistico (Idomeneo e Die Entführung aus dem Serail di Mozart, King Priam di Michael Tippett, The Turn of the Screw di Britten), nel 1988 è stato il protagonista di Ramanujan di Sandeep Bhagwati alla Biennale di Monaco di Baviera. Nel gennaio 1995 ha eseguito l'intero ciclo dei songs di Michael Tippett alla Wigmore Hall di Londra alla presenza dell'autore

che compiva i 90 anni. Sempre nel 1995 ha eseguito integralmente i tre grandi cicli liederistici di Schubert (Die schöne Müllerin, Winterreise e Schwanengesang). Attivo anche nella musica contemporanea, ha interpretato Von heute auf morgen di Schönberg diretto da Pierre Boulez e con l'Ensemble Intercontemporain, Paroles tissées di Lutoslawski diretto dall'autore. Il canto sospeso di Nono, Erde und Himmel di Holliger, la "prima" di In Sleep, in Thunder di Elliott Carter. Fra le sue registrazioni: Missa Sabrinensis di Herbert Howells, la Passione secondo Matteo di Bach,

In terra pax di Frank Martin, Crucifixion di Stainer con i BBC Singers. Di recente ha partecipato al Prometeo di Nono a Berlino e a New York con i Berliner Philharmoniker diretti da Claudio Abbado, nonché alla "prima" di Fall and Resurrection di John Tavener.



Susanne Otto.



Martyn Hill.

**WDR - Coro della Radio
di Colonia**

Fondato nel 1948 dal Westdeutscher Rundfunk di Colonia, il Kölner Rundfunkchor porta oggi il nome di WDR Rundfunkchor Köln.

In un'epoca come il secondo dopoguerra in cui si lottava per il ritorno alla vita normale e per la ricerca di un'abitazione, la Radio di Colonia comprese l'esigenza di soddisfare anche il desiderio di musica fondando così l'Orchestra e il Coro.

Primo direttore del Coro è stato Bernhard Zimmermann, seguito da Helmuth Froschauer e da Godfried Ritter, mentre Herbert Schermus è stato direttore artistico dal 1962 al 1989.

Il Coro vanta un repertorio vastissimo che abbraccia la musica medievale, rinascimentale, classica e romantica fino alla contemporanea.

Molte sono le sue esecuzioni in prima assoluta, tra cui Moses und Aaron di Schönberg, Laudes di Henze, Momente di Stockhausen, Il canto sospeso di Nono, Le visage nuptial di Boulez, Requiem für einen jungen Dichter di Zimmermann, Lukas Passion di Penderecki, Nuits di Xenakis.

Il Coro lavora in stretta collaborazione con la WDR Sinfonieorchester Köln e la WDR Rundfunkorchester Köln per l'incisione di numerosi CD.

Il Coro partecipa a importanti festival: Berlino, Wiener Festwochen, Salisburgo, Stoccolma, Biennale di Venezia, Fiandre.

Si è esibito a Londra, Roma, Atene, Bruxelles, Ginevra, Parigi, Tokyo, Osaka, Gerusalemme, Tel Aviv, Boston, Cleveland, Washington, New York.



WDR - Coro della Radio di Colonia.



Neue Vocalsolisten Stuttgart.

Teatro Studio

lunedì, 23 ottobre 2000, ore 20.30

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Angelika Luz, soprano

Susanne Leitz-Lorey, soprano

Stephanie Field, mezzosoprano

Barbara Stein, contralto

Daniel Gloger, controtenore

Stefan Weible, tenore

Martin Nagy, tenore

Guillermo Anzorena, baritono

Andreas Fischer, basso

Musik der Jahrhunderte
Christine Fischer, direttore

Carlo Gesualdo da Venosa (1550 ca.-1613)

Quattro Madrigali 10'

Felicissimo sonno (V, 7)
Ecco, morirò dunque (prima parte) (IV, 16)
Ahi, già mi discoloro (seconda parte) (IV, 17)
Languece al fin (V, 10)

Luigi Nono (1924-1990)

Djamila Boupachá (1962) 4'

(da *Canti di vita e d'amore*)
per soprano solo

Testo: J. L. Pacheco, *Esta noche*

Carlo Gesualdo da Venosa

Tre Madrigali 8'

O tenebroso giorno (V, 19)
Tu m'uccidi, o crudele (V, 15)
Moro, lasso, al mio duolo (VI, 17)

Luigi Nono

¿Donde estás, hermano? (1982) 8'

per "los Desaparecidos en Argentina"
per quattro voci femminili

Carlo Gesualdo da Venosa

Tre Madrigali 8'

O voi, troppo felice (V, 12)
Dolcissima mia vita (V, 4)
Al mio gioir il ciel si fa sereno (VI, 19)

Salvatore Sciarrino (1947)

L'alibi della parola, a 4 voci (1994) 14'20"

1. Pulsar (testo di Augusto de Campos)
2. Quasar (testo di Augusto de Campos)
3. Futuro remoto (frammento da Francesco Petrarca)
4. Vasi parlanti (pittori vascolari attigi)

Tre canti senza pietre, a 7 voci (2000) 20'

1. Mormorando
2. Liberamente accompagnando con le pause
3. Il silenzio è un muro con fessure
(frammenti da Michel Serres, Edgar Gunzig,
Isabelle Stengers, adattati da Salvatore Sciarrino)

Don Carlo Gesualdo

... della musica mi ha detto tanto che io non ho udito altrettanto in un anno intero. Ne fa apertissima professione et espone le cose sue partite a tutti, per indurli a meraviglia dell'arte sua. Porta seco due mute di libri a cinque, tutte opere sue, ma dice di non haver se non quattro che cantano, onde sarà sforzato d'entrar egli stesso per il quinto.

È quella contenuta in una lettera di Alfonso Fontanelli (1557-1622, notevole musicista e cortigiano alla corte di Ferrara) al suo Duca, una delle testimonianze più vive e interessanti a noi rimaste su Don Carlo Gesualdo da Venosa. Con poche pennellate e con il lieve umorismo di un uomo di gran mondo, il conte Fontanelli ci descrive il suo primo incontro con Carlo Gesualdo ad Argenta. Ne appare un personaggio abbigliato in maniera severa e antiquata, legato alla pompa e al cerimoniale in uso alla corte spagnola, che si infervora e diventa magniloquente solo per parlare dell'unica cosa che sembra veramente interessarlo: la sua musica.

In realtà la sua biografia (Venosa 1566 - Gesualdo 1613) presenta molte lacune e momenti oscuri, con l'eccezione di due celebri episodi: l'uccisione della moglie Maria d'Avalos e del suo amante Fabrizio Pignatelli Carafa il 16 ottobre 1590 e la fastosa celebrazione delle seconde nozze a Ferrara nel 1594 con Eleonora d'Este, nipote del Duca di Ferrara Alfonso II.

In particolare, il soggiorno ferrarese ebbe una influenza determinante nella maturazione musicale di Gesualdo, tanto che egli stesso affermava che al suo incontro con Luzzasco Luzzaschi, esponente di spicco della musica alla corte di Ferrara, dove l'abbandono del suo "primo stile". Il principe musicista era arrivato all'accademia musicale più esclusiva d'Europa, che vantava ormai una tradizione più che secolare, portando con sé, manoscritte, le sue composizioni più recenti, 2 libri di madrigali a 5 voci. Presso lo stampatore-ducale, Vittorio Baldini, vengono pubblicati nel 1594 i primi due libri ad opera di Scipione Stella, un musicista del suo seguito e, come si conviene alle opere di un principe, dedicati al loro autore. Successivamente, nel 1595 e

nel 1596, con lo stesso cerimoniale sono pubblicati anche il Terzo e il Quarto Libro di madrigali a 5 voci.

Tornato a Gesualdo nel 1597, Don Carlo raccoglie attorno a sé un'Accademia musicale comprendente «compositori, sonatori e cantori eccellentissimi» che mira a emulare i fasti della corte estense. Qui, come il Baldini a Ferrara, Carlo chiama alla sua piccola corte Giacomo Carlino e lo nomina "stampatore". Nel 1611, a quasi 15 anni dal Quarto libro, Gesualdo fa pubblicare il Quinto e il Sesto libro dei madrigali. La dedica è di don Giovanni Pietro Cappuccio che rimase con Gesualdo fino alla sua morte.

Anche dopo il suo ritorno, forte rimane in Gesualdo il senso d'affinità elettiva verso l'ambiente della corte ferrarese, che viene rinsaldato dalla frequentazione con un illustre e nostalgico esule di Ferrara, Torquato Tasso, ospite di Gesualdo già nel 1588 e nel 1592 e autore di una fitta corrispondenza con il Principe che comprende anche una quarantina di testi madrigaleschi.

Il madrigale della "seconda pratica", a cui appartengono la produzione matura di Gesualdo, quella di Luca Marenzio e Claudio Monteverdi, nonché l'adozione dell'arte madrigalistica in Inghilterra e Germania, si caratterizza come una composizione fortemente sperimentale, in cui la libertà della forma poetica del testo (monostrofico, con un numero variabile di settenari ed endecasillabi a rima libera, che il compositore poteva articolare a piacimento) si coniuga generalmente con la sua alta qualità letteraria (gli autori più utilizzati sono Petrarca, Bembo, Ariosto, Guarini, Tasso); il madrigale del tardo Cinquecento adotta inoltre come standard l'uso delle cinque voci soliste, è coltivato all'interno di cerchie di intellettuali nelle corti principesche ed aristocratiche e ricerca la maggior ricchezza possibile di affetti e immagini nell'unità espressiva di testo e musica.

Nei madrigali ferraresi, e in particolare dal Quarto Libro, Gesualdo chiarisce definitivamente il suo atteggiamento compositivo, che ne fa un caso affatto singolare tra i musicisti suoi contemporanei. Abbandona quasi completamente l'uso

di testi letterari importanti per testi brevi ed anonimi senza pretese, che gli consentano di sviluppare l'arte dei contrasti violenti, con l'alternanza delle note del dolore e della gioia, della privazione e della speranza. È la musica, a cui le immagini poetiche si sottopongono, che stabilisce il tono della composizione, la violenza dei passaggi e dei contrasti. La struttura organizzativa del madrigale risponde a una autonoma esigenza oratoria che sfrutta il testo poetico per procedere attraverso la contrapposizione di con-

cetti e momenti opposti: una ferrea logica musicale, basata sulla ripetizione letterale o variata di brevissimi frammenti, dà organicità e unità alla composizione. Per dirlo con Nino Pirrotta: «non serve ma compagna dell'orazione la musica ha il compito di dire ciò che è indicibile a parole, di esprimere coi rivolgimenti cromatici il torcersi dell'anima nel dolore, con i salti melodici violenti e inconsueti la sfida del sarcasmo e della ribellione...». Questo atteggiamento espressionistico di Gesualdo si accompagna a una audacia armonica inusitata per i suoi tempi e ai nostri orecchi di sconcertante modernità. L'interesse di Gesualdo per il cromatismo e gli esperimenti armonici è testimoniato anche dall'entusiasmo che il Principe ebbe per l'archicembalo (strumento a tastiera sul quale era possibile ottenere suddivisioni cromatiche inferiori al semitono) di Nicolò Vicentino, conosciuto a Ferrara, tanto da far riservare una intera sala del castello avito al prezioso strumento. Negli ultimi due libri di madrigali si assiste inoltre ad una sorta di "purificazione" del contrappunto verso una cristallina chiarezza, con l'abbondare di episodi omoritmici e il progressivo prevalere delle due voci superiori.

Dopo quanto si è detto non fa meraviglia che la seconda metà del XX secolo sia il periodo della grande riscoperta di Gesualdo: l'opera del Principe di Venosa ha più di un motivo d'interesse e d'affinità per i compositori a noi contemporanei, a partire dalle personalissime soluzioni date al rapporto tra testo e musica.

Il caso probabilmente più noto è quello di Igor Stravinskij, che scrisse un *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum*, trascrivendo due madrigali del V libro e uno del VI libro, e nel 1960 si recò in pellegrinaggio a Venosa e Gesualdo. E, naturalmente anche Luigi Nono (proprio nel 1960 in *Text - Musik - Gesang*) e, in tempi a noi vicini e in maniera cospicua, Salvatore Sciarrino attraverso diverse e importanti sue composizioni, hanno fatto oggetto delle proprie riflessioni l'opera di Carlo Gesualdo da Venosa.



Carlo Gesualdo da Venosa.

Cristiano Ostinelli

Madrigali

VII.

Felicissimo sonno
Che ne le luci di madonna vivi
E noi di luce privi,
Deh, con un sogno messaggier le mostra
L'afflitta anima nostra!
Fa che in partir da lei pietà vi resti
E pietosa si desti.

XVI.

Prima Parte:

Ecco, morirò dunque!
Né fia che pur rimire,
Tu ch'ancidi mirando, il mio morire.

XVII.

Seconda Parte:

Ahi, già mi discoloro; oimè, vien meno
La luce a gli occhi miei, la voce al seno!
O che morte gradita,
Se almen potessi dir: «Moro, mia vita!».

X.

Languisce al fin chi da la vita parte
E di morte il dolore
L'affligge sì che in crude pene more.
Ahi, che quello son io,
Dolcissimo cor mio,
Che da voi parto e, per mia crudel sorte,
La vita lascio e me ne vado a morte.

XIX.

O tenebroso giorno,
Infelice mio stato,
O mio cor tristo, sol a pianger nato!
Quando lieto ritorno
Farai dinanzi a quella
Che è più d'ogni altra bella,
Più leggiadra e più vaga,
Che con suoi sguardi morte e vita appaga?

XV.

Tu m'uccidi, o crudele,
D'Amor empia omicida,
E vuoi ch'io taccia e 'l mio morir non grida?
Ahi, non si può tacer l'aspro martire
Che va innanzi al morire,
Ond'io ne vo gridando:
«Oimè, ch'io moro amando!».

XVII.

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

XII.

O voi, troppo felici,
Che mirate il mio sole
E cangiate con lui sguardi e parole,
Quel che a voi sopravanza, ahi, potessi io
Raccor per cibo a gli occhi del cor mio.

IV.

Dolcissima mia vita,
A che tardate la bramata aita?
Credete forse che 'l bel foco ond'ardo
Sia per finir perché torcete 'l guardo?
Ahi, non fia mai che brama il mio desire
O d'amarti o morire.

XIX.

Al mio gioir il ciel si fa sereno,
Il crin fiorito il Sole a i prati inaura,
Danzano l'onde in mar al suon de l'aura,
Cantan gli augei ridenti,
Scherzan con l'aria i venti.
Così la gioia mia versando il seno
Io d'ogni intorno inondo
E fo, col mio gioir, gioioso il mondo.

Luigi Nono Due composizioni vocali

Di Luigi Nono il concerto odierno propone due brevi composizioni vocali che sono state scritte a distanza di venti anni una dall'altra, ma che sono caratterizzate entrambe dal grande impegno politico e ideale.

Djamila Boupachá, breve pagina per soprano solo, ha la sua originale collocazione nell'affresco sinfonico corale *Canti di vita e d'amore*. Nel 1962, un anno dopo la rappresentazione dell'azione scenica *Intolleranza 1960*, Luigi Nono compone *Canti di vita e d'amore: sul ponte di Hiroshima* per soli e orchestra, sua terza importante opera per voce e orchestra, dopo *Il canto sospeso* (1956) e, appunto, *Intolleranza* (1960), rispetto a cui i *Canti* segnano una decisa frattura musicale. L'opera si divide in tre parti: *Sul ponte di Hiroshima*, su testo tratto da *Essere o non essere - Diario di Hiroshima e Nagasaki* di Günther Anders, *Djamila Boupachá* su testo tratto da *Esta noche* di Jesús López Pacheco, e *Tu* su testo tratto da *Passerò per Piazza di Spagna* di Cesare Pavese. La prima esecuzione di quest'opera avvenne il 22 agosto 1962 a Edimburgo. Le tre parti, ci dice Nono stesso, sono tre situazioni proprie del nostro tempo, diverse tra loro ma tutte riconducibili alla tematica della follia criminale e dell'oppressione e della possibilità di opporvisi, di contrastarle con l'amore e la libertà. Il trattamento della linea vocale è estremamente semplice e diretto, un lungo lamento che lentamente emerge dall'orchestra e, dopo un *climax* di grande impatto motivico, nuovamente vi scompare. Nono ci indica il senso di questo breve inserto, che si colloca al vertice dell'intera composizione: un puro canto di speranza sorge dalla Spagna «sprofondata nelle tenebre» e trova la sua eco nella voce dell'algerina Djamila Boupachá, torturata dai Paras in Algeria, simbolo per noi tutti di una via d'amore, di libertà, contro tutte le nuove forme d'oppressione e di tortura neonazista. «La mia tecnica di scrittura vocale, scrive Nono, vi si sviluppa per l'interazione reciproca tra le strutture intervallari e i differenti campi sonori da un lato e il tempo e l'espressione umana dall'altro.»

¿Donde estás, hermano? Por los desaparecidos

en Argentina per 2 soprani, mezzosoprano e contralto è stata composta in occasione di una manifestazione di Amnesty International ed è, come *Djamila Boupachá*, una sorta di appello agli uomini liberi contro l'oppressione. La prima esecuzione avvenne a Colonia nel novembre 1982 e il testo è costituito da un vocalizzo sul grido dei familiari dei *desaparecidos*. Il carattere politico della composizione è proposto da Nono in chiave intimistica, con le quattro voci delle "madrì" che fanno apparire e scomparire le parole nelle brume dei vocalizzi, sussurrati in una gamma dinamica prevalentemente nell'ambito del "pianissimo", lacerata da un unico dolorosissimo grido che apre improvviso la sezione finale del lavoro. La forte carica ideale di tutta l'opera di Nono è in questo lavoro dalla bellezza fragile e tenera, lontana da qualsiasi proclamazione o slogan: nondimeno riesce a trovare accenti di commossa partecipazione al dolore dell'umanità con una intensità ignota a composizioni di più ampio respiro.

Cristiano Ostinelli

Djamila Boupachá

Esta noche

Quitadme de los ojos
esta niebla de siglos.
Quiero mirar las cosas
como un niño.

Es triste amanecer
y ver todo lo mismo.
Esta noche de sangre,
este fango infinito.

Ha de venir un déa,
distinto.
Ha de venir la luz,
creedme lo que os digo.

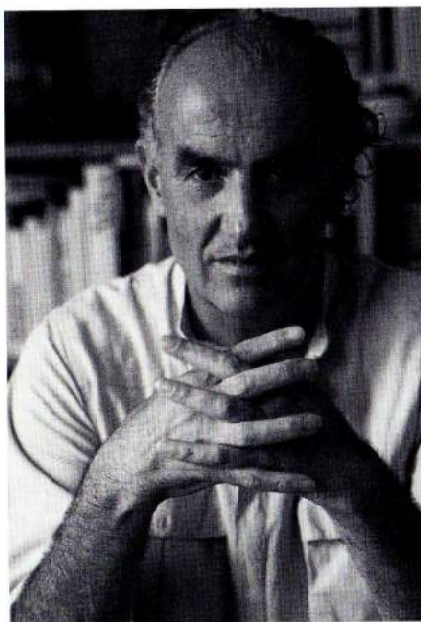
Questa notte

*Toglimi dagli occhi
questa nebbia di secoli
Voglio veder le cose
come un bambino.*

*È triste all'alba
veder le stesse cose.
Questa notte di sangue,
questo fango infinito.*

*Verrà un giorno,
diverso.
Verrà la luce,
credi a quel che dico.*

Jesús López Pacheco



Luigi Nono.

Salvatore Sciarrino

L'alibi della parola (1994) a 4 voci

- n. 1 Pulsar (Augusto de Campos)
- n. 2 Quasar (Augusto de Campos)
- n. 3 Futuro remoto
(frammento da Francesco Petrarca)
- n. 4 Vasi parlanti (pittori vascolari attici)

Quattro testi di epoca e provenienza disparate: la poesia visiva contemporanea, la citazione aulica del Petrarca, alcune iscrizioni dipinte su vasi greci. È necessario tentare nuove soluzioni formali, anche attraverso approcci inconsueti.

Consideriamo anzitutto la scelta del contemporaneo, il brasiliano de Campos: la conformazione visiva delle sue poesie e lo spazio delineato meccanicamente dal computer si trasmettono nelle articolazioni musicali. Ma ciò non viene a costituire una limitazione, anzi dà spunto ad altre situazioni di linguaggio, fuori dalle abituali frequentazioni tra musica e parole.

Pulsar conduce a un controllo radicale dell'emissione vocale, insistendo al confine tra fiato e canto. Nel flusso sonoro continuo, i versi sono immessi quasi segmenti unitari: alla fine però l'ordine dei versi risulterà alterato dal sovrapporsi di riletture parziali. Le stelle che costituiscono le *e*, i toni al posto delle *o*, sono differenziati nel suono tramite opportune emissioni. Alle dimensioni del segno corrispondono relative gradazioni dinamiche.

Nel musicare *Quasar* agisce forse il fascino mostruoso dell'automa. Durante l'intero pezzo è imposta ai cantanti una separazione meccanica dei fonemi: una scansione tenuta come al di sotto dell'umano, che sarà l'ascoltatore a ricomporre in continuità di parola e senso.

La poesia appare un quadro compatto di 6 spazi per 6 righe. La musica rende tale compattezza visiva per mezzo di letture verticali simultanee (e parziali: 4 righe su 6) da cui scaturisce notevole complessità di spettro sonoro.

Se la successione di questi sincroni è graduale, ordinata e contigua, il testo diviene comprensibile: basta assecondare volta a volta il rilievo dovuto a ciascuna parte. Successioni organizzate secondo criteri diversi generano testi paralleli e non ben identificabili. Il tutto levita su un continuo sbocciare di riletture, sovrapposte e sfasate, di varia proporzione metrica: dunque un intreccio di densità poco omogenee.

Per alludere alla ciclicità dei processi, un parziale da capo sigilla *Quasar*.

Non ho avuto modo di appurare quale rapporto possa essere intercorso tra H. G. Wells e Francesco Petrarca. Proprio perché tanti secoli sembrano separarli, devo riferire di un fatto assai curioso.

Nel romanzo *La macchina del tempo* di Wells, il protagonista riesce viaggiare attraverso le epoche. Ma una volta che spinge oltre il futuro l'indice nella macchina, egli si viene a trovare su un pianeta deserto e privo di forme di vita, un pianeta che ci sconcerta: è la nostra terra, vista in una prospettiva storica troppo più ampia rispetto alla specie umana.

Un'immagine identica è quella creata dal Petrarca nel *Trionfo dell'eternità*. Singolare, oltretutto, che un credente fosse capace di guardare a un avvenire prosciugato dal senso stesso della vita. Qui la musica vuole assumere dentro di sé l'apparenza del vuoto, un perenne rifrangersi di echi.

È una voce sopravvissuta per dirci di questa desolata eternità, o è l'eco stessa dell'umanità scomparsa?

né quasi in terra d'erbe ignuda et erma,
né "fia" né "fu" né "mai" né "inanzi" o "ndietro".

La pittura vascolare dei greci apre ai nostri occhi il loro mondo con impressionante completezza, perfino nei dettagli, nel privato, dentro la singola esistenza.

Era come se i greci, vivendo, si vedessero specchiati sulla superficie dei vasi. Oggi quegli specchi trattengono ancora la loro immagine. Il vaso, il pittore, i personaggi rappresentati, il donatore o il destinatario, tutto parla e canta un formidabile linguaggio di figure, in cui trova posto la scrittura.

Ho messo insieme alcune di queste iscrizioni, esili traiettorie sospese su labbra perennemente schiuse.

SCIOGLIMI (Ulisse legato all'albero della sua nave,
mentre ode il canto delle Sirene)
NETENARENENETENETO (onomatopea di flauto)
TOTOTE TOTE (onomatopea di tromba)

***Tre canti senza pietre*
a 7 voci (2000)**

1. Mormorando
2. Liberamente accompagnando con le pause
3. Il silenzio è un muro con fessure

ETOTOT (idem, forse da leggersi ancora al rovescio)
O O O O (le vocali davanti alla bocca d'Alceo:
notazione musicale)
STA FERMA (un amante durante l'amplesso)
LISLISLIS LOLOSLOS (nonsense?)
- GUARDA, UNA RONDINE
- SÌ PER ERACLE
- ECCOCL È GIÀ PRIMAVERA (breve dialogo)

Commissionato dai Wittener Tage für neue Kam-
mermusik 1994, *L'alibi della parola* è dedicato al-
l'Hilliard Ensemble.

Non erano pochi i brani da ascoltare. Joséphine ebbe l'idea di sentirli in viaggio, con calma, fuori dalle ore di lavoro. Una volta salita sul treno, l'ovattata tecnologia portatile l'avrebbe immersa nella musica e isolata dal mondo: *walkman*.

Schiacciò il pulsante - cosa stava succedendo? Stavolta l'esclusività della cuffia non proteggeva dai rumori circostanti, la cui invadenza a tratti si faceva insopportabile. Posso immaginare che la musica sembrasse attirarli, i rumori.

Anagraficamente non vecchio, come compositore sono già in età da cambiare nome. Non so se ciò che inseguo da sempre sia musica o meno; certamente è un'esperienza estrema. Pertanto non avrei interesse a nascondere il travisamento che una ripresa microfónica comporta sulle mie opere.

Quanto a Joséphine tuttavia non era un problema dovuto alla registrazione, troppo esigua di volume.

Infatti la natura dei miei suoni non è poi così distante da quella dei suoni dell'ambiente. Inoltre l'addensamento e la rarefazione, la casualità apparente delle articolazioni che io immagino, entrano subito in cortocircuito con la casualità della vita reale.

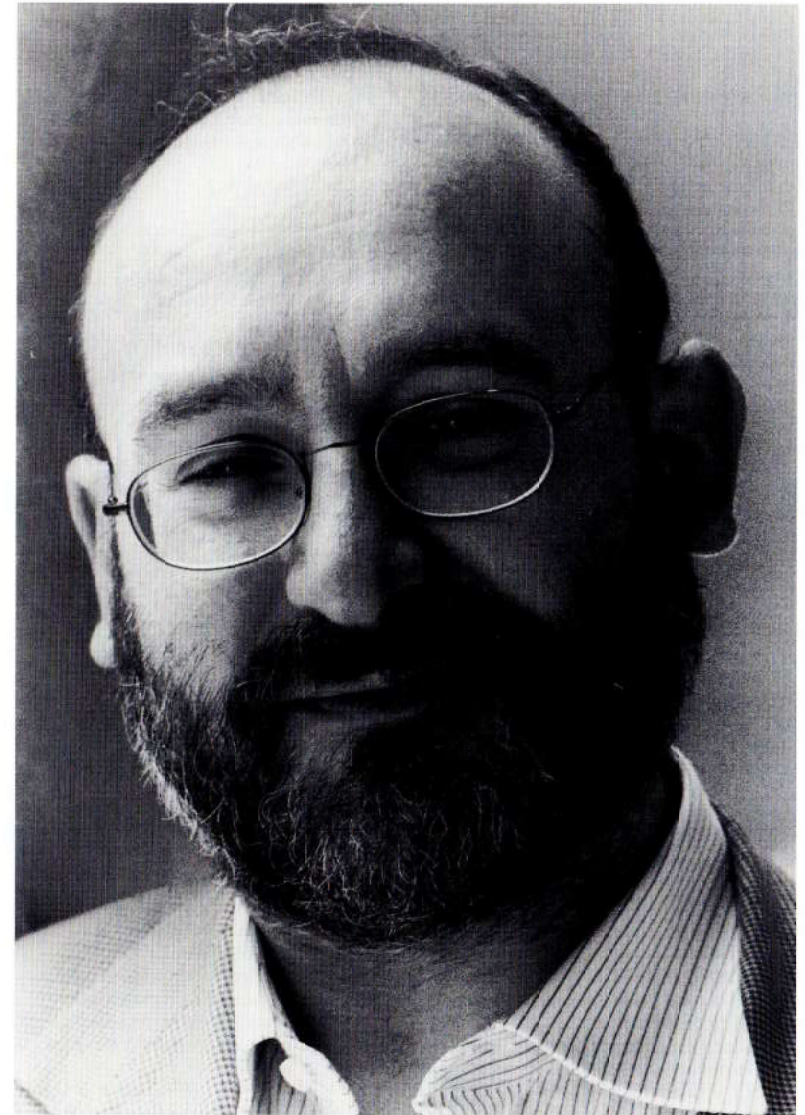
Un insieme di fattori insomma viene a coagularsi nel mio caratteristico abbassamento dei livelli di intensità, che però acuisce enormemente la capacità auditiva dell'ascoltatore. Così durante l'esecuzione dei miei lavori, anche le sale meglio schermate si lasciano penetrare dai suoni esterni.

Joséphine sorrideva e, riferendosi al *walkman*, sapeva di affermare la perfetta appartenenza della mia musica al silenzio.

I *Tre canti senza pietre* derivano da un ciclo per voci e strumenti, *Cantare con silenzio*, in cui ciottoli battuti scandivano alcuni momenti salienti.

Rispetto alla versione originale sono scomparsi anche il flauto solista e il *live electronics*; in compenso nel gruppo è stata introdotta una settima voce, di controtenore.

L'opera si apre con una sorta di iniziazione,



Salvatore Sciarrino.

Ensemble di cantanti free lance per produzioni concertistiche e operistiche, dal 1984 lavora sotto la guida di Manfred Schreier. Specializzato nella musica del XX secolo, questo gruppo è particolarmente interessato all'ampliamento delle forme di articolazione e di espressione vocale. Eseguendo composizioni appositamente scritte su commissione, l'ensemble promuove dialoghi spontanei con autori scelti allo scopo di investigare sugli effetti di nuove tecniche vocali e nuovi suoni. L'espressività delle sue performances si è messa in luce anche sulle scene. Musica, video e teatro rappresentano una parte integrale del suo programma che comprende anche l'esecuzione di collages costituiti da elementi contrastanti di musica antica e di musica contemporanea. Varietà e flessibilità sono le basi su cui si innesta l'apertura di questo ensemble verso le nuove idee e la sua sensibilità verso il contemporaneo.

quello che prima era solo un viatico svela l'implicita ritualità.

Poiché offre spunti alla riflessione, cito qui di seguito una curiosa prescrizione esecutiva.

[il controttenore] canta con un fazzoletto stretto tra le labbra; non dovrà esagerare nel cercare di farsi comprendere né assumere un atteggiamento totalmente passivo. L'adattamento della voce (e dell'orecchio dell'ascoltatore) all'impedimento richiede un certo tempo: su questo bisogna contare per ottenere il giusto suono soffocato e il grado di semi-intelligibilità richiesto.

Del secondo *canto* dirà la musica.

Riguardo al terzo, bisogna accennare a un artificio rilevante: pur avendo io praticato ogni sorta di *forma a finestra*, ci imbattiamo in un fenomeno cinetico elementare e di espressività sorprendente, quasi una scoperta.

Prendiamo una qualsiasi frase parlata e dei segmenti uguali di tempo.

Facciamoli interferire in modo che la frase diventi intermittente e passi innanzi a noi come attraverso una moviola, ma a scatti e ripetutamente. Si crea così una persistenza che si modifica impercettibilmente, finestra dopo finestra.

La direzione di lettura dipende dalla relazione tra l'ampiezza del segmento temporale, la dimensione della frase e la sua velocità di scorrimento.

Perciò la frase può viaggiare nella stessa direzione del tempo (da sinistra a destra) o in direzione inversa al tempo (da destra a sinistra).

Nel primo caso la frase, entro i segmenti, si presenterà con la coda, per uscire dal campo con la testa: la frase ci apparirà strana, restando riconoscibile nei suoi elementi, e insieme perdendo i nessi di intelligibilità.

Intatta nel secondo caso, la frase entrerà di testa e scomparirà di coda.

Chi è riuscito a seguire questa spiegazione, sostituisca al termine *frase parlata* il termine *immagine sonora*, e comprenderà forse meglio ciò che intendo.

Commissionati dai Neue Vocalsolisten di Stutt-

gart, *Tre cani senza pietre* hanno avuto la loro prima esecuzione nell'ambito dei Wittener Tage für neue Kammermusik 2000.

Salvatore Sciarrino

1.

sapere chiaro produce certezza
e la certezza un'ombra
d'ignoranza. Tu
accanto a ciò che comprendi
impara ciò che non comprendi
nutri la solitudine
sì, parti: esci
all'incrocio dei venti
non sai quale a te tocca
trovi l'altro che genera in te

2.

quantità di cose e sabbia trascinano a loro volta
cose e sabbia che fanno barriera. D'un tratto
il fiume smette di scorrere
perché prima scorreva

3.

con un fruscio perenne
il vuoto manifesta la sua esistenza
sono le apparizioni folgoranti
di tutti i possibili. Di essi
il vuoto quantico è serbatoio infinito.
In principio erano due serbatoi infiniti:
quello dei possibili e il serbatoio di energia
che costituisce la curvatura dello spazio-tempo.

(Frammenti di Michel Serres,
Edgar Gunzig, Isabelle Stengers
adattati da Salvatore Sciarrino)



André Richard.

Solistenchor Freiburg:

Monika Wiech, soprano
Sibylle Schaible, soprano
Kirsten Schierbaum, soprano
Birgitta Schorck-Möller, contralto
Evelyn Lang, contralto
Sibylle Kamphues, contralto
Thomas Gremmeispacher, tenore
Klaus Michael von Bibra, tenore
Rolf Ehlers, tenore
Mathias Schadock, basso
Victor Alonso, basso
Ulrich Rausch, basso

Solisti:

Petra Hoffmann, soprano
Elisabeth Rave, soprano
Monika Bair-Ivenz, mezzosoprano
Susanne Otto, contralto
Dietmar Wiesner, flauto
Michael M. Kasper, violoncello

André Richard, direttore

Realizzazione elettronica:

Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks e.V. Freiburg

Michael Acker, direttore del suono
Rudolf Strauss, ingegnere del suono
Bernd Noll, tecnico
Christian Venghaus, assistente

ore 19

Seminario di André Richard
 La spazializzazione elettronica in *Prometeo*

ore 20.30

Luigi Nono (1924-1990)
Omaggio a Vedova (1960) 5'
 per nastro magnetico

Camillo Togni (1922-1993)
Coro di T. S. Eliot op. 34 (1952) 7'20"
 per coro misto a cappella

Luigi Nono
Io, frammento da Prometeo (1981) 6'
 coro finale, per 12 voci e live electronics

Arnold Schönberg (1874-1951)
De profundis (Salmo CXXX) op. 50b (1950) 5'
 per coro a cappella

György Kurtág (1926) (con **G. Kurtág jr**)
Lajka-emlék (1990) (Ricordo di Lajka) 3'30"
 per nastro magnetico

Wolfgang Rihm (1952)
Mit geschlossenem Mund (1982) 4'
 per 8 voci

Luigi Nono
Tre voci b 5'
Il maestro del gioco X, XI, XII (1985)
 per coro a cappella e live electronics
 (parte 7 di *Prometeo*)

Quando stanno morendo. 35'
Diario polacco n. 2 (1982)
 per quattro voci femminili, flauto basso,
 violoncello e live electronics
 Testi di Czesław Miłosz, Endre Ady,
 Aleksandr Blok, Velemir Chlebnikov,
 Boris Pasternak
 a cura di Massimo Cacciari

Luigi Nono madrigalista

Lo stile di Nono si costituisce come percezione della corporeità del tempo fatto musica, e come sentimento di un destino di impermanenza, espresso nella dispersione del suono nello spazio e nel tempo. Il pensiero compositivo sembra inseguire lungo gli anni i modi di un madrigalismo, per così dire, trascendentale. Permane l'ossessione di un suono che si agita fra sogni di monodia e traumi di esasperata violenza. Fra tali estremi, una impazienza del proprio stato scinde il suono in se stesso e ne rompe l'immagine, la moltiplica per speculazione: lo strumento di tale scissione è la riflessione nello spazio.

Nel concerto di oggi, *Quando stanno morendo*. *Diario polacco n. 2* può appunto essere riguardato come un grande madrigale, circondato da composizioni – dello stesso Nono o di autori a lui in qualche modo legati – che come postille ne ripetono e ne estendono i tratti.

Sin dalle prime prove strumentali, la scrittura di Nono intesse nitide polifonie di matrice weberiana che tendono a risolversi da un lato in robuste e liriche monodie, dall'altro in impulsi di sfogo disordinato e aspro, poliritmi di ribattuti in fortissimo. A partire da *La victoire de Guernica* e *Canti per 13*, e in misura predominante da *Incontri*, appare una testura di campi lacerati, dal profilo frastagliato, che si formano e si scompongono irregolarmente, solcati dagli spasimi di una monodia improvvisamente disfatta, squassati da colpi ribattuti: «una lacerazione del pensiero, della musica e dei sentimenti», secondo le parole dello stesso Nono. Tale lacerazione irrompe, con *Varianti*, nel corpo del singolo suono. Ogni suono è animato internamente, agitato da contrari sino allo spasimo: una scrittura deliberatamente incurante dei paradossi lo descrive in molti modi sovrapposti e spesso inconciliabili. Esso appare insieme vicino e lontano nell'ascolto, straziato e sparso nello spazio e nel tempo.

Con *Diario polacco '58* la scissione del suono si proietta nello spazio fisico, che ne viene dissaldato e riedificato. L'orchestra si spezza in quattro cori (tutti col medesimo organico), disposti a raggiera di fronte al direttore, e continuamente il suono si disfa e si riunisce attraverso lo spazio,

da un coro all'altro, in antifonie e contraccolpi, avantechi e riverberi. Appare per la prima volta l'intuizione di una forma assolutizzata di madrigalismo: non la rappresentazione sonora di corpi, semplici tratti di spaziotempo, bensì l'incarnazione dello spazio in sé e del tempo, raggiunta attraverso la separazione del suono in se stesso. Tale attitudine del pensiero viene via via schiarandosi, si estende e si trasforma: da qui sorgiranno, nei decenni successivi, le nuove concezioni relative agli interpreti, allo spazio dell'ascolto, ai modi d'impiego del nastro magnetico ecc., che culmineranno nell'adozione del mezzo elettronico di elaborazione del suono in tempo reale.

Un esempio di composizione per nastro magnetico è costituito da *Omaggio a Vedova*, riecheggiato, nel concerto di questa sera, da un pezzo per nastro solo di un autore legato a Nono da vincoli di profonda amicizia, **György Kurtág**. Si tratta del primo brano composto da Nono per un *medium* del genere: vi è deliberatamente perseguita la massima lontananza da soluzioni timbriche e figurali che possano ricondurre alla dimensione linguistica degli strumenti tradizionali. Vi sono accostati materiali estremamente contrastanti, gruppi di frequenze con forme d'onda di varia specie, combinati a ottenere le immagini acustiche più differenziate: schianti, vortici, ombre interrotte, impulsi pullulanti, sibili e ronzii plasmano la carne del suono.

Lo strumento elettronico consente una esplorazione immaginifica dello spaziotempo che costituisce il suono. Il microfono scruta il suono, ne estende l'immagine acustica. La disposizione degli altoparlanti, poi, con la sottolineatura di zone di diffusione del suono, impone allo spazio un metro, un "temperamento", vi applica una sorta di "scordatura", *intonandolo* in un certo modo.

I vari tipi di trattamento (delay, gate, reverb, harmonizer, halaphon, filtri ecc.) possono mutare le sembianze di un suono, alterarne le componenti, separarle e ricomporle, dislocarle qua e là nel tempo e nello spazio. Attraverso una inaudita ripetizione si genera una moltiplicazione speculativa: da un lato il suono allo stato "naturale",



Luigi Nono.

dall'altro le sue immagini rivelate dagli artifici. L'ascolto squaderna ed esplicita il suono, accumulando su di esso inesauribili prospettive, aumentandone, in certa maniera, l'evidenza. Così, la trasformazione estende l'essere del suono aprendolo all'interpretazione. E tale dimensione ermeneutica viene enfatizzata dall'essere la trasformazione effettuata in tempo reale. Il suono, a sua volta, legge e glossa lo spazio, rivelandolo e insieme costituendolo attraverso il suo modo variato di effondersi.

Nella scrittura noniana l'introduzione del mezzo elettronico induce una semplificazione delle testure: la molteplicità polifonica delle voci tende a riaggregarsi in monodie. Ma una sola voce non è più sufficiente a incarnare un suono nella sua complessità: occorrono più voci, che descrivano i molti versanti acustici di un medesimo suono (nel timbro, nell'intonazione, nella durata ecc.), e all'espressione di un solo suono è ormai necessario un intero contrappunto. Una testura polifonica, dunque, non si *comprende* più nella pagina scritta, deve proseguire oltre: attraverso la trasformazione del suono, si estende allo spazio in cui il suono si effonde. Lo spazio si fa testo – e viceversa: la distanza fra le pareti concrete, quelle delle sale di esecuzione, e le pareti innalzate dall'immaginazione e dagli artifici tende ad assottigliarsi.

Diario polacco n. 2 costituisce un esempio di tale rinnovata scrittura, delle mutate relazioni fra l'immagine delle testure e la forma, attraverso i modi di trattamento elettroacustico. Se ne fornisce di seguito una sintetica descrizione.

Il pezzo impiega quattro voci femminili, flauto basso, violoncello e live electronics, e consta di tre movimenti, ciascuno tripartito a sua volta.

Nel primo movimento il flautista e il violoncellista non impiegano il loro strumento, ma, a partire dalla seconda sezione, agiscono sulle modalità di diffusione del suono delle voci (eccettuato il soprano I), soffiando in un microfono. Il microfono del flautista controlla, attraverso i programmi dell'halaphon, la variazione della velocità di spostamento del suono delle voci *nello spazio*; il microfono del violoncellista controlla

l'accesso delle voci al delay, dunque la loro dislocazione *nel tempo*. Modalità di interazione analoghe sono, in alcuni programmi, attuate anche fra le voci (sempre escludendo il soprano I). Le quattro voci femminili si aggregano variamente in unisoni, bicordi, tricordi e tetracordi: l'unisono è l'intervallo di gran lunga prevalente. Tutto questo movimento ha, in effetti, l'aspetto di una monodia "orchestrata": ciascuna voce viene sottoposta a costanti variazioni che riguardano i modi d'impiego del microfono, il grado di apertura delle labbra, la qualità timbrica ("+ fiato", "voce rauca", "fischio" ecc.), l'intonazione (con l'uso delle alterazioni microtonali), la dinamica. Ad esse si aggiunge il trattamento elettroacustico, che ne varia la dislocazione nel tempo-spazio e l'immagine timbrica.

Nel secondo movimento il soprano I non canta, soprano II e mezzosoprano intonano una monodia, il contralto funge da voce recitante, il flautista e il violoncellista (che prendono i rispettivi strumenti) realizzano un ribattuto mobilissimo e tellurico che genera un complessivo *crescendo* d'intensità e di tensione emotiva. Sono necessari, per questo movimento, tre violoncelli, ciascuno munito di quattro corde accordate sulla medesima nota ma con differenze microtonali; è inoltre previsto l'uso di due archi, posti l'uno sopra e l'altro sotto le corde. Quanto al drammatico testo di Chlebnikov affidato alla parte di contralto, le prime due enunciazioni sono difettive e complementari, mentre la terza è completa. Vi è inoltre applicata la funzione *reverse* dell'harmonizer, che in tempo reale registra la voce e la ridiffonde in moto retrogrado: parole infrante e capovolte, monconi di senso spezzato, voci frantumate in una rovina di imitazione speculativa.

Il terzo movimento ha una fisionomia più variata, e consta di:

- un *bicinium* di soprano II e mezzosoprano, un falso unisono che si espande e si contrae attraverso alterazioni microtonali, nel quale si inseriscono due interventi del soprano I (del tutto indipendenti, scritti da Nono su parti staccate, non poste in partitura), e due interventi in *eo-lien* del flautista;



Camillo Togni.



Arnold Schoenberg.

- una monodia del contralto sostenuta dal flauto basso e dal violoncello (con accordatura ordinaria, suonato secondo una particolare tecnica, detta da Nono «con dita»);
- un corale di tutte e quattro le voci a cappella.

Se si eccettua il corale finale, la condotta prevalente nell'intero brano è di tipo monodico, sia pure in un'accezione allargata. Anche in questo caso, la testura polifonica si realizza solo nell'interazione fra le voci e lo spazio, grazie al trattamento elettroacustico: solo l'incontro con lo spazio rende polifonica la voce.

Assolutizzazione del madrigalismo, dunque: anteriore a ciò che si può raffigurare con parole, corrisponde al non pronunciato. In questo luogo del pensiero si muove il brano di **Wolfgang Rihm**, *Mit geschlossenem Mund* [A bocca chiusa]. Un canto *pppp* non vibrato, increspato da gemiti, spiega formazioni armoniche ricorrenti, ma variate nella densità, nelle durate e nei modi di generazione e dissoluzione, mescola consonanze e asprezze. L'ultimo terzo del brano è più inquieto e accorato, si anima di trasalimenti e impazienze, con accenti e irruzioni in *crescendo*. La voce è orbata della parola, oppure è sul punto di raggiungerla. La musica esprime, così, un silenzio anacustico, non naturalistico, che dice il mutismo situato nell'imminenza del senso, il luogo in cui le forme del suono schiudono ancora, senza tregua, un prisma di significati possibili.

Pure, in questa *Stillsetzung*, nel *porre in silenzio*, è custodita una forza. Grazie alla quale, attraverso l'inesausto dispiegarsi del possibile, ogni sorte viene strappata alla ripetizione, gettata implacabilmente nella propria unicità, resa irripetibile e sola. Il brano *Tre voci b* (*Il maestro del gioco X, XI, XII*), tratto da *Prometeo*, è una esortazione all'ascolto di tale silenzio, nel quale la tragedia di Prometeo è segregata: blocchi di poche battute alternati, con metronomi e dinamiche contrastanti, contrapposti frontalmente gli uni agli altri e gettati nello spazio con differenti specie di movimento.

Camillo Togni

Coro di T. S. Eliot, op. 34

(da T. S. Eliot, *Assassinio nella cattedrale*,
parte II, coro IV)

(Mentre i Cavalieri uccidono l'Arcivescovo Tommaso Becket, si ode il)

Coro:

Chiarite l'aria! pulite il cielo! lavate il vento! separate pietra da pietra e lavatele.

La terra è sozza, l'acqua è sozza, le nostre bestie e noi stesse insozzate di sangue.

Una pioggia di sangue m'ha accecato gli occhi. Dov'è l'Inghilterra? dov'è il Kent? dov'è Canterbury?

Oh lontano lontano lontano lontano nel passato; ed io vado vagando in una landa di sterpi sterili: se li spezzo sanguinano; io vado vagando in una landa di aridi sassi: se li tocco sanguinano.

Come come posso mai tornare alle soavi stagioni tranquille?

Notte, resta con noi, fermati sole, trattienti stagione, non venga il giorno, non venga la primavera.

Posso ancora guardare il giorno e le sue cose solite, e vederle tutte imbrattate di sangue, attraverso una cortina di sangue che cade?

Noi non volevamo che accadesse nulla.

Noi capivamo la catastrofe privata.

La perdita personale, la miseria generale,

Vivendo e in parte vivendo;

Il terrore della notte che termina nell'azione del giorno,

Il terrore del giorno che termina nel sonno;

Ma chiacchierare sulla piazza del mercato, (con la mano sulla scopa,

Ammucchiare le ceneri al cadere della sera,

Porre l'esca sul fuoco allo spuntar del giorno,

Questi gli atti che segnavano un limite al nostro soffrire.

Ogni orrore aveva la sua definizione,

Ogni dolore aveva una specie di fine:

Nella vita non v'è tempo d'affannarsi a lungo.

Ma questo, questo è fuori della vita, questo è fuori del tempo.

Un'imminente eternità di male e d'ingiustizia.

Noi siamo sporche d'una sozzura che non possiamo detergere, mischiata col verme soprannaturale,

Non siamo noi sole, non la sola casa, non la città che è insozzata,

Ma il mondo che è tutto sozzo.

Chiarite l'aria! pulite il cielo! lavate il vento! separate pietra da pietra, separate la pelle dal braccio, (separate) il muscolo dall'osso, e lavateli. Lavate la pietra, lavate l'osso, lavate il cervello, lavate l'anima, lavateli, lavateli!

Traduzione dall'inglese di Alberto Castelli

(Con l'autorizzazione della

Casa Editrice Valentino Bompiani, Milano)

Luigi Nono

Io, frammento da Prometeo

Coro finale

Testo di Massimo Cacciari

NE' INCANTAMENTO TRACIO NE' VOCE D'ORFEO NE'
RIMEDIO DI FEBBO NE' SANGUINANTE OFFERTA NE'
STATUA NE' ALTARE LA PLACA NE' IL FERRO CALIBE
LA PIEGA IGNORA ΑΙΔΩΣ Inaccusa ha la CIMA

Camillo Togni

Coro di T. S. Eliot, op. 34

(da T. S. Eliot, *Assassinio nella cattedrale*,

parte II, coro IV)

(Mentre i Cavalieri uccidono l'Arcivescovo Tommaso Becket, si ode il)

Coro:

Chiarite l'aria! pulite il cielo! lavate il vento! separate pietra da pietra e lavatele.

La terra è sozza, l'acqua è sozza, le nostre bestie e noi stesse insozzate di sangue.

Una pioggia di sangue m'ha accecato gli occhi. Dov'è l'Inghilterra? dov'è il Kent? dov'è Canterbury?

Oh lontano lontano lontano lontano nel passato; ed io vado vagando in una landa di sterpi sterili: se li spezzo sanguinano; io vado vagando in una landa di aridi sassi: se li tocco sanguinano.

Come posso mai tornare alle soavi stagioni tranquille?

Notte, resta con noi, fermati sole, trattienti stagione, non venga il giorno, non venga la primavera.

Posso ancora guardare il giorno e le sue cose solite, e vederle tutte imbrattate di sangue, attraverso una cortina di sangue che cade?

Noi non volevamo che accadesse nulla.

Noi capivamo la catastrofe privata.

La perdita personale, la miseria generale,

Vivendo e in parte vivendo;

Il terrore della notte che termina nell'azione del giorno,

Il terrore del giorno che termina nel sonno;

Ma chiacchierare sulla piazza del mercato, (con la mano sulla scopa,

Ammucchiare le ceneri al cadere della sera,

Porre l'esca sul fuoco allo spuntar del giorno,

Questi gli atti che segnavano un limite al nostro soffrire.

Ogni orrore aveva la sua definizione,

Ogni dolore aveva una specie di fine:

Nella vita non v'è tempo d'affannarsi a lungo.

Ma questo, questo è fuori della vita, questo è fuori del tempo.

Un'imminente eternità di male e d'ingiustizia.

Noi siamo sporche d'una sozzura che non possiamo detergere, mischiata col verme soprannaturale,

Non siamo noi sole, non la sola casa, non la città che è insozzata,

Ma il mondo che è tutto sozzo.

Chiarite l'aria! pulite il cielo! lavate il vento! separate pietra da pietra, separate la pelle dal braccio, (separate) il muscolo dall'osso, e lavateli. Lavate la pietra, lavate l'osso, lavate il cervello, lavate l'anima, lavateli, lavateli!

Traduzione dall'inglese di Alberto Castelli

(Con l'autorizzazione della Casa Editrice Valentino Bompiani, Milano)

Luigi Nono

Io, frammento da Prometeo

Coro finale

Testo di Massimo Cacciari

NÉ INCANTAMENTO TRACIO NÉ VOCE D'ORFEO NÉ
RIMEDIO DI PEBO NÉ SANGUINANTE OFFERTA NÉ
STATUA NÉ ALTARE LA PLACA NÉ IL FERRO (ALIBE
LA PIEGA IGNORA ΑΙΔΩΣ *macena ha la* CIMA

De profundis clamavi ad te, Domine:
Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures
tuae intendentes in vocem deprecationis meae.

Si iniquitates observaveris, Domine,
quis sustinebit?
Quia apud te propitiatio est: et propter
legem tuam sustinui te, Domine.

Sustinuit anima mea in verbo ejus:
speravit anima mea in Domino.
A custodia matutina usque ad noctem,
speret Israel in Domino.
Quia apud Dominum misericordia: et copiosa
apud eum redemptio.
Et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus
[ejus.

1. shir hama'alôt mima'amaqim queratikha [adonai]
2. adonai shim'ah veqoli tiheyynah ozaekha [qashuvot leqol tachanunai]
3. im 'awonot tishmor yah adonai mi ya'amod
4. ki 'imekha haselichah lemā'an tiwarē
5. qiwiti adonai qiwtaḥ nafshi welidvarō hochalti
6. nafshi ladanai mishomerim laboqer [shomerim laboqer]
7. yachel yisra'el el-adonai ki-'im-adonai [hachesed weharbeh 'imo pedut]
8. wehu yifdeh et-yisra'el mikol 'awonotaw

Dall'abisso a te grido, o Signore:
Signore, ascolta la mia voce. Siano le orecchie
tue amorosamente volte alla voce della mia
[supplica.

Se guardi alle colpe, Signore,
chi potrà resistere?
Poiché presso di te è il perdono: e per
legge tua ho potuto sostenere il timore di te,
[Signore.

L'anima mia ha confidato nella parola di lui:
ha sperato l'anima mia nel Signore.
Dalla sentinella del mattino fino a notte,
speri Israele nel Signore.
Poiché presso il Signore è la misericordia: e grande
presso di lui è la redenzione.
Ed egli redimerà Israele da tutte le sue colpe.

X
Nel deserto
dai lode alla Terra,
nella durata
ascolta quest'attimo,
nell'assenza la casa.
Non è dato al pensiero soltanto
il discernere delle idee.
Una debole forza
è data al pensiero:

STILLSCHWUNG

far tacere

MACIGNI, GRAVITÀ, NAUSEA

far del silenzio **CRISTALLO**
colmo di eventi

XI

A noi è data
la debole forza
di porre in silenzio
nell'attimo
la vista durata.
Attendono il pensiero
occasioni,
istanti felici,
trimenti.
Dice l'intesa segreta
questa debole forza

XII

MA

basta
per far **SALTARE** un'epoca
dal corso della storia,
un' **OPERA**
dal movimento delle opere,
una **VITA**
dalla sua epoca,
il cristallo di un **MATTINO**
dal ripetersi dei giorni
un **VOLTO**
dal tutto dei pensieri
un **FIATO SEGRETO**
un' **INTESA PROFONDA**
ASCOLTALI

Luigi Nono

Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2

Testi a cura di Massimo Cacciari

Parte Ia

Mia lingua fedele,
ti ho servito.
Ogni notte ti ho offerto i miei colori,
perché tu avessi un luogo
nella memoria.
Sei stata la mia sola patria
perché l'altra ho perduto,
perché le sue città sono vuote,
perché il cardo ha coperto la sua terra...

Czesław Miłosz

Parte Ib

Qui sono le lacrime più salate
e diversi anche i dolori.
Mille volte Messia
sono i nostri Messia.
Se mille volte muoiono,
non redime la croce,
poiché nulla hanno potuto,
oh nulla hanno potuto...

Endre Ady

Parte Ic

E di nuovo di nuovo le nevi
han cancellato le impronte...
E lontano lontano lontano
nei campi gavazza la morte,
di nuovo si specchia da stelle
senza tramonto...

Aleksandr Blok

Parte II

Mosca – chi sei?
Mosca – vetusto cranio,
con un rasoio di pietra
spaccherei questi muri,
in cui, come preghiere d'autunno,
saltano avanti alla morte i bambini...
Mosca – chi sei?
Io so che voi siete

lupi ortodossi.
Ma come mai come mai non udite
il fruscio dell'ago della sorte,

questa sarta mirabile?
Guai a voi,
che avete preso un angolo falso
del cuore verso di me:

vi sfascerete sugli scogli
e gli scogli rideranno di voi,
come voi avete riso
di me.

Velemir Chlebnikov

Parte IIIa

Ma,
dopo un poco,
noi verremo alla luce.
Un giorno o l'altro,
il sole del crepuscolo
ci chiamerà alla finestra.
Animeremo a caso

insoliti tramonti,
sussulteremo
alla vista dei camini,
faremo luce al giorno
come al figliuol prodigo...

Boris Pasternak

Parte IIIb

Spedisci la tua seconda anima
oltre i monti, oltre il tempo;
dimmi che cosa hai visto, aspetterò...

Czesław Miłosz

Parte IIIc

Quando stanno morendo, i cavalli respirano,
quando stanno morendo, le erbe intristiscono,
quando stanno morendo, i soli si spengono,
quando stanno morendo,
gli uomini cantano...

Velemir Chlebnikov

André Richard

Nato a Berna nel 1944, ha studiato canto, teoria musicale e composizione al Conservatorio di Ginevra, poi alla Hochschule für Musik di Friburgo i.B., dove ha seguito corsi di composizione di Klaus Huber e di Brian Ferneyhough. Ulteriori studi di musica elettronica lo hanno portato presso Hans-Peter Haller, allo Experimentalstudio della Fondazione Heinrich-Strobel del SWF, e all'IRCAM di Parigi. Fra le sue composizioni, eseguite in vari festival, si segnalano in particolare il Quatuor à cordes, Echanges per orchestra e live electronics, Musique de rue, azione scenica per flauto, clarinetto, violino, violoncello, pianoforte, percussioni e nastro magnetico, e Glidif per clarinetto basso-contrabbasso, due contrabbassi e live electronics – pezzi scelti per i festival mondiali della musica di Budapest, Francoforte, Oslo ed Essen. Per parecchi anni André Richard ha partecipato alla direzione dell'Institut für Neue Musik di Friburgo i.B. Col coro di solisti di Friburgo, di

cui è direttore artistico dal 1984, si è dedicato in modo particolare all'estetica del suono. Nel corso degli anni Ottanta ha lavorato in stretta collaborazione con Luigi Nono per le esecuzioni di Prometeo, di Caminantes... Ayacucho e di altre composizioni di quel periodo. È stato chiamato per la prima volta a dirigere l'orchestra nel corso del Festival d'Autunno di Varsavia del 1988 per guidare la prima esecuzione polacca di Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2 di Luigi Nono. Nel 1989 André Richard dirige lo Studio sperimentale della Fondazione Heinrich Strobel del SWF. Con questo Studio partecipa come interprete in campo internazionale a numerose esecuzioni di opere nuove che richiedono il live electronics. André Richard ha ricevuto il Premio Reinhold Schneider nel 1990, il Premio della Fondazione Christoph und Stephan Kast nel 1994 e il Premio Europeo della Cultura per la musica contemporanea.

Solistenchor Freiburg

Formato nel 1982, il Coro è la realizzazione di un'idea di Arturo Tamayo e di André Richard per presentare un ciclo musicale di Luigi Nono. Diretto da André Richard, è composto da cantanti le cui voci corrispondono all'estetica musicale di Nono. Dopo un lavoro vocale e musicale a stretto contatto con lo stesso Luigi Nono, ha partecipato alla "creazione" del Prometeo a Venezia nel 1984, nonché alle sue successive produzioni a Milano, a Francoforte, al Festival d'Automne di Parigi e alle Berliner Festwochen. Inoltre ha "creato" Caminantes... Ayacucho di Nono a Monaco nel 1987. Il Coro ha lavorato per la prima volta in presenza di Luigi Nono (che s'incaricava della regia del suono) al Festival di Avignone nel 1989 per la rappresentazione di Das atmende Klarsein sotto la direzione di André Richard. Il Solistenchor ha partecipato, con l'Ensemble Modern, sotto la direzione di Ingo Metzmacher, all'esecuzione di Prometeo al Festival di Salisburgo nel 1993, e ha ricevuto grandi elogi per la sua registrazione su CD di questo avvenimento. Sotto la bacchetta di Claudio Abbado, il Solistenchor si è esibito numerose volte a Venezia, Milano e Berlino. Nel 1995 ha partecipato alla tournée autunnale della Gustav-Mahler Jugendorchester, sempre sotto la direzione di Claudio Abbado, a Reggio-Emilia, Vienna, Parigi e Berlino. Ancora con l'Ensemble Modern, il Solistenchor si è esibito ad Akiyoshidai (Giappone) in Prometeo diretto da Peter Eötvös per l'inaugurazione dell'International Art Village. La sua discografia comprende Das atmende Klarsein (Fonit Cetra) e Prometeo di Luigi Nono (EMI).

Petra Hoffmann

Nata a Schwäbisch-Gmünd, ha studiato canto alla Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Francoforte con Elsa Cavelti, perfezionandosi poi nell'interpretazione liederistica con Charles Spencer e seguendo le masterclasses di Jessica Cash, Paul Esswood e John Eliot Gardiner. In teatro ha interpretato numerosi ruoli: *Blondchen* (Die Entführung aus dem Serail), *Frasquita* (Carmen), *Lenio* (Griechische Passion di Martini), *Zerlina* (Don Giovanni), *Königin der Nacht* (Die Zauberflöte), sotto la direzione di Péter Eötvös, Frieder Berrius, Antonio Pappano, Kwamé Ryan e André Richard, partecipando a Festival quali Schwetzingen Festspiele, Festwochen Luzern, Octobre en Normandie, Wien Modern.



Petra Hoffmann.

Elizabeth Rave

Nel 1997 ha debuttato all'Opéra de la Monnaie di Bruxelles, al Teatro Real di Madrid e al Teatro La Fenice di Venezia. Nel 1998 è stata ospite dell'Akiyoshidai International Contemporary Music Festival in Giappone e al Festival "musica viva" di Monaco con la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Nel 1999 ha lavorato intensamente con l'Ensemble Recherche; nel 2000 è prevista una tournée con Prometeo di Luigi Nono e l'Ensemble Modern, nonché la sua prima collaborazione con Claudio Abbado e la Gustav-Mahler Jugendorchester. Numerosi CD, video televisivi e cassette testimoniano il ricchissimo repertorio di questa cantante.

È nata a Friburgo dove ha compiuto gli studi musicali. Prima di dedicarsi al canto, ha studiato come corso principale il violino. Attualmente lavora come cantante freelance a Berlino e si è specializzata nella musica moderna. Ugualmente si dedica all'esecuzione di oratori e canta in gruppi per la musica antica. Il suo incontro con la musica di Luigi Nono è stato di particolare importanza, soprattutto dopo aver frequentato a Venezia uno speciale corso di perfezionamento con Susanne Otto. All'inizio del 2000 ha registrato un CD con Tre Lieder op. 18 di Webern. Elizabeth Rave fa parte del RIAS Kammerchor e del Freiburg Solistenchor.

Monika Bair-Ivenz

Compiuti gli studi musicali presso la Musikhochschule di Stoccarda, nel 1972 ha iniziato la sua attività concertistica (messe e oratori del repertorio classico) dapprima limitatamente alla Germania occidentale. Nel corso degli anni ha esteso il suo repertorio alla musica contemporanea. Sono poi seguite alcune prime esecuzioni di Reich, Feibel, Trojahn, Dose e soprattutto di Luigi Nono, col quale ha collaborato a partire dal 1982. Ha partecipato a numerosi festival:

Biennale di Venezia, Festival Gulbenkian di Lisbona, Maggio Musicale Fiorentino, Musiktage di Donaueschingen, Festival di Schwetzingen, Accademia di Santa Cecilia di Roma, Festival di Salisburgo. Nel 1998 ha debuttato in Giappone con l'Ensemble Modern nel Prometeo di Nono. Completano la sua attività concertistica numerose trasmissioni radiotelevisive in patria e all'estero.



Monika Bair-Ivenz.

Susanne Otto

(vedi Concerto n. 5, p. 136)

Experimentalstudio

(vedi Prometeo, p. 238)