DI PAOLO PETAZZI

Una prima di rilievo storico, attesa per anni, richiede una cura eccezionale, quale quella che la Scala sta dedicando a *Samuel Beckett: Fin de partie. Scènes et monologues* di György Kurtág, che andrà in scena il 15 novembre. Si tratta del primo lavoro teatrale di un protagonista schivo e appartato quanto grande, che ha compiuto 92 anni il 19 febbraio scorso, e nel cui catalogo i cicli di pezzi brevi sono più numerosi dei pezzi di ampio respiro (che raramente superano i venti minuti). L'opera che Kurtág ha scritto in più di 7 anni, dal 2010 al 2017, si basa su uno dei maggiori capolavori di Samuel Beckett e del teatro del Novecento, *Fin de partie* (Finale di partita). Per i cantanti lo studio con il compositore è iniziato da più di un anno (Kurtág è anche un grande insegnante di interpretazione), e in scena con il regista Pierre Audi hanno già compiuto un ciclo di prove ad Amsterdam (la cui Nationale Opera coproduce lo spettacolo, che proporrà nel marzo 2019). Sono Frode Olsen, Leigh Melrose, Hilary Summers e Leonardo Cortellazzi. Con loro in settembre il direttore Markus Stenz ha provato l'opera con una giovane e ottima orchestra ungherese, la Danube Orchestra Obuda, a Budapest, per consentire al compositore di seguire le prove e di ascoltare il proprio lavoro, perché probabilmente le condizioni fisiche di Kurtág (che ha qualche difficoltà di deambulazione) non gli consentiranno di essere a Milano in novembre. Si deve dare atto ad Alexander Pereira di aver creduto con coerenza e tenacia rarissime allo straordinario progetto di un'opera di Kurtág su testo di Beckett: la aveva commissionata quando era sovrintendente a Zurigo, poi come direttore del Festival di Salisburgo, dove era stata annunciata per l'agosto 2015 (e subito dopo, in novembre, era attesa alla Scala), e nel 2016 l'aveva di nuovo messa in cartellone alla Scala, dove la si ascolterà il 15 novembre prossimo. Kurtág non ha mai accettato compromessi sui tempi di lavoro che gli sono necessari, e ulteriori ostacoli e rallentamenti aveva provocato anche una seria malattia della moglie Marta, che oltre a formare con lui un grande duo pianistico, è un punto di riferimento senza il quale egli non intende comporre.

Le prove sono state portate a casa sua in senso letterale: il Budapest Music Center, un centro privato, rivolto soprattutto alla diffusione e valorizzazione della musica contemporanea ungherese, comprende una sala da concerto, un Jazz-Club, studi di registrazione, biblioteca e alcuni appartamenti, in uno dei quali attualmente vive Kurtág. Ospita tra l'altro un centro di studi e documentazione dedicato a Peter Eötvös: c'era anche lui, il noto compositore e direttore, ad ascoltare la prima prova integrale senza interruzioni della nuova opera, insieme a un ristretto gruppo di giornalisti che poi ha potuto parlare con Kurtág. La prima rivelazione della partitura è stata una esperienza per cui non bastano gli aggettivi consueti.

Per Kurtág il primo incontro con un testo di Beckett fu proprio con *Fin de partie*, nel periodo trascorso a Parigi (maggio 1957-maggio 1958, non senza difficoltà dopo la tragedia della rivolta antisovietica repressa nel 1956 in Ungheria). A Parigi studiò con Messiaen e Milhaud ed ebbe dalla psicologa Marianne Stein un aiuto decisivo per superare la crisi creativa che lo aveva costretto al silenzio per qualche anno (i primi lavori del suo catalogo, il Quartetto per archi op.1, dedicato a Marianne Stein, e il Quintetto per fiati op.2, furono entrambi finiti nel 1959). In quel periodo Kurtág ebbe modo di assistere a una rappresentazione di *Fin de partie*, che, subito dopo la prima a Londra (in francese), era in scena a Parigi dalla fine di aprile 1957.

"Ho potuto vedere *Fin de partie* pochi mesi dopo la prima.

ph MARJAI JUDIT

Devo dire che ho capito molto poco: parlavo il francese, ma la recitazione della commedia era più veloce di quel che riuscivo a seguire immediatamente. Subito dopo comprai il testo e anche *En attendant Godot,* che mi aveva molto raccomandato Ligeti", ricorda Kurtág, che né allora, né in seguito ebbe modo di incontrare personalmente Beckett, né tentò di farlo, forse per una forma di rispettosa timidezza. A questo proposito ha detto: "Temevo di non avere domande abbastanza intelligenti da fargli".

Solo dopo la morte dello scrittore (22 dicembre 1989) Kurtág ne musicò un testo, l'ultimo, che Beckett scrisse il 29 ottobre 1988, *Comment dire*, poche parole che si ripetono ossessivamente e si combinano in 55 brevi righe (tutte concluse da un trattino di sospensione). Pongono una domanda senza

Il più grande compositore vivente conclude e presenta il suo primo lavoro teatrale alla Scala. Tratto da "Finale di partita" di Beckett, corona il percorso artistico del novantenne György Kurtág. Lo abbiamo ascoltato in anteprima, raccogliendo le parole dell'autore. E l'impressione è di una ricchezza stupefacente

risposta: come dire, qual è la parola? Beckett lo aveva tradotto in inglese nel 1989, *What is the word*. Kurtág lo musicò in una traduzione ungherese e ampliò poi la prima versione di *Samuel Beckett: What is the word* (1990-91) aggiungendo alla solista (in ungherese) altre voci (che cantano in inglese) e gruppi strumentali nello spazio: lo si ascolterà in novembre a Milano Musica, mentre non è stato possibile proporre anche l'altro lavoro di Kurtág da Beckett, *…pas à pas - nulle part…* op. 36 per baritono, trio d'archi e un percussionista (1993-98) in gran parte basato sulle *Mirlitonnades* del 1976/78, un ciclo di pezzi distillati con una fantasia che sembra volteggiare sospesa su abissi di silenzio.
Rispondendo a una domanda sull'importanza per la musica di aver usato l'originale francese di *Fin de partie*, studiandone con cura la dizione, Kurtág ha citato anche l'esperienza di *Samuel Beckett: What is the word:* "La traduzione ungherese era condotta sull'inglese, che credevo fosse la lingua originale, e che per questo ho usato nella seconda versione del pezzo. Invece l'originale era francese. In ogni caso mi ha particolarmente colpito la frequenza di monosillabi nell'inglese, ad esempio la scansione di What / is / the / word, c'è quasi una lotta sui monosillabi. Il francese è più fluido. Pensate alle prime frasi di Clov in *Fin de partie*. Fin dall'inizio il francese mi ha dato il carattere di base".
Beckett non voleva che i suoi testi fossero musicati (eppure finì per scriverne uno su richiesta di Morton Feldman, *Neither*): Kurtág ne è consapevole, e si è posto anche il problema "morale" della volontà dello scrittore. Ne segue il testo con fedeltà assoluta, tenendo attentamente conto delle didascalie e delle indicazioni di pause, dopo aver scelto alcune "scene e monologhi": "Ho iniziato con un lungo lavoro di definizione dei personaggi. Con la musica vorrei trovare qualcosa che è dietro il testo".
Beckett non prevede alcuna suddivisione nella continuità di una situazione soffocante (scartò anche la divisione in due atti, cui aveva pensato, per non rompere l'atmosfera

claustrofobica). La partitura dell'atto unico (che dura poco meno di due ore) si articola in scene e monologhi senza interruzione, e comprende un Prologo aggiunto dal compositore (il testo è una poesia inglese di Beckett, *Roundelay*, cantata dal mezzosoprano) e un epilogo, "perché il lavoro ha una forma circolare. Nell'Epilogo ho orchestrato una Elegia per pianoforte che avevo composto per Reinbert de Leeuw, un amico che ha fatto molto per la mia musica: mi è sembrato che fosse una soluzione efficace alla fine dell'opera".

Hamm, cieco, non può alzarsi dalla sua sedia a rotelle, mentre Clov non può sedersi e ha con lui un rapporto complesso, non solo di servitore. Dai due bidoni della spazzatura in cui sono chiusi emergono a tratti i genitori di Hamm, Nell e Nagg, che hanno perso le gambe in un incidente in tandem. Hamm "è il re in questa partita a scacchi persa fin dall'inizio" (Beckett). Nella staticità ripetitiva, nella vacuità delle conversazioni, nella apparente semplicità il testo è denso di allusioni e molteplici possibilità di interpretazione. Con ragione il regista Pierre Audi ha osservato che nell'opera di Kurtág la musica "mette in evidenza l'aspetto umano della tragedia" (e si potrebbe aggiungere: non senza momenti di lirica tenerezza per Nell).

L'impressione al primo ascolto è di una stupefacente ricchezza, come se Kurtág fosse riuscito trasferire nell'ampia dimensione dell'opera l'intensità visionaria di immagini folgoranti, di parole strappate ad un silenzio al limite dell'afasia, che caratterizza i suoi cicli di pezzi brevi. Nella vocalità, nettamente individuata per ogni personaggio, non ci sono mai cadute nel banale declamato naturalistico, e l'orchestra, trattata in modo spesso cameristico, presenta una eccezionale ricchezza e varietà di colori. Per qualche passo Kurtág pensa a una revisione: "Marta dice che divorzierà se non correggo la strumentazione alleggerendola in qualche momento troppo denso".

Una domanda sulla dedica della partitura a Ferenc Farkas (uno degli insegnanti di Kurtág quando era diviso tra le aspirazioni a diventare pianista o compositore), e all'amico musicista Tomas Blum, porta Kurtág a rievocare le esperienze della formazione, con riferimento alla drammaturgia musicale: "Farkas mi fece analizzare *Rigoletto, Il Tabarro*, molto altro Puccini, *Don Carlos*. E Blum mi diede l'occasione di lavorare a lungo su *Falstaff*…".

IN DISCO

Dalla estesa discografia di Kurtág scegliamo l'ultimo arrivato in casa Ecm, un box di 3 cd che contiene l'opera integrale per ensemble e per ensemble e coro: dai *Four Capriccios* (1959-1970) ai *Brefs Messages* (2011), passando per *Grabstein für Stephan* (1978-79), *Messages of the late Miss R. Troussova* (1976-80), *… quasi una fantasia…* (1987-88), *Op. 27 No. 2 Double Concerto* (1989-90), *Samuel Beckett: What is the Word* (1991), *Songs of Despair and Sorrow* (1980-1994), *Songs to Poems by Anna Akhmatova* (1997-2008), *Colinda-Balada* (2010). L'Asko/Schönberg Ensemble e il Netherlands Radio Choir sono diretti da Reinbert de Leeuw.

Chi è il compositore amato da Boulez e Abbado che dopo una tentata Elettra rinascimentale approda al teatro avendo affermato la sua identità di erede della tradizione culturale mitteleuropea

A destra con la moglie Marta

VIANDANTE ungherese

György Kurtág raggiunse la notorietà internazionale dopo i cinquant'anni. Precedentemente coltivava il suo isolamento a Budapest esercitando, oltre al comporre, l'attività didattica da cui uscirono artisti della statura di András Schiff, di Zoltán Kocsis o di András Keller. L'affermazione in Occidente avvenne nel 1981 a Parigi per interessamento di Pierre Boulez (sorprendente l'ammirazione di un compositore geometrico per il passionale musicista ungherese) con la prima esecuzione assoluta dei *Messaggi della defunta Signorina Trussova* per voce e strumenti, presentati qualche mese dopo alla Biennale di Venezia. La *Trussova* testimonia l'acredine tragica del compositore nella caratterizzazione di un personaggio femminile devastato dalla nevrosi. È la punta estrema dell'espressionismo, una drammaturgia dell'angoscia che sembra nascere dall'ombra della *Lulu* di Berg. Dopo qualche anno nasce l'assoluto capolavoro dei *Kafka-Fragmente* per voce e violino che rivelano l'incontro e l'identificazione con lo scrittore ceco tra cupi risvolti, visioni surreali, ironie, l'inferno dell'anima. In quest'opera come nella *Trussova* si rivela tra i più profondi creatori vocali del Novecento nella sillabazione analitica, oltre allo *Sprechgesang* schoenberghiano, e nell'ansietà del canto. Come mai Kurtág ha esitato a lungo ad accostarsi al teatro con tante opere vocali che si muovono tra il mondo liederistico (penso per esempio alle poeticissime *Scene da un romanzo*) e le seduzioni della scena? Quando glielo chiesi in un tempo ormai lontano mi rispose che temeva l'esteriorità dello spettacolo. Evidentemente era un modo per non svelare progetti clandestini. Zoltán Peskó mi disse che pensava allora ad una Elettra rinascimentale, ma l'ipotesi è caduta; ora porta a termine *Finale di partita* in un ritorno a Beckett atteso il mese prossimo alla Scala. Kurtág vive spasmodicamente la categoria dell'espressivo rispetto all'egemonia culturale franco-tedesca; certo anche Maderna e Nono credevano nell'espressività soggettiva, ma con una scelta ideologica diversa: nonostante le tensioni drammatiche che percorrono la loro opera, i veneziani credevano negli esiti consolatori, nell'illusione della speranza, mentre Kurtág è un compositore funerario e si riallaccia al romantico pensiero negativo. Di qui le forti ascendenze storiche, dalla poetica del Viandante schubertiano alle allucinazioni dell'ultimo Schumann (il musicista forse più amato), dall'espressionismo viennese a Bartók come fondamentale esperienza conoscitiva.

Questo sguardo rivolto alla *Romantik* fin dagli Anni Sessanta non suscitò consensi a Darmstadt; tant'è vero che nel '68 mentre Stockhausen teneva i suoi corsi con la sperimentazione del comporre collettivo, l'ardente "sinfonia" per soprano e pianoforte *I detti di Péter Bornemisza*, di un misticismo blasfemo, cadde nel vuoto: eppure era la prima creazione potentemente originale del quarantenne Kurtág (diversamente da Ligeti i lavori giovanili sono ancora di un generico bartokismo). Sin dalla prima veneziana della *Trussova* sorse la domanda se Kurtág fosse o meno un compositore d'avanguardia. Fedele D'Amico dichiarò sull'"Espresso" il suo con-

senso sostenendo che il musicista non aveva nulla a che vedere con l'avanguardia. Evidentemente gli oppositori del cosiddetto dogmatismo della Scuola di Darmstadt vedevano in Kurtág una alternativa. Ma la serialità integrale era stata abbandonata da un ventennio anche dagli autori di punta: l'avanguardia si era aperta al molteplice e in questo senso Kurtág incarnava allora un polistilismo progressivo, ove un retroterra antico determinava il nuovo. Dunque Kurtág esprime a mio parere un'avanguardia eterodossa che giunge sino a Stockhausen: nel 1993 (forse come memoria di un dialogo sempre alacre) dedicò a Stockhausen il grandioso *Rückblick* (Guardando indietro), quasi un riepilogo delle sue passioni musicali ma con una impaginazione aleatoria che si direbbe stockhauseniana: la musica secondo Kurtág è una riflessione sul pensiero altrui. Gli omaggi e le dediche (di cui Giovanni Morelli ha letto gli aspetti reconditi) sono una costante della sua opera rivolta per lo più agli amici estinti: la dedica come segno tombale. Un omaggio con una dedica a Beckett e a Tarkovskij, *Samuel Beckett: What is the Word?,* è una pagina di sconcertante feralità afasica. È scritta per un contralto che aveva perduto la voce in un incidente automobilistico: rantoli aspri e dissociati ci portano nel terreno dell'incomunicabilità: agghiacciante testimonianza della disgregazione del comporre. Avvincente l'interiorità spirituale del rapporto tra Nono e Kurtág. Si scambiarono gli Omaggi: Kurtág con un brano corale che guardava al *Canto sospeso* e Nono sollecitato dalle pagine cameristiche dell'amico nelle due versioni dell'*Omaggio a Kurtág* e nei suoi lavori per piccoli complessi. Kurtág a sua volta a partire dagli anni Ottanta assimilò le tecniche policolorali di Nono in capolavori come … *Quasi una fantasia*… e *Grabstein für Stephan*, ancora dediche cimiteriali. Come è noto quasi tutta l'opera di Kurtág vive di abbacinanti frammenti anche i testi di largo respiro, comunque articolati per cellule aforistiche. Le pagine quartettistiche sono schegge memorabili: i *Dodici Microludi* e l'*Officium breve* evocano i deliri delle *Bagatelle* di Webern e le durezze corporee del Quarto Quartetto di Bartók. Si dedicò esclusivamente alla musica da camera fino a quasi settant'anni, il lascito primario del sommo compositore. Gli otto fascicoli di *Játékok* (Giochi "per bambini" ma anche più per adulti sulla linea del *Mikrokosmos* di Bartók) sono il laboratorio linguistico di Kurtág, lo stimolo proteiforme della sua ricerca. Non è solo un viatico per l'apprendimento del pianoforte. La semplicità è apparente e sfocia persino in un virtuosismo capriccioso e mentale. Le trascrizioni di Corali di Bach, incluse accanto ai "Giochi", sono un caso unico di immedesimazione e di ricreazione che regge il confronto con il Ricercare dell'*Offerta musicale* di Bach trascritto da Webern.

Accanto alla musica "alta" la mitologia popolare come ampliamento dei lessici e della strumentazione (si pensi al suono trafittivo del cimbalom). È ossessivo e quasi perentorio alle prove, persino con Claudio Abbado che lo tollerava con benevolenza. La maniacale attenzione ai dettagli corrisponde al suo metodo didattico. Non insegnò mai composizione, ma musica da camera all'Accademia di musica di Budapest. Seguire i suoi corsi è emozionante. L'analisi esecutiva è una lezione di composizione. Sul piano stilistico i fondamenti interpretativi sono nella tradizione classico-romantica da Beethoven a Brahms. Come pianista (suona sempre con la moglie Martha, dotata di una più tenera sensibilità) lo direi un classicista tra Steuerman e Brendel.

Dopo la presentazione alla Biennale della *Trussova*, suggeritami da un collaboratore di Boulez, Kurtág è il compositore cui forse ho più creduto per un trentennio, presentandone un po' ovunque parecchie opere. Poi l'indimenticabile Luciana Pestalozza a Milano-Musica fu la più fervente ammiratrice di un personaggio austero e segreto. Tutelava la propria discrezione anche nei rapporti con amici e colleghi. Non concedeva interviste; nel suo rigore era insofferente della superficialità. Schiff ricorda ancora oggi con devozione un insegnamento per lui decisivo per le aperture culturali e per la sobrietà interpretativa.

MARIO MESSINIS

IL FESTIVAL

Tutto Kurtág

Milano Musica dedica al compositore ungherese un ritratto tra capolavori e brani meno noti

Il festival di Milano Musica costruisce intorno a *Fin de partie* (alla Scala dal 15 al 25 novembre) un esteso ritratto del compositore. Si parte il 21 ottobre con *Zwiegesprach*, dialogo per sintetizzatore eseguito con la Filarmonica della Scala, si prosegue con i *Sei momenti musicali* e altri brani quartettistici col Quartetto Prometeo (26), con il *Kammerkonzert* e il fondamentale *Messaggi della defunta signorina Trussova* eseguiti dall'Ensemble Orchestral Contemporain (29). Non mancano i pezzi per duo pianistico (Canino/Ballista, il 5 novembre), né i grandi lavori orchestrali, *New Messages e Samuel Beckett. What is the Word* (il 9 con l'Orchestra Verdi), e *Stele* insieme con il Concerto per pianoforte e orchestra (il 19, con Pierre-Laurent Aimard e l'Orchestra Nazionale della Rai diretta da Heinz Holliger). Il 18 novembre al Teatro Gerolamo si riscopre il suo contributo liederistico, per concludere il 26 sotto le volte di San Marco con le composizioni corali tra cui l'*Omaggio a Luigi Nono*. In tutti i concerti sono presenti brani di autori del Novecento vicini alla sensibilità di Kurtag e/o nuove commissioni. Da non perdere neanche neanche la versione teatrale di *Finale di partita* realizzata al Piccolo Teatro (dal 23 ottobre al 4 novembre). Incontri, conferenze e una mostra sul compositore ungherese, completano il programma consultabile su milano musica.org