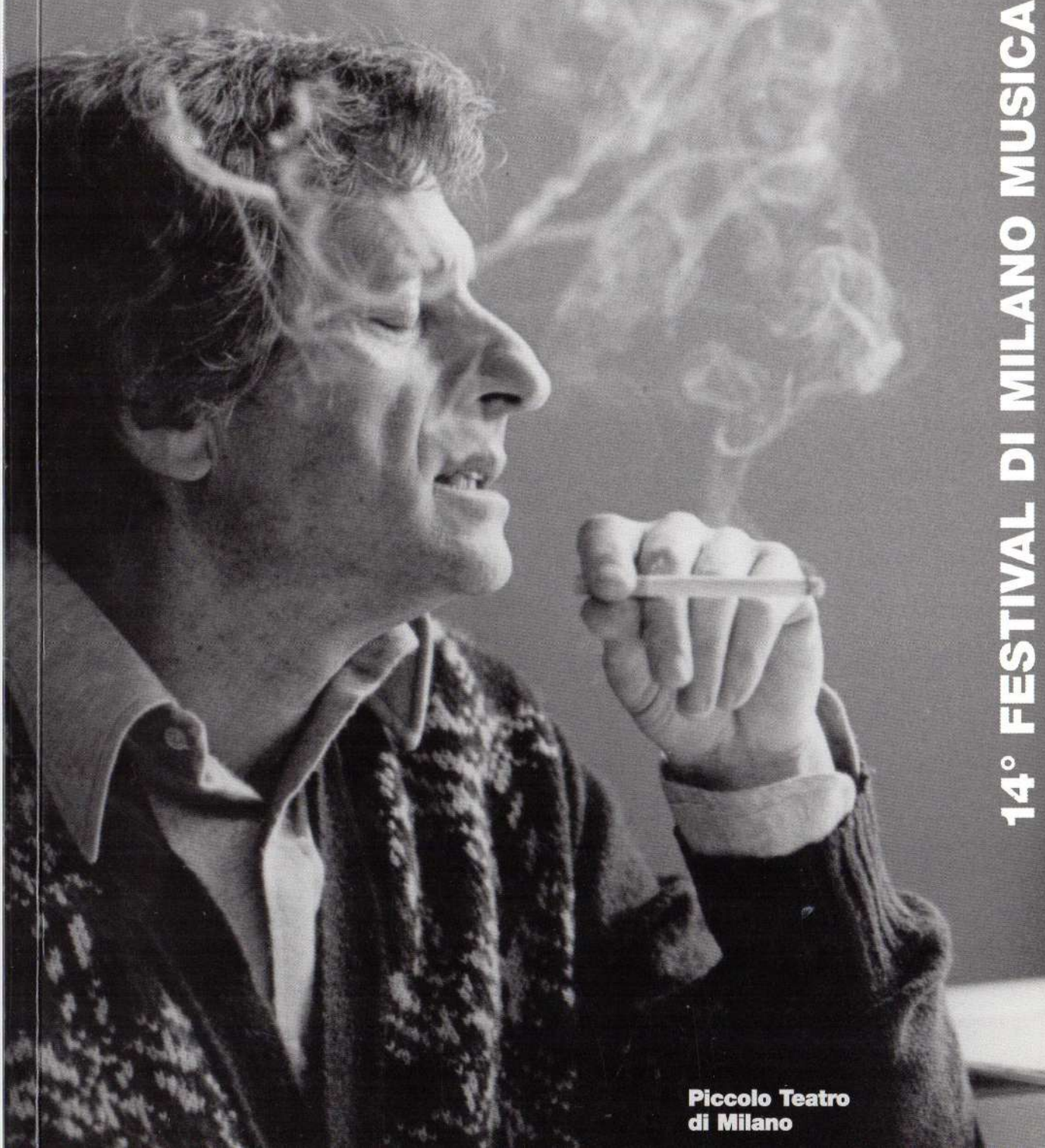
MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA

IANNIS Xenakis



14° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

Piccolo Teatro
di Milano

MILANO MUSICA



MILANO MUSICA
Via Pontaccio, 10 - 20121 Milano
www.milanomusica.org



Banca Intesa sostiene il 14° festival di Milano Musica.
Dedicato a Iannis Xenakis.

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



CONOSCIAMO IL VALORE DELLA CULTURA
E NE FAVORIAMO LA DIFFUSIONE.

Banca Intesa

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA

IANNIS Xenakis

da domenica
2 ottobre
a domenica
20 novembre 2005

otto concerti
un convegno
(27-28 ottobre)
incontri
proiezioni

Teatro alla Scala
Conservatorio "G. Verdi"
Teatro Dal Verme
Teatro Strehler
Spazio Antologico
Auditorium
Triennale

14° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

con il contributo di

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Dipartimento dello Spettacolo

Milano
Comune di Milano
Cultura e Musei

Provincia di Milano
Settore cultura

RegioneLombardia
Culture, Identità e Autonomie della Lombardia

Fondazione Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde

Banca Intesa

Fondazione Banca del Monte di Lombardia

ernst von siemens musikstiftung

Piccolo Teatro di Milano • Teatro d'Europa

Lundbeck

AstraZeneca

Politecnico della Cultura delle Arti delle Lingue
Scuole Civiche di Milano
Fondazione di Partecipazione
Accademia Internazionale della Musica

La Triennale di Milano

Politecnico di Milano
Dipartimento di Architettura e Pianificazione

Ambassade van het Consulaat-Generaal van het Koninkrijk der Nederlanden

Julius Bär
Creval

UniCredit Private Banking

Banca Popolare di Milano

Casa Ricordi

Edizioni Suvini Zerboni

Rai Trade

Rai Radio 3

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Soci Fondatori

Rosellina Archinto
Duilio Courir
Antonio Magnocavallo
Paolo Martelli
Patrice Martinet
Sergio Marzorati
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza
Giuseppe Russo

Soci Onorari

Gabriele Albertini
Sindaco di Milano

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico del Teatro alla Scala

Massimo Ferrario
Direttore RAI Sede Regionale per la Lombardia

Leonardo Taschera
Direttore del Conservatorio "G. Verdi"

Claudio Abbado
Salvatore Accardo
Pierre Boulez
György Kurtág
György Ligeti
Giacomo Manzoni
Maurizio Pollini
Salvatore Sciarrino

Consiglio Direttivo

Paolo Martelli
Presidente

Duilio Courir
Ralph Fassey
Vicepresidente
Massimo Ferrario
Mimma Guastoni
Stéphane Lissner
Patrice Martinet
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza

Direttore Artistico
Luciana Pestalozza

Comitato Artistico
Stéphane Lissner
Patrice Martinet
Mario Messinis
Luciana Pestalozza

Assistente all'organizzazione
Maria Teresa Confalonieri

Ufficio Edizioni
Laura Ajmar

Ufficio Stampa
Ezio Grillo

Segreteria
Paola Della Vedova

Amministrazione
Sergio Canapini

Soci

Laura Ajmar
Diana Akiko
Paolo Arata
Giulio Artom
Guido Artom
Gae Aulenti
Maria Baccalini
Massimo e Carla Bacci
Carla Bachi
Liliana Barbieri
Renata Barcella
Anna Carla Bassetti
Maria Teresa Bazzi
Chiara Benati
Franca Rigamonti Berrini
Luigi Bisio
Antonio Bonini
Enrica Bosetti
Laura Bosio
Ennio Brion
Leila Burkhart
Lucio Capaccioni
Anna Crespi
Gianni Battista Curioni
Franco De Benedetti
Carlo Dell'Acqua
Paolo Della Grazia
Gillo Dorfles
Landa Ferroni
Aldo Fiacco
Maria Luisa Figini
Fondazione Orchestra Svizzera Italiana
Direttore artistico Pietro Antonini
Alessio Fornasetti
Paola Forti
Silvia Giacomoni
Anna Guadagnino
Giovanni Iudica
Lorenza Sibilia Iudica
Ilaria Jelmini
Beatrice Kirch Marangoni
Francesca Pelizzoni Jommi
Bruno Lorenzelli
Maria Majno
Fabio Malcovati
Laura Martelli
Lodovico Meneghetti
Franco Merlo
Gianmarco Moratti
Alessandra Mottola Molfino
Paolo Negrato
Silvana Ottieri
Furio Pace
Marco Pace
Nicola Pace
Giancarla Pandini
Elisa Pegreffi Borciani
Luciano Pessina
Giulio Pestalozza
Rossella Petrini
Mario Raimondo
Beba Restelli
Luigi Riboldi
Adele Riva Toffoletti
Mariuccia Rognoni
Olga Scevkenova
Piero Schlesinger
Matteo Segafreddo
Sergio Siglienti
Giovanni Svetlich
Giovanni Tenconi
Tilde Tenconi
Massimo Vitta Zelman
Biancamaria Zedda

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Stato Italiano

RegioneLombardia

Comune di Milano

Provincia di Milano

Fondazione Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI MILANO

PIRELLI

Eni

GRUPPO FININVEST

AEM SPA

Banca Intesa

Enel

INA

SEA AEROPORTI DI MILANO LINATE E MALPENSA

ASSOLOMBARDA

Banca Popolare di Milano

MILANO PER LA SCALA fondazione di diritto privato

Posteitaliane

PRADA

RCS MEDIAGROUP

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	**Gabriele Albertini** *Sindaco di Milano*
Vice Presidente	**Bruno Ermolli**
Consiglieri	**Fedele Confalonieri** **Stéphane Lissner** **Vittorio Mincato** **Paolo Sciumè** **Carlo Secchi** **Marco Tronchetti Provera**

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico

Fortunato Ortombina
Coordinatore della Direzione artistica

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	**Giovanni Cossiga**
Membri effettivi	**Mario Cattaneo** **Angelo Provasoli**
Membro supplente	**Domenico Antonio Mesolella**



Foto Ralph Fassey

Iannis Xenakis.

L'assoluta originalità del pensiero di Iannis Xenakis e i risultati conseguiti ne fanno un protagonista unico nella scena della musica del '900.
Nato in Romania nel 1922 da famiglia greca, studia musica, filosofia, matematica. Il suo apprendistato è quantomai irregolare a causa sia degli aspetti eccentrici e mutevoli della sua personalità, sia delle oggettive condizioni storico-politiche entro le quali compì gli studi.
Partecipò con adesione totale ai tragici momenti della guerra che travolse anche il suo Paese.
È presente nella Resistenza greca, dove rimane ferito gravemente. Dopo essere entrato nella clandestinità viene condannato a morte. Riesce a riparare a Parigi nel 1947, dove resterà, diventando cittadino francese. Dovrà aspettare la fine della dittatura dei colonnelli, quasi trent'anni dopo, per poter tornare in patria.
La laurea in ingegneria che aveva conseguito ad Atene nel 1973 gli permette di entrare nello Studio di Le Courbusier, dove via via acquista sempre più spazio fino a collaborare al progetto del Padiglione Philips per l'Expo di Bruxelles del 1958.
Parallelamente si dedica all'approfondimento dello studio musicale, con Honegger, Milhaud e soprattutto con Messiaen, che incontrò nel 1951 e che ebbe un ruolo decisivo nell'indirizzarlo definitivamente verso la musica, e poi con Hermann Scherchen, che esegue le sue prime composizioni per orchestra, che danno subito segnali di grande invenzione. Pubblica in quegli anni numerosi scritti teorici, incentrati perlopiù sul rapporto tra matematica, musica e architettura.
Negli anni Sessanta Xenakis è già un compositore affermato in tutto il mondo, che gli riconosce la forza e la capacità di percorrere una via del tutto nuova e originale rispetto alle due correnti estetiche del tempo: quella strutturalista dell'avanguardia di Darmstadt e quella aleatoria riconducibile a John Cage.
È impossibile in poche righe definire e illustrare l'evoluzione del suo pensiero, estremamente complesso, e quindi della sua musica, che attraverso elaborazioni di calcolo matematico, esprime una forza impressionante.
Abbiamo cercato, nel Festival a lui dedicato, di individuare le composizioni più significative scegliendo da un catalogo vastissimo e imponente, che spazia da pezzi solistici fino a composizioni per grande orchestra, dalla musica corale a quella elettronica con organici spesso di difficile raggruppamento.
Per presentare l'opera complessa di Xenakis è stato necessario scegliere tra interpreti che avessero una dimestichezza con questo autore. I direttori d'orchestra che dirigeranno la Filarmonica della Scala, in un concerto nel restaurato Teatro alla Scala, e l'Orchestra Verdi sono rispettivamente Zoltan Peskó e Charles Z. Bornstein. Naturalmente, accanto a Xenakis, altri autori saranno presenti, per analogie o per contrasto, quali Messiaen e Bartók. Oppure autori del passato prediletti da Xenakis.
Per la prima volta sarà in Italia il Quartetto Danel, formato da giovani strumentisti. In programma, oltre al Nostro, opere di Janáček e un Quartetto di Lachenmann. È stato poi invitato il Coro della Radio di Budapest, una tra le formazioni corali di maggior prestigio, per un programma misto, con opere di Bartók, Brahms, Ligeti e Xenakis. L'Asko Ensemble, olandese, ritorna con un programma che affianca a composizioni per piccolo ensemble un'opera di Fausto Romitelli.
Altro autore venerato da Xenakis è Varèse, di cui verrà eseguito Octandre. *Gli Amadinda sono un celebre complesso di percussionisti ungheresi che eseguiranno pezzi di Xenakis e di altri autori.*
Ritorna ancora il Divertimento Ensemble, questa volta diretto da Vinko Globokar, con un programma di musiche di Xenakis, Donatoni, Boulez e dello stesso Globokar. È confermata anche la presenza di un gruppo folcloristico greco.
Il pensiero di Xenakis verrà approfondito in un Convegno Internazionale di Studi *che illustrerà i vari aspetti della sua creatività e avrà luogo alla Triennale di Milano il 27 e 28 ottobre.*
Verranno inoltre proiettati documentari video sulla sua vita e la sua arte.
Come sempre, i concerti saranno realizzati in vari spazi cittadini, dalla Sala Verdi del Conservatorio all'Auditorium di Milano, dal Teatro alla Scala al Teatro Strehler, dal Teatro Dal Verme allo Spazio Antologico di via Mecenate.
Tutti i concerti saranno registrati e trasmessi da RAI RadioTre.

Programma generale

1

domenica 2 ottobre 2005 - ore 20
Teatro alla Scala

Filarmonica della Scala
Zoltán Peskó, *direttore*
Hiromi Kikuchi, *violino*
Ken Hakii, *viola*

Iannis Xenakis (1922-2001)
Dämmerschein (1993-94)

György Kurtág (1926)
...concertante... (2003)
per violino, viola e orchestra

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sinfonia n. 7 in la maggiore, op. 92

(testi da p. 30)

Banca Intesa

2

domenica 9 ottobre 2005 - ore 20.30
Sala Puccini del Conservatorio

Quartetto Danel

Iannis Xenakis (1922-2001)
Ergma (1994)

Helmut Lachenmann (1935)
Gran Torso (1972)

Iannis Xenakis
Tetras (1938)

Leos Janáček (1854-1928)
Quartetto n. 1 (1923)

(testi da p. 38)

3

martedì 18 ottobre 2005 - ore 20.30
Teatro Dal Verme

Coro della Radio di Budapest
Kálmán Strausz, *direttore*

Johannes Brahms (1833-1897)
Nachtwache I ("Leise Töne der Brust")
Nachtwache II ("Ruhn sie?")
Poesie di Friedrich Rückert
(da *Fünf Gesänge* op. 104)

Due motetti op. 74
1. *"Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?"*
2. *"O Heiland, reiss die Himmel"*

Arvo Pärt (1935)
Dopo la vittoria (1997)
Piccola cantata per coro a cappella

Iannis Xenakis (1922-2001)
Nuits (1967)
Fonemi sumeri, assiri, greci e altri
per coro misto

Pour la Paix-I (1981)
Testi da *Écoute* e *Les morts pleureront*
di Françoise Xenakis
(ed. Gallimard)
e fonemi di Iannis Xenakis

Gÿorgy Ligeti (1923)
La notte, La mattina (1955)
Due cori su poesie di Sándor Weöres
per coro misto

Béla Bartók (1881-1945)
Quattro canzoni popolari

(testi da p. 46)

4

martedì 25 ottobre 2005 - ore 20.30
Sala Puccini del Conservatorio

Divertimento Ensemble
Vinko Globokar, *direttore*

Franco Donatoni (1927-2000)
Lame II (1996)
per 8 violoncelli

Pierre Boulez (1925)
Messagesquisse (1976-77)
per violoncello solista e 6 violoncelli

Iannis Xenakis (1922-2001)
Retours-Windungen (1976)
per 12 violoncelli

Palimpsest (1979)
per 11 esecutori

Vinko Globokar (1934)
Blinde Zeit (1993)
per 7 esecutori

(testi da p. 60)

5

lunedì 31 ottobre 2005 - ore 20.30
Teatro Strehler

Estoudiantina Neas Ionias
Andreas Katsigiannis, *direttore artistico*
Lalezas Panagiotis, *voce*

Musica popolare greca

(testi da p. 70)

6

domenica 6 novembre 2005 - ore 20.30
Sala Verdi del Conservatorio

Asko Ensemble
Stefan Asbury, *direttore*
Marieke Koster, *mezzosoprano*

Iannis Xenakis (1922-2001)
Phlegra (1975)
per 11 musicisti

Edgard Varèse (1883-1965)
Octandre (1923)
per 8 strumenti

Fausto Romitelli (1963-2004)
Mediterraneo I e *II* (1992)
per mezzosoprano ed ensemble
testo di Paul Valéry da *La jeune Parque*

Iannix Xenakis
Anaktoria (1969)
per 11 musicisti

Dhipli Zya (1952)
per violino e violoncello

Waarg (1988)
per 13 musicisti

(testi da p. 76)

7

domenica 13 novembre 2005 - ore 20.30
Spazio Antologico

Ensemble di percussioni
Amadinda

John Cage (1912-1992)
Imaginary Landscape n. 3 (1942)
per 6 percussionisti

Lukas Ligeti (1965)
Independence (2002)
per 4 percussionisti

John Cage
Third Construction (1941)
per 4 percussionisti

Iannis Xenakis (1922-2001)
Rebonds (1987-89)
per un percussionista

Persephassa (1969)
per 6 percussionisti

(testi da p. 88)

8

domenica 20 novembre 2005 - ore 20.30
Auditorium di Milano

Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi"
Charles Zachary Bornstein, *direttore*
François-Frédéric Guy, *pianoforte*
Pietro De Maria, *pianoforte*

Iannis Xenakis (1922-2001)
Metastaseis (1953-54)

Ivan Fedele (1953)
De li duo soli et infiniti universi (2001)
per due pianoforti e tre gruppi orchestrali

Olivier Messiaen (1908-1992)
Chronochromie (1960)

Iannis Xenakis
Jonchaies (1977)

(testi da p. 96)

Concerti, incontri, convegno e video

In collaborazione con il Centre Culturel Français

lunedì 3 ottobre - ore 18
Centre Culturel Français
Spazio Proiezione
corso Magenta, 63
(testo a p. 108)
Si ringrazia AIR FRANCE

Omaggio a Iannis Xenakis
Incontro con Françoise Xenakis ed Enzo Restagno

Proiezione del film
Something Rich and Strange
di Mark Kidel (1990)

Ingresso libero

In collaborazione con la Fondazione Cineteca Italiana

giovedì 20 ottobre - ore 17
Spazio Oberdan
viale Vittorio Veneto, 2
(testi da p. 109)

Orient-Occident. Images d'une exposition
Documentario di Enrico Fulchignoni
con musica di Iannis Xenakis

Regia: Enrico Fulchignoni

Lezione-commento di Quirino Principe,
con l'ascolto del nastro di *Orient-Occident*

Ingresso libero

In collaborazione con la Triennale di Milano

giovedì 27 ottobre - ore 15/19
venerdì 28 ottobre - ore 9/13 - 14/19
Triennale di Milano
viale Alemagna, 6
(testo a p. 115)

Convegno:
Iannis Xenakis: Musicista, scienziato, architetto

Partecipano:
Aldo Castellano, Thierry Coduys, Agostino Di Scipio,
Luca Francesconi, Elisa Guagenti Grandori,
François-Bernard Mâche, Giacomo Manzoni,
Alessandro Melchiorre, Susanna Moreno,
Ernesto Napolitano, Angelo Orcalli, Gerard Pape,
Luigi Pestalozza, Quirino Principe, Enzo Restagno,
Curtis Roads, Makis Solomos, Ivanka Stoianova

Durante il convegno verrà proiettato il video:
***Arcana, connaissance de la musique: Iannis Xenakis* (1981)**

Regia: Maurice Le Roux

Verranno inoltre ospitati tre Poli-spazi sonori e visivi,
studi percettivi in forma di installazione audio-video.

Ingresso libero

In collaborazione con l'Associazione Musicadinsieme

mercoledì 9 novembre - ore 21
Spazio Sirin
via Vela, 15
(testo a p. 116)

Un fuoco freddo
Iannis Xenakis tra arte e scienza

Iannis Xenakis (1922-2001)
Dikhthas (1979), per violino e pianoforte

Silvia Mandolini, *violino*

Andrea Carcano, *pianoforte*

Iannis Xenakis: un greco antico nel mondo moderno
video di Enzo Restagno (RAI)

Iannis Xenakis (1922-2001)
Nomos Alpha (1966)
per violoncello

Giorgio Casati, *violoncello*

Ingresso libero

Si ringrazia Rai Teche



Foto Ralph Fassey

Iannis Xenakis.

Xenakis, l'audacia intellettuale

Non so se, nei confronti di Xenakis, il tempo che ci separa dalla sua opera sia sufficiente a consegnarci una giusta prospettiva di giudizio. Ma è probabile che gran parte del sentimento di *alterità* che venti o trent'anni fa poteva apparire come un tratto caratterizzante e distintivo della sua vicenda musicale si sia nel frattempo affievolito. Non perché le sue prime composizioni abbiano perso la loro forza, fino al punto da farci dimenticare la carica di scandalo con cui s'imponevano nel mondo musicale di quegli anni. Riascoltato oggi, *Metastaseis* (1953-54) rivela un orizzonte immaginativo forse ancora più ampio di quanto non apparisse al primo impatto. Siamo meno turbati dall'uso dei glissando, meno perplessi per il timido saggio di polifonia lineare in stile "puntillista" che si nasconde al centro; ma il dispiegarsi delle superfici nello spazio, il sogno di un'architettura musicale svincolata dalle forme più consuete non hanno perso nulla della loro tensione utopica. Un sapore inalterato conserva ancora, nelle composizioni di quel periodo, il suo modo di attingere alle origini, di risalire a una fonte primigenia: non soltanto musicale, ma antropologica, naturalistica, filosofica, mitica.

Si deve dunque ad altre considerazioni, se Xenakis ci appare oggi meno "altro e diverso" di un tempo, nonostante le origini periferiche, il relativo isolamento, l'estraneità quasi totale alla memoria storica del Novecento musicale, l'appartenenza, in definitiva, a quello che potremmo chiamare uno scenario della lontananza.[1] Nella distanza offerta dalla prospettiva storica, deve apparirci ora più naturale considerarlo come parte costitutiva di quella fondamentale categoria del pensiero musicale novecentesco, il "costruttivismo", in cui si collocava anche il principale avversario da cui, nella metà degli anni Cinquanta, prendeva avvio la sua speculazione teorica: la musica seriale. Senza volerne, con questo, trascurare le differenze. Era comune la volontà di anteporre alla sfera dell'espressione una razionalizzazione dei rapporti costruttivi; analogo il desiderio di azzerare ogni tradizionale codice affettivo edificando su un fondamento logico-matematico nuove sintassi e nuove semantiche.[2] Condivisa, la rinuncia a un sentire individuale, la pulsione ad astrarre, ad assolutizzare, assaporando la vertigine di una simbolizzazione da cui il soggetto fosse escluso.

Di solito, la prima cosa che si fa discendere dal contrasto tra chi aspira a una fondazione scientifica della musica e chi ne difende le ragioni espressive consiste nel riproporlo come un'opposizione fra l'oggettivo e il soggettivo, ritenendo che solo le ragioni espressive siano in grado d'imporre all'opera musicale modi di scelta individuali, organizzazioni di materiali che corrispondano a un modo di sentire personale. Ma oggi è assai più chiaro quanto una simile idea sia falsa. Basta pensare a quanta parte dell'arte del Novecento si è sviluppata in un confronto col pensiero scientifico, per convincersi che ci deve essere una dose non minore di apporto individuale, d'impulso vitale, di passione e altrettanta soggettività anche in tutti i procedimenti con cui si sono assimilate, ai più diversi livelli, modalità riconducibili al mondo della razionalità. E in fondo, nell'esperienza musicale del XX secolo, se non sempre sul piano teorico, la stessa praticabilità di categorie oppositive, come costruzione/espressione, forma/contenuto, oggettivo/ soggettivo, è diventata dubbia: l'eventualità di un passaggio osmotico fra l'una e l'altra, non una transizione fredda, non necessariamente raggelata, sempre meno rara. Anche per questo, sarebbe inutile chiedersi se, nell'alleanza fra arte e scienza, sia necessario stare in guardia dallo stesso rischio che Friedrich Schlegel e Adorno temevano a proposito di una filosofia della musica; cioè che alla fine, nel connubio fra le due, l'una o l'altra venisse a mancare. Se l'incontro fra musica e filosofia si riferisce quasi sempre al dopo, a un pensiero che si volge e riflette su una musica già scritta, l'alleanza fra scienza e musica riguarda invece il prima ed è attinente al fare; al presupposto di un metodo, a un immanente atteggiamento del pensiero, all'idea che, come afferma Xenakis, sia possibile «materializzare alcuni movimenti del pensiero con l'aiuto dei suoni».

* * *

L'ingresso in scena di Xenakis, negli anni di punta di Darmstadt (dove farà il suo debutto nel 1958, con *Achorripsis*) e quando ancora Ligeti non è apparso all'orizzonte occidentale, avviene non solo col ricordato *Metastaseis* ma con un saggio dal titolo *La crisi della musica seriale*, pubblicato nel primo numero dei "Gravesaner Blätter" (1955) grazie all'interessamento di Scherchen. L'opposizione alla serialità integrale è articolata con tanta sicurezza da obbligarci a lasciargli la parola:

> La polifonia lineare si autodistrugge attraverso la sua effettiva complessità [...] l'enorme complessità impedisce all'ascolto di seguire l'intreccio delle linee e ha come effetto macroscopico una dispersione non controllata e fortuita dei suoni lungo tutta l'estensione dello spettro sonoro. Nasce così una contraddizione fra il sistema polifonico lineare e il risultato percepito

come puro effetto di superficie, massivo. Tale contraddizione scomparirà quando l'indipendenza dei suoni sarà totale. In effetti, una volta rese inoperanti le combinazioni lineari e le loro sovrapposizioni polifoniche, ciò che si affermerà sarà la media statistica degli stati isolati e delle trasformazioni delle componenti a un dato istante. L'effetto macroscopico potrà allora essere controllato dalla media dei movimenti degli oggetti da noi scelti. Ciò implica l'introduzione del concetto di probabilità e, in termini più specifici, l'uso del calcolo combinatorio.[3]

Si è sempre notato come Xenakis anticipi con questo scritto il lungo saggio che György Ligeti scriverà qualche anno dopo: *Metamorfosi della forma musicale* (1958). Bisognerà aggiungere che, in fondo, la sua critica è assai meno severa della requisitoria con cui Boulez respingerà le degenerazioni del serialismo in quella *Necessità di una riflessione estetica* (1964) che aggiunge come ultimo capitolo al suo *Penser la musique aujourd'hui*. L'opposizione è, infatti, del tutto interna a una concezione della musica fondata sul presupposto di una formalizzazione. Non chiede un mutamento di paradigma, non vuole contrapporsi a una poetica costruttivista ripristinando i diritti di chissà quale altra scelta.
Seguiamo da vicino, lungo i suoi tre passaggi, come Xenakis articola l'argomentazione. Punto di partenza è l'osservazione che la serialità estesa a tutti i parametri conduce la polifonia lineare a un tale livello di complessità da impedirne ogni percezione (cogliendo, per inciso, quella frattura fra istanze compositive e momento della comunicazione che in seguito sarà fra i temi più dibattuti della riflessione sulla Nuova Musica). Dalla constatazione che in questo modo il sistema compositivo cade in contraddizione con se stesso, discende una diagnosi d'incoerenza interna, mentre l'ultima tappa prevede che la cura di questa «dispersion irraisonnée et fortuite de sons» si compia attraverso l'introduzione di un metodo probabilistico. L'atteggiamento critico non sembra proporre un sovvertimento radicale ma solo un ulteriore passo avanti, un'estensione metodologica, e in questa direzione si direbbe condurre l'affermazione secondo cui «il calcolo combinatorio non è che una generalizzazione del principio seriale». Ma il vero punto di rottura era all'origine. Lasciamo stare se sia giusta l'idea che il serialismo dei viennesi, poi il serialismo integrale, siano solo e semplicemente l'estrema conseguenza di una polifonia lineare. Importante è che Xenakis lo pensi. Conta che in questo modo si possa manifestare una estraneità, questa volta davvero radicale, al modo di trattare e, ancora prima, di pensare il suono, che è alla base di quella concezione.
E infatti la distanza maggiore è quella tracciata dai paesaggi sonori immaginati da Xenakis, dall'impatto con cui ci investono, dalle novità che contengono. Da un lato, i vasti complessi granulari, le nubi di suoni brulicanti, gli ammassi pulviscolari (*Pithoprakta*, 1955-56); dall'altro, le trame che si distendono come superfici nello spazio delle frequenze, le fasce dei glissandi, i piani che in *Metastaseis* si rigano e si tendono solcati da linee in un continuo divergere e intersecarsi. Due opposte rappresentazioni di una stessa idea, che intende il fatto sonoro come un fenomeno acustico massivo; concezione che si sviluppa in parallelo a una sostanziale indifferenza per le tensioni intervallari fra suoni singoli e isolati. Quanto di più lontano, dunque, dai *Punkte* e i *Kontrapunkte*, pure così cronologicamente vicini, di Karlheinz Stockhausen. Le corrispondenze, che lo stesso Xenakis ci offre per queste predilezioni compositive, aprono nuovi spiragli sull'immagine del compositore. L'attrazione naturalistica per gli agglomerati caotici e casuali, il frinire ossessivo delle cicale in una notte d'estate, il ticchettio percussivo della grandine su una superficie dura; ma pure, la memoria "acustica" di quell'aspra vicenda personale che lo terrà legato al passato della guerra partigiana, i tumulti di manifestazioni popolari, il sibilo delle pallottole, il crepitare di una mitragliatrice. È vero che siamo stupiti dall'indifferenza con cui sono accostati eventi tragici di vita e fenomeni naturali. Ma c'è un fondo materialistico in Xenakis, un'ascendenza lucreziana, per cui tutto può ricondursi a un universo materiale; a una materia inquieta, a un aggregato di atomi non inerte ma vivo, quasi che ogni oggetto musicale si potesse assimilare a un organismo vivente.
Si tratta a questo punto di controllare l'anarchia di queste configurazioni ripristinando un ordine, riconducendo la dispersione incontrollata e caotica di quegli eventi a una sistemazione che trovi nella radice razionale di un fondamento matematico il modo per contenerla e per dirigerla. È il ruolo che Xenakis attribuisce al calcolo delle probabilità: controllare quella dispersione, imponendosi fin dal principio di generare eventi sonori casuali, nella convinzione che «la sola via per generare il caso è sottoporsi alle sue leggi». Quasi un modo per dire che se Dio deve proprio giocare a dadi (quanto meno il dio della musica), almeno che studi le leggi probabilistiche. Distri-

buendo, in accordo con quelle leggi, velocità dei glissandi (*Pithoprakta*) o densità di aggregati (*Achorripsis*, per ventuno strumenti, 1956-57), Xenakis associa le sue nuvole di suoni a un insieme statistico, termodinamico, in cui il ruolo principale è svolto in modo esclusivo dai comportanti globali, non dalle relazioni fra i singoli suoni.

* * *

Nasce da qui, da questi inizi destinati a segnare per sempre il suo percorso, l'immagine del compositore come teorico. Quella che getta luce sopra una sola faccia del prisma, su un solo aspetto di una personalità complessa; mentre, per abbracciarla e contenerla nella sua interezza, si dovrà compiere una rotazione di 180 gradi, spostandosi dal versante matematico-costruttivo con cui intreccia il suo colloquio con la modernità, a quello in cui confluiscono le più antiche matrici del pensiero classico greco. Tre, sopra tutte: Pitagora, per la fiducia che il mondo sia fondato sul numero e sulla scienza; Parmenide, che concepisce un Essere ingenerato, immobile, indistruttibile, spalmato nello spazio e nel tempo; Epicuro, per la visione atomistica di un universo in cui alla spontaneità della necessità e del caso si contrappongono l'arbitrio e la libera determinazione dell'uomo.
Il quadro resterebbe ancora mutilo se non vi aggiungessimo la passione per l'architettura, il gusto per la geometria, per l'invenzione delle forme nello spazio: non solo la fonte più schietta e nativa della sua immaginazione, ma forse il luogo in cui si è spinta più a fondo la sua audacia creativa. Per anni, quasi fosse l'erede delle settecentesche utopie urbane e architettoniche che fiorivano nella Parigi rivoluzionaria, ha coltivato il progetto di una «ville cosmique verticale» (anche qui, com'è facile intuire, Xenakis è per un'assoluta concentrazione, contro l'assioma della decentralizzazione urbanistica). Fin dal principio, la possibilità di tradurre le proprie idee in un disegno, un grafico, uno schizzo, una vista prospettica o assonometrica dall'alto, ha consentito quel tipo di concettualizzazione che gli era indispensabile per avversare la linearità temporale. Allearsi con lo spazio per sconfiggere il tempo e il divenire è stata sempre la strategia prediletta. Specie agli inizi, il suo modo di comporre non traccia un percorso temporale degli eventi ma proiezioni nello spazio, in cui le trame granulari sono blocchi articolati al loro interno, mentre gli strati dei glissando tracciano piani direzionali o superfici curve.
Questa attenzione al problema dello spazio ha spesso giustificato un confronto con Varèse, che Xenakis conosce a Parigi per l'esecuzione di *Déserts* e con cui collabora in occasione del suo *Poème électronique* (1957-58), sezione musicale del progetto multimediale ideato da Le Corbusier per il Padiglione Philips cui Xenakis contribuisce per la parte architettonica. Con Varèse, che definisce «il precursore esplosivo della disintegrazione dei timbri, del ritmo e del discorso sonoro»,[4] esiste più che altro una vicinanza di clima, nel modo in cui talvolta si raggela una presenza acustica dei fiati, nel ruolo assegnato alle percussioni. Ma è quanto basta per correggere, in parte, l'affermazione fatta precedentemente sull'assenza di una memoria storica nella musica di Xenakis. L'altro evidente punto di contatto è con Bartók, un modello negli anni che precedono *Metastaseis*, ma destinato a lasciare la sua impronta nella predilezione per il suono spoglio degli archi, da *Syrmos* (1959) a *Nekuïa* (per coro misto e orchestra, 1981), o nella violenza, da *Il mandarino meraviglioso*, di crudi addensamenti orchestrali. La fonte bartókiana consente di allargare il campo, includendo un altro grande immigrato, Ligeti, con cui si riscontra qualche lontana affinità, nelle sovrapposizioni ritmiche di alcuni pezzi per piano, *Mists* (1981), o nel gusto comune per la saturazione di ampie zone frequenziali; poi Lutosławski, in memoria del quale scriverà uno dei suoi ultimi brani, *Alla memoria*, per due trombe e due corni (1994), un breve pezzo immerso in una semplicità da tardo stile, d'imperturbabile, petrassiana solennità; infine, ma più in funzione di epigono, Penderecki.

* * *

Anni fa, in uno scritto del 1981, lo scrittore Milan Kundera definiva Xenakis «profeta d'insensibilità», esaltando il suo mondo ricco, complesso e senza sentimenti come «uno spazio di consolante oggettività, dove non trova posto l'aggressività di un'anima che mira ad esprimersi».[5] Lo spazio di chi si è messo dalla parte «della sonorità oggettiva del mondo, contro quella di un'anima e della sua soggettività sentimentale». C'è qualcosa di vero, naturalmente. Ma gli schemi concettuali, estetici, psicologici che stanno dietro un giudizio come questo sono ancora legati a categorie tradizionali, ancora imprigionati nelle opposizioni di cui prima parlavamo: oggettivo/soggettivo, mondo/anima, a cui si aggiunge la più singolare: consolante/ aggressivo. Posto che esista una sonorità oggettiva del mondo, si potrebbe trasmetterla senza una mediazione? Difficile, in questo modo, venire a

capo di un artista – ma preferiva definirsi *artiste-concepteur* – come Xenakis, artefice di una musica enigmatica, ingannevole come un ossimoro, stretta fra i poli di una logica astratta che sembra escludere la vita, e una vitalità sonora suscitatrice di un provocatorio, sconvolgente impatto emotivo. Stare dalla parte della sonorità oggettiva del mondo, o del «rumore del mondo» come preferisce Michel Serres, vorrebbe dire resistere a ogni simbolizzazione e quindi escludersi dall'arte. Kundera ci va vicino, e parla infatti di un profeta d'insensibilità anche a prezzo di un «sortir de la musique», di un uscir fuori dalla musica. Ma a questo punto non vedo più dove sia l'elogio.
In Xenakis, l'incontro con la sonorità oggettiva del mondo, col reale, suscita angoscia, lascia un trauma. *Nuits* (1967-68), per dodici voci soliste, si apre con due sezioni collettive in cui l'opposizione fra il continuo dei glissandi vocalici e il discreto di fonemi timbrati dalle consonanti (*di, ksi, tsi*) è netta come in *Pithoprakta*. È solo dopo un taglio deciso, segnato da un esultante totale cromatico, che incomincia a emergere qualche suono individuale. La voce è spinta a parlare, a dire, a esprimersi, ma non ha parole. Eppure i suoni di queste singole voci, incapaci di articolarsi verbalmente, non si direbbero aver perso del tutto una loro personalizzazione. Con questo, non voglio dire che nasca una dialettica fra il collettivo e l'individuale (la dialettica è, per Xenakis, il nemico da battere), ma solo suggerire che questo emergere di voci singole è la via che l'autore si concede per ricordarci la dedica agli oscuri detenuti politici «i cui nomi stessi sono dimenticati», e per opporre la *pietas* della memoria a quell'oblio. Naturalmente non c'è niente di consolante nell'oggettività di questo scenario, ma angoscia; ma è vero tuttavia che questa angoscia, nella fisicità tattile e immediata delle emissioni vocali, non deve più rendere conto ad alcun soggetto. Se mai, la suggestione arcaica, l'elementare delle onomatopee, lo scivolare delle voci nell'acuto del grido o nelle profondità viscerali del grave sembrano collocare il brano in una ambientazione rituale, profondamente immersa nel tragico.
Anche i suoi pezzi sinfonico-corali rinviano ad antiche cerimonie. Sacrali in *Polla ta dhina* (1962), dove un coro infantile scandisce su una sola nota un testo dall'*Antigone* sofoclea; panteistiche e naturalistiche in *Cendrées* (1973), ma al contatto con una natura di cui non si è partecipi senza spavento, senza dolore; funebri in *Nekuïa* (1981), un «rito magico in cui gli spettri dei morti vengono evocati e interrogati sull'avvenire». Qui soprattutto, l'appartenenza a una matrice greca lo porta a proiettare il presente in un passato violento e barbarico, induce il suo razionalismo a misurarsi, passando attraverso il tema della morte, con una seduzione mitica:[6] l'ellenismo svela la sua duplice radice, affondata nella violenza e nella ragione. Per uno di quei meccanismi che sono messi in moto dalla capacità di trasformare ciò che appare *realistico* nel visionario, la «sonorità oggettiva del mondo» trapassa in una teatralità implacabile e distruttiva; mentre l'esplodere tellurico delle percussioni, lo stridore dei legni, l'emergere negli ottoni di agghiaccianti figure tematiche, sopra il magma orchestrale, tornano a farsi spia del suo coinvolgimento espressivo.

* * *

Naturalmente l'alleanza fra la scienza e la musica, che avevamo lasciato nella fase iniziale della musica stocastica, non si era affatto interrotta e anzi seguiterà a stringere il suo patto fino circa all'inizio degli anni Settanta. Impossibile seguire, almeno in questo luogo, quella fatica intellettuale, quel suo risalire, per criteri e ricerche del tutto personali, lungo la storia della matematica: dalle teorie probabilistiche alla termodinamica, al moto browniano, alle catene di Markov; dalla teoria degli insiemi all'algebra dei gruppi discreti, ai sistemi informatici, agli automi cellulari. Fra i tanti passaggi di quel lungo itinerario, limitiamoci a sottolineare, come elemento dominante, l'interesse sempre maggiore verso una concezione formalizzata in direzione logico-geometrica del linguaggio musicale. Xenakis si rivolgeva alle astrazioni dell'algebra dei gruppi, per esplorare le leggi di trasformazione a cui intendeva sottoporre strutture musicali da lui chiamate «hors-temps» (*Nomos alpha*, per violoncello solo, 1965-66, e *Nomos gamma*, per orchestra 1967-68). Insiemi di altezze, intensità, durate, densità, ritmi, predisposti per essere studiati, quanto meno in uno stadio preliminare della composizione, in modo indipendente dal loro organizzarsi nel tempo.
Caso tipico, le scale: strutture "fuori-tempo" che impiega insistentemente a partire dagli anni Settanta e su cui forse ritorna anche in omaggio ai "modi" del suo vecchio maestro Messiaen (con cui, ben inteso, non hanno molto da spartire). Scale "non ottavanti", costruite in modo da non ripetersi identiche salendo o scendendo sulle diverse ottave; insiemi di altezze che circoscrivono i materiali della composizione, ma nello stesso tempo la orientano verso un parziale recupero di quella linearità fino allora evitata. Alla base di molti lavori, fra i quali il già ricor-

dato *Mists* per pianoforte, questo principio costruttivo entra d'acchito in *Palimpsest* (1979), quasi una *Kammermusik* per undici strumenti alquanto estranea al consueto registro espressivo. Esuberante come un'improvvisazione, libera come il *free jazz*, è tuttavia guidata da una storia precisa e semplice da raccontare, con i due gruppi di archi e di fiati in opposizione, ma strenuamente tenuti insieme da un pianoforte e una percussione concertanti, che alla fine trovano il modo di fondersi in una lunga fascia omoritmica di sorprendente seduzione acustica.
Insiemi di scale che salgono e scendono si trovano ancora in un pezzo del 1988 come *Waarg* (con inattesi rimandi espressionisti: il finale di *Erwartung*, l'annegamento di Wozzeck nello stagno). Ma in un brano come questo, o nel vicino *Échange* (1989), per clarinetto basso e ensemble, o prima ancora, in *Thalleïn* (1984), sempre per ampio organico cameristico, ciò che più ci colpisce è un certo rarefarsi della scrittura. Mentre l'insieme acquista una fluidità sconosciuta alla prima stagione, una più ampia varietà di colori armonici mitiga le consuete asperità e durezze.

* * *

Thalleïn contiene nel titolo l'idea del germogliare e del fiorire. Ancora una volta, sullo sfondo dei mutamenti che intervengono nella tecnica compositiva, sono le suggestioni geometriche ad avanzare un diritto di primogenitura. Per Xenakis, il libro della natura non è scritto con cerchi e triangoli, ma con strane figure dai contorni irregolari, linee che riproducono un disordine, un caos naturale; intrecci vegetali, arborescenze, ramificazioni, su cui poi esercitare operazioni topologiche di deformazione e trasformazione. Ma sarebbe azzardato attribuire alla suggestione naturalistica un relativo addolcimento del clima. Qualche anno prima, una composizione per grande orchestra che il titolo sembrava ancora riferire a un mondo vegetale fitto di trame e di proliferazioni, *Jonchaies* (1977), toccava forse il limite estremo del barbarico, del primitivo e ctonio fino allora raggiunto dalla sua musica. Si produceva l'impatto più sconvolgente con la presenza materica, ben oltre il confine fra suono e rumore, là dove, anzi, è il suono che giunge a sfidare il rumore nel tentativo di emulare la sua inaudita ricchezza di armonici.
Anche per questo, è necessaria molta cautela nel giudicare quella che molti studiosi chiamano una svolta. Insieme a qualche traccia di ammorbidimento e soprattutto a un senso più sciolto e naturale della forma, alcuni lavori a partire dagli anni Ottanta lasciano percepire una crescita della loro sostanza meditativa. Non più lo smarrimento di fronte alla morte, che in anni precedenti si tingeva di ascendenze mitiche, ma, forse, il rispecchiarsi di quello smarrimento sul fondo tragico del suo materialismo cosmico. Penso soprattutto agli ultimi *Quartetti*, mai così degni di portare un nome che Xenakis non amava, al percorso verso una conclusiva decantazione tracciato da *Tetras* (1983), alla straordinaria concentrazione armonica di *Tetora* (1990), dove torna essenzializzato e chiarificato anche il ricordo degli esordi bartókiani. Nell'orchestra, le superfici metalliche e lastrificate di *Krinoïdi* e *Dämmerschein*, immensi *clusters* timbrico-armonici lavorati con un senso della complessità non inferiore a quello che governa gli episodi poliritmici, riflettono nuove luminosità, iridescenze sempre più lontane dalle «sonorità oggettive del mondo». Tuttavia, proprio gli astrali movimenti nello spazio di *Dämmerschein* nascondono un passaggio, poco prima della conclusione, in cui l'uniforme scansione dei tromboni, nel trascinarsi dietro le intere famiglie degli ottoni e dei legni, sembra avviarle a un funesto corteggio.
Anche l'ultima stagione presenta dunque interrogativi che vanno ben al di là di una consolante oggettività. Com'era giusto, molto si è scritto e si è discusso sui rapporti che le sue prassi compositive hanno tenuto con la scienza e la tecnologia. Non è certo un filone esaurito. Ma una musica come quella di Xenakis, che fin dal primo apparire si è mossa contro una dimensione anonima del sentire, imponendo con forza la sua esperienza emozionale di un "non ancora udito", aspetta ancora una sistemazione sul piano estetico che non sfiguri troppo con la sua audacia intellettuale.

Ernesto Napolitano

[1] Col titolo di un libro recente: G. Morelli, *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia, 2003.
[2] Cfr. G. Borio, *Il pensiero musicale della modernità nel triangolo di estetica, poetica e tecnica compositiva*, in id. (a cura di), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, atti del Seminario tenuto alla Fondazione Levi, Venezia, 2000, Il Mulino, 2003, p. 47.
[3] Ripreso in I. Xenakis, *Musiques formelles*, Stock, Paris, 1981, p. 18.
[4] I. Xenakis, *Musique Architecture*, Casterman, Tournai, 1976, p. 127.
[5] M. Kundera, *Xenakis, "profeta dell'insensibilità"*, in AA.VV., *Xenakis*, a cura di E. Restagno. Edt, Torino, 1988, pp. 73-75.
[6] In questo senso, non c'è un mutamento decisivo nel fatto che i testi impiegati, un frammento proveniente dal *Discorso del Cristo morto* di Jean-Paul Richter e qualche passo da un romanzo della moglie Françoise sulle atrocità nel Vietnam, siano questa volta estranei a un orizzonte greco.

Iannis Xenakis
Universi del suono

La musica non è un mondo codificato e organizzato gerarchicamente, per cui è difficile accostarvisi con un apprendimento rapido e sistematico. Dall'esterno, sembra talmente complessa e molteplice che lo sforzo di comprenderla e praticarla inibisce le migliori volontà, perfino i migliori talenti. Così, per lo più, ci si limita a percorrere la musica lungo i sentieri marginali, in ambiti molto ristretti, suonando un solo strumento o dedicandosi a una sola epoca o area geografica, componendo soltanto per certi strumenti (orchestra, apparecchi elettroacustici o computer), seguendo qualche principio organizzativo, ma senza una visione d'insieme. E soprattutto senza la consapevolezza di interpenetrazioni sempre mobili, sempre puntuali, di cui si potrebbe forse dare un'idea più chiara considerando grandi settori intercomunicanti, descrivendo insomma i vari universi che costituiscono la musica – universi che, secondo me, sono parti dell'insieme – e avendo sempre presente la circolazione costante delle idee e delle tecniche operative da un universo all'altro. In effetti, quando un certo universo prevale momentaneamente sugli altri, ciò avviene soltanto perché il nostro approccio è parziale, per volontà tattica o per debolezza, lasciando in ombra difficoltà spesso inesprimibili, sebbene percepite, almeno intuitivamente. La musica è un mondo in cui davvero "la voce dell'alto e quella del basso" sono una sola.

Universo materiale

Ovvero universo *iletico*, quello della materia, della "hyle"[1] sonora degli elementi, in funzione della loro origine e delle tecniche adottate:
(a) Suoni degli strumenti d'orchestra, provenienti dalle vibrazioni delle corde, delle colonne d'aria dei tubi, delle membrane o di oggetti (ciottoli, raganelle, pezzi di legno, di metallo, ecc.) messi in movimento da ogni sorta di contatto manuale (colpi, sfregamenti, soffi, ecc.). Questo universo comprende naturalmente i tipi di notazione, ma anche le tecniche di produzione del suono (mani, piedi, dita), con i relativi limiti umani di virtuosismo fisico, di resistenza, di atletica, e la ricchezza in timbri, intensità, altezza, maneggevolezza, ecc.
(b) Suoni della natura o del mondo industriale, messi a disposizione del musicista tramite la catena microfono-magnetofono-nastro. La musica "concreta" è stata basata su questi suoni. Qui vanno considerate anche le apparecchiature analogiche di trasformazione, ossia filtri, strumenti di controllo in voltaggio, analizzatori di frequenza, mixers, variatori di altezza non temporali o temporali, ecc.
(c) Suoni prodotti artificialmente da apparecchiature analogiche, come generatori di frequenza e di rumore. Vanno qui incluse le apparecchiature di trasformazione del precedente subuniverso.
(d) Suoni prodotti da computer con l'ausilio di programmi matematici, codificati numericamente e poi convertiti in vibrazioni tramite convertitori numerico-analogici e catene a bassa frequenza.
Questi quattro subuniversi non sono affatto impermeabili e possono interconnettersi. Per esempio, gli strumenti elettrici (chitarra, organo, ecc.) sono intersezioni dei subuniversi (a) e (b), o anche (c). Si possono avere, cioè, delle miscele di questi subuniversi, e ciò accresce la ricchezza del materiale sonoro.

L'universo delle forme e dei sistemi di organizzazione

Comprende le regole di composizione, di costruzione, e le architetture musicali a tutti i livelli, da quello delle microstrutture alla scala dei campioni digitali (nell'ordine del micron), fino a quello delle opere che utilizzano tutto l'arsenale dell'universo precedente, e che possono durare varie ore o anche giorni. Questi sistemi, vere e proprie macchine, automi astratti, sono secrezioni delle civiltà (occidentali, asiatiche, africane, ecc.), ma possono essere considerati indipendentemente da quelle, come isolotti formali, al modo delle galassie, degli ammassi di stelle o di nuvole, e possono essere combinati tra loro. Infatti, gli enti che formano questo universo sono emancipati dalle loro condizioni storiche di nascita e di tempo – poiché il tempo stesso può essere trattato solo nella sua immobilità. Essi sono fuori del tempo, sospesi. Per esempio, i sistemi delle scale di altezze, o anche di intensità, o di ritmo, e i sistemi delle simmetrie di gruppo, delle proprietà statistiche, ecc.
Altro esempio: quando, sulla traccia del lontano pitagorismo, i musicisti si propongono di simulare i suoni esistenti (dal suono puro fino ai rumori), e di costruire suoni finora inauditi, essi si ba-

sano sull'analisi e sulla sintesi di Fourier, vera e propria roccaforte teorica e sperimentale (grazie all'elettronica). Ma qual è in fondo il significato di questa teoria? Il suo principio è il seguente: a partire da forme identicamente ed eternamente ripetitive (funzioni sinusoidali) si può costruire una qualsiasi curva, comprese quelle dei transistori. Dunque: (a) costruire il discontinuo, anche catastrofico, a partire dal continuo; (b) costruire l'imprevedibile, lo stocastico, a partire dal determinato (il singolo periodo di oscillazione). Se in teoria questo è possibile, in pratica è solo un'approssimazione[2] (cfr. l'effetto di Gibbs[3]). Soprattutto, la teoria di Fourier è come un'autostrada a senso unico, perché cerca di risolvere contrapposizioni come "continuo-discontinuo" e "determinismo-indeterminismo", che sono poli complementari, secondo una direzionalità univoca: continuo ⟶ discontinuo, determinismo ⟶ indeterminismo (parlo di due poli, ma è una tautologia, perché in fondo quei termini potrebbero essere fusi tra loro). Non si potrebbe concepire un percorso inverso, che vada dal disordine all'ordine (altra formulazione tautologica)? D'altra parte esiste una reale contraddizione tra il prevedibile e l'imprevedibile? (Sarebbe un'altra espressione tautologica in rapporto alle precedenti). Sappiamo che attualmente si può decidere se la sequenza dei decimali di un numero è deterministica quando l'irrazionale non è dato. Sappiamo anche che, nell'informatica, una prima misura dell'imprevedibilità è fornita dalla lunghezza della lista delle istruzioni necessarie a descrivere il fenomeno.[4] Così, il computer simula lo stocastico attraverso operazioni funzionali (deterministiche) complicate, al fine di ottenere delle periodicità sufficientemente lunghe. In filosofia ciò implicherebbe il nulla, la nascita dal nulla di qualche cosa e del tempo, senza provvidenza né causa fisica (generalizzazione ideale del *clinamen* di Epicuro[5] e del principio d'incertezza di Heisenberg[6]). Ma implicherebbe anche il ritorno al nulla. Dunque, implicherebbe un istante, una materia, uno spazio, preesistenti e precari, diversi da quelli del nostro universo; a meno che questi elementi non esistano già, benché finora inosservati; e a meno che le nostre categorie mentali non ci facciano girare in tondo viziosamente. In pratica, l'idea del percorso inverso (disordine ⟶ ordine) può essere attuata in casi limitati attraverso la realizzazione del non-causale, del disordine massimo, con l'aiuto di "leggi" stocastiche, poi attraverso l'introduzione di periodicità, fino alla periodicità assoluta, sia per fenomeni nel tempo, sia per fenomeni "fuori-tempo". In musica, la composizione, ovvero l'organizzazione macroscopica – del tempo, delle scale, delle linee melodiche, delle armonie, dei materiali, delle nubi di eventi, delle masse, delle forme – dunque l'organizzazione a tutti i livelli, deve costantemente trattare problemi di simmetria (ripetizione, rinnovamento, periodicità). Questi problemi possono essere illustrati in modo incisivo e radicale attraverso la costruzione del suono con l'ausilio del computer, cioè a un livello microscopico ancora inferiore ai livelli precedenti, dove l'unità di tempo è dell'ordine di qualche micron (velocità di campionamento nell'ordine di 50.000 o 100.000 campioni al secondo) e dove la risoluzione della pressione è di 16 bit o superiore.

Supponiamo dunque lo spazio pressione-tempo e immaginiamo la direzione inversa, che vada dal disordine "totale" all'ordine. La pressione fa dei salti stocastici (discontinui) in istanti eventualmente non periodici. Si ammette dunque, sul piano ontologico, l'esistenza di valori della pressione e del tempo, dunque la necessità della ripetizione variata (rinnovamento), cioè la nozione di periodicità in senso lato, ma non si ammette la periodicità degli intervalli nel caso in cui la legge sia continua, per esempio con la legge di Cauchy, o con la legge esponenziale. Si ottengono, da principio, delle "passeggiate aleatorie" (*random walk*), dei "moti browniani" che per l'orecchio sono dei rumori (calcolati tramite computer e convertiti da numerici in analogici). Così, si può inaugurare un approccio ai fenomeni sonori diverso – o almeno complementare – rispetto a quello dell'analisi (e sintesi) armonica. Il ragionamento può essere esteso allo spazio altezza-tempo. Ne otteniamo sviluppi molto interessanti, a livelli temporali medi, delle linee melodiche, ecc. D'altra parte, il tema della periodicità in senso lato, dunque della ripetizione variata, è penetrato recentemente in campi assai disparati, quali la chimica, la genetica, l'astrofisica, l'analisi di eventuali messaggi di altre forme di vita nel cosmo.

Questo accenno mostra fino a che punto le questioni fondamentali della musica tocchino problemi filosofici e scientifici di base, dunque le forme primordiali del pensiero astratto. In un certo senso, poiché la musica è per essenza non figurativa, il suo universo potrebbe includere le forme e i sistemi di tutte le altre discipline.

L'universo dei sensi

L'apparato uditivo umano e la psicofisiologia dell'ascolto svolgono il ruolo delle periferiche di un computer, di un computer identificato con l'intelligenza dell'individuo umano e del suo psichismo. Questo universo così misterioso e complesso, così dipendente dal cervello e dal corpo, è lo strumento di rilevazione e di controllo degli enti creati o utilizzati nell'universo precedente, quali vengono materializzati dall'universo iletico dei suoni. Includerei nell'universo dei sensi le categorie mentali individuate da Aristotele, e discusse da Kant, probabilmente inscritte nel patrimonio genetico non decifrato e senza dubbio insormontabile, a meno di mutazioni genetiche sconvolgenti. I matematici senza saperlo forse toccano qualcuna di queste categorie, per esempio la categoria di "struttura d'ordine", propria dell'architettura del tempo dei fisici e dei musicisti ma anche anche dello spazio lineare, il quale con la sua struttura permette di passare dal flusso temporale alla linea retta o ai numeri reali, secondo i bisogni (il passaggio, tuttavia, è possibile attualmente soltanto per via assiomatica).

L'universo politico e sociale

Nulla è fuori del proprio tempo, della società, del contesto di classe e familiare. Affermazione contraddetta dalla permanenza di credenze, opinioni, "verità" scientifiche e fattori genetici. Significa che le pressioni del momento storico sono pressioni che agiscono su una matassa inestricabile di idee e *doxai*[7] che ciascun individuo riceve, che non sono fattori assoluti; essi determinano completamente e contemporaneamente l'universo politico o sociale, per cui in realtà da esse derivano anche fatti come le scoperte scientifiche, le opere d'arte o le correnti di pensiero.
Che queste pressioni condizionino o suscitino e favoriscano la creazione artistica è incontestabile – lo percepiamo quanto meno intuitivamente e attraverso l'esperienza vissuta. È il carattere totalitario di questa tesi che va rifiutato. È assurdo pretendere che la polifonia del Rinascimento sia scaturita dalla benevolenza del Principe, di un Principe capace di imporne arbitrariamente le leggi, che di per sé sarebbero altrimenti state rigettate in base alle tradizioni pregresse. Ciò sarebbe stato possibile se il Principe fosse stato un compositore con cognizione di causa, ma allora il suo arbitrio sarebbe stato condannato, nei fatti, dal fluire dell'evoluzione musicale (a meno di avere, oltre il potere, anche il talento!). Certo, rimangono da valutare le pressioni sottili del gusto di una classe o di un ambiente culturale. Esse, però, non possono intaccare i meccanismi interni di evoluzione dell'arte. Bach scriveva la stessa musica nelle *Passioni* religiose e nelle *Cantate* profane. Andando ancor più a fondo, le scale della musica occidentale sono quelle dell'antichità, hanno dunque attraversato molteplici momenti di rottura e catastrofi politico-sociali e ideologiche, senza venirne turbate, come eliche del DNA che attraversano, imperturbabili, miliardi di anni. Sì, è vero che la frivolezza o la tragicità di un certo contesto possono influire sulla musica, sull'arte in generale, o sul sapere razionale. Ma queste pressioni agiscono soltanto a livello di stile, in superficie e in generale, non sono motori che agiscono in profondità. Il realismo socialista non fa che gettare acqua gelida sulla creatività del popolo russo, rumeno o cinese, cercando di dirottare l'arte per sfruttarla a favore del dogma politico, ma non ha inventato niente, ha impoverito tutto scimmiottando stili alla rinfusa. In Cina sono andati distrutti tesori dell'arte universale col pretesto che era arte imperiale, borghese, dunque retrograda e reazionaria. Si dimentica che *La Marseillaise* è stata costruita sull'affermazione della tonalità, del diatonico maggiore, per intervalli di quarta, gli stessi che strutturavano la musica "colta" del XVIII e del XIX secolo, e che la melodia dell'*Internationale* deriva direttamente dai canoni della musica borghese, e anzi denota, musicalmente, una regressione rispetto alla *Marseillaise*, essendo una melodia meno chiara e assai povera. Gli stessi canoni musicali sono serviti per le marce militari, e anche per le canzoni naziste.

Per concludere, come non è stata inventata una matematica o una scienza proletaria o rivoluzionaria, così non può darsi una musica rivoluzionaria presumibilmente diversa, nella sua morfologia interna, dalla musica delle correnti d'avanguardia presenti su tutto il pianeta. La musica rivoluzionaria (o l'arte rivoluzionaria) può essere prodotta solo all'interno del discorso musicale. Per questo, ogni volta che una rivoluzione è avvenuta, per esempio con Debussy o con Schön-

berg, essa si è ritrovata in contrasto frontale con gli artisti già affermati nel loro contesto borghese. Gli scandali nelle sale da concerto danno spesso la misura reale dell'impatto rivoluzionario di una musica. Si può dire in fondo che la musica abbia il proprio campo specifico negli universi 1 e 2, così come la matematica, la logica o le scienze hanno il loro campo specifico, e che certe zone profonde di ciascun campo sono indipendenti dal contesto politico-sociale, che agisce semmai in zone più superficiali, dirottando l'evoluzione musicale, o anche sequestrandola ai propri fini. In senso inverso, la musica e l'arte agiscono sul contesto politico-sociale, ma in modo ben più indiretto e misterioso. Le interazioni tra il campo dell'arte e il contesto sono praticamente sconosciute e sarebbe stupido o pericoloso imbrigliarle nelle maglie di qualche dogma. La fragilità dell'arte rispetto alle spinte politico-sociali è solo apparente. Sono piuttosto le nostre conoscenze a essere molto frammentarie, se non proprio inesistenti. L'arte ha vita dura!

Non esiste un universo estetico? Considerando i discorsi precedenti, sia nel loro insieme sia nelle conseguenze particolari e ultime, sarei piuttosto per considerare l'estetica come la forma dei percorsi che il musicista compie attraverso gli universi sopra descritti. In un certo senso si tratta di una "metafora" alla quale siamo spesso sensibili in modo immediato. Ma è proprio l'estetica, la forma delle forme, che fonda le assiologie dell'arte. Ed è ancora troppo misteriosa, inesplorata, perché se ne possa parlare.

(da: Iannis Xenakis, *Universi del suono, scritti e interventi 1955-1994*, a cura di Agostino Di Scipio, Collana "Le sfere", Ricordi/LIM, Milano, 2003)

[1] Parola greca che designa in senso proprio il legno da taglio (il latino *silva*), e per estensione "materia" (*Nouveau Vocabulaire des Études Philosophiques*, Hachette).

[2] L'approssimazione è dovuta al fatto che sarebbe necessaria a una quantità infinita di moti periodici.

[3] Accenna al "fenomeno di Gibbs", ovvero al fatto che, nella teoria delle serie di Fourier, l'aumentare dei termini della somma in certi casi non determina una crescente complessità della funzione risultante, sebbene i massimi e i minimi della funzione rimangano invariati (Ndc).

[4] Accenna alla teoria algoritmica dell'informazione, legata soprattutto al nome del matematico russo Kolmogorov. In questa teoria, la misura dell'informazione è data dalla lunghezza dell'algoritmo atto a realizzare la struttura dell'oggetto o evento di cui si intende misurare l'informazione. Questa teoria ha molte limitazioni (non a caso Xenakis scrive «una prima misura»), ma ha avuto grande rilievo nella storia dell'informatica (Ndc).

[5] Il termine *clinamen* "designa la deviazione temporale spontanea che, in Epicuro, permette agli atomi di cadere nel vuoto, in virtù dei loro ritmi e di una velocità permanente, e di incontrarsi e agglomerarsi [...] Esso era allo stesso tempo il principio del libero arbitrio" (André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF).

[6] Secondo questo principio, il prodotto di due incertezze sulla misura simultanea della posizione e della quantità del movimento non può essere inferiore alla costante di Planck.

[7] In greco: "opinioni". Da *dokein* (sembrare, apparire), opposto a *episteme* (scienza) (*Vocabulaire de la langue philosophique*, PUF).

Iannis Xenakis
Sulla creatività dell'uomo

Prima proposizione: le regole possono essere imposte solo dall'opera stessa
– Si ritorna sempre allo stesso interrogativo – cosa c'è di vero e cosa di falso nelle questioni relative all'arte? – o si ritorna alla sola risposta che vale considerare: rifiutare le regole esterne all'opera stessa è evitare di procedere zoppi, ciechi o sordi.
– Ogni possibile riflessione filosofica, ogni possibile regola, viene restituita in modo originale da chi agisce, dall'artista. Entriamo qui in contatto col problema delle fondamenta stesse dell'arte: cos'è l'originalità?
– L'analisi ci condurrà un giorno sicuramente alla genetica. Per ora è sufficiente osservare che, pur essendo numerose le azioni originali compiute dall'uomo (originali come potrebbe esserlo, nella vita di tutti i giorni, fare una passeggiata...), quanto più rare e simboliche esse sono, tanto più profonda sarà la loro originalità.

Seconda preposizione: nulla nasce dal nulla
– Parlare dell'originalità dell'uomo è lo stesso che parlare della sua costituzione, e quindi lo stesso che parlare del costituirsi dell'universo, e del suo svolgersi. Quello che vale per l'arte vale per il destino degli esseri umani e dell'universo. Le preoccupazioni che ha il musicista sono le stesse che ha l'astrofisico.
– Per secoli, la tradizione scientifica ha predicato che nulla può venire dal nulla. Si è visto l'universo come un automa, che continua a esistere senza svolte, senza creare nulla di nuovo. All'improvviso, nel 1973, un professore della New York University avanza l'ipotesi inversa: tutta la materia e tutta l'energia osservabili nell'universo potrebbero essere emerse dal nulla.[1]
– Non sono un astrofisico, eppure da molto tempo penso che la musica sia solo uno dei molti percorsi che permettono al genere umano innanzi tutto di immaginare, e poi, dopo intere generazioni, di guidare l'universo esistente verso un universo altro, interamente forgiato dall'umanità stessa.
– Sin dal 1958 mi sono trovato a scrivere sul tema dell'originalità dell'arte e della musica:

τὸ γὰρ αὐτό νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι
τὸ γὰρ αὐτο εἶναι εστίν τε καὶ οὐκ εἶναι

Dal *Poema* di Parmenide: «Pensare ed essere sono lo stesso?».[2] La mia personale parafrasi è: «Essere e non essere sono lo stesso». In un universo di nulla. Un breve treno d'onde, così breve che la sua fine e il suo inizio coincidono (durata nulla), rigenerandosi e liberandosi senza fine.
Il nulla riassorbe, crea. Genera l'essere.
– Ancora oggi, per un'assenza di adeguati strumenti concettuali e sperimentali, gli astrofisici non sono in grado di rispondere a questo interrogativo, a quest'incantevole idea di un universo aperto alla creazione spontanea, che si forma e svanisce senza tregua, in un vero vortice creativo. Dal nulla. Svanendo al nulla.

Terza proposizione: l'universo è in creazione permanente
Già Platone aveva combattuto, sul piano religioso, la teoria di un universo in espansione continua. In Platone, Dio crea l'universo, lo costruisce, e lo abbandona. L'automa evolve senza regole e diventa sempre più caotico (potrebbe trattarsi dell'epoca attuale?...), al punto che Dio deve tornare a prenderlo nelle proprie mani per farlo da capo.
Tradotto sul piano scientifico, l'aneddoto assume un significato assai forte: a causa della gravità, l'espansione dell'universo potrebbe cessare, ed essere seguita da una fase di contrazione, fino a un'implosione verso il nulla. Si instaurerebbe allora un movimento pendolare, corrispondente a uno stato di creazione permanente.
Di nuovo, siamo qui rinviati a considerare le fondamenta dell'arte. Si sente spesso affermare: «Per costruire occorre distruggere». La mia opinione è che tale affermazione sia falsa. Basterebbe considerare che il contributo di ciascuno di noi dipende non solo dalla propria originalità, dalla propria personalità, ma anche da tutto un contesto più ampio, dal flusso generale nel quale siamo inseriti. Einstein non sarebbe esistito senza le conquiste di Lorentz.[3] Si potrebbero estrapolare infiniti esempi.
Si svela così la ragione di quelle che ci sembrano le opere d'arte più grandiose, quasi dei paradigmi insuperabili – per esempio i bassorilievi dell'antico Egitto. Ciò che è ormai fatto è assoluto. Lo stesso in musica. L'architettura complessiva di un lavoro musicale, anche nel momento della sua esecuzione, dipende certo dalla tecnica, ma anche da fattori che è impossibile nominare – relativi alla vita del compositore, a quella dell'esecutore, relativi allo strumento, all'acustica. La ricchezza si viene elaborando da sé per stadi suc-

cessivi, fino al livello delle riflessioni più alte e universali.
Il pensiero non è che una parte del fare. Ne deriva l'assenza di archetipi. Ne deriva un'esistenza che è sempre, di volta in volta, differente. (In effetti, ciò corrisponde, almeno in parte, alla teoria delle probabilità: un flusso di funzioni aleatorie).

È a partire dall'iniziativa interiore, dall'impegno personale, che si riesce nell'adempimento della vita. Non parlo della felicità, che è certamente un mito. Esistono gioie e lacrime, ovviamente, ma non sono ciò che conta, essendo epifenomeni di quel che si fa, di quel che si soffre, di quel che si vive. La avvertiamo, la anticipiamo. Prudentemente evitiamo di parlarne, come si fa con gli ospiti che preferiamo evitare. Nondimeno essa è qui, onnipresente, al nostro fianco. Ne sa qualcosa il nostro organismo, che degenera a ogni istante. Ora, questa scomparsa definitiva può essere trasposta nel campo dell'arte: per quanto mi riguarda, si tratta delle scelte stesse che faccio nel comporre musica. Scelte snervanti, perché implicano sempre la rinuncia a qualcosa. La creazione di qualcosa passa attraverso la fase di tortura, ma una tortura sana e naturale. Anzi è quanto di più bello vi sia: decidere, a un certo punto, di agire, rinunciare, proporre qualcos'altro. Magnifico. Una simile gioia è adempimento della vita. Vivere significa proprio questo.
Questa vita tormentata è necessaria, ovunque, in ogni istante. Solo che normalmente non lo sopportiamo, lo rifiutiamo. Ci circondiamo di certezze, di gentilezze, di *taboo*, di orientamenti etici, per noi e per gli altri. Oppure, come ultima risorsa, spalmiamo il burro sul pane dello psicoanalista. Solo che l'idea di riuscire a scavare dentro di noi in profondità mediante la rimemorazione del passato è un mito. Anche il subconscio dimentica! Come la memoria, imputridisce. Non è un velo che si possa sollevare sull'ombra lasciata da un pianeta che abbiamo abbandonato da tempo. Come l'Ade dell'antichità. Nel corso della nostra vita, interi spezzoni del passato scompaiono completamente, o almeno rimangono irrecuperabili. È illusorio pensare che il subconscio possa conservare quell'incredibile quantità di impressioni, suggestioni, fascinazioni che viviamo in ogni istante della nostra esistenza.
Ciononostante, posso fermarmi a riflettere in questi termini: è forse solo perché non ne conservo il ricordo che qualcosa in particolare non esiste più? Il fatto che io non ricordi, non significa certo che la cosa non sia più nel mio subconscio. Però, non posso nemmeno sostenere che vi sia, finché sia inaccessibile. Se qualcuno la ritiene accessibile, ebbene vorrei che mi fornisse il modo per accedervi. Perché sarebbe certo affascinante esplorare l'inconscio, ma soltanto per guardare il proprio passato come al cinema...
L'inaccessibilità di certi ricordi implica che non possiamo accertare l'esistenza di ciò che dovremmo ricordare. Questa è la teoria. In più, per passare alla pratica, è impensabile, impossibile che il cervello umano conservi intatte e inconsunte le tracce o le impronte del passato, che sono estremamente flebili. Consideriamo l'insieme delle nostre reminiscenze più recenti. Nel rimuoverle, sostituendole con altre, non possiamo che danneggiarle con la facilità con cui si danneggiano le ali di una farfalla quando proviamo a prenderle con le mani. Nel momento in cui sovrapponiamo nuovi ricordi a ricordi precedenti, i precedenti ne vengono inevitabilmente modificati, ricoperti da nuove tracce. Per me la psicoanalisi è una visione del subconscio. Una visione appunto, una teoria. Della quale (come in altre discipline) si è eccessivamente abusato, dato che troppi la considerano una panacea.

Paleontologia, genetica, biologia, fisica, matematica, chimica, storia e scienze umane: queste sono le discipline che determineranno la formazione del musicista di domani. Cioè di colui che definisco "artista-ideatore", di colui che è alla ricerca dell'ordine nascosto dietro ciò che appare un disordine universale, di colui che stabilisce un nuovo rapporto tra arte e scienza, e particolarmente tra arte e matematica. Dall'antica Grecia a oggi, certe conquiste in ambito musicale sono avvenute nello stesso momento in cui venivano compiuti importanti avanzamenti in matematica. Inoltre, al contrario di ciò che si crede, vi sono stati momenti di interazione, di osmosi, di influenza reciproca. Nel 500 a.C., per esempio, fu stabilita la relazione tra altezza dei suoni e lunghezza delle corde. Con ciò, era la musica a dare un impeto significativo alla teoria dei numeri (positivi razionali) e alla geometria. Più tardi, nell'XI secolo, la rappresentazione bidimensionale che legava le altezze al fluire del tempo, attraverso linee orizzontali e *puncta*, anticipò la geometria analitica nata sei secoli dopo con Cartesio, che probabilmente ne fu influenzato. Fu

un'influenza diretta? Non saprei, non conosco Cartesio di persona... ma so che le idee si attraversano a vicenda, come le correnti d'aria, e che spesso ci vuole poco perché ne nasca il bagliore del fulmine.
Un altro esempio interessante è quello della fuga – una struttura fissa (fissa come poche, specie se si parla di lavori di scuola!). La fuga è un automatismo astratto, inventato e utilizzato due secoli prima della teoria degli automi. È forse il primo automa della storia. E cos'è un automa se non l'espressione del bisogno profondo del genere umano di riprodursi, di progettare mondi, universi, di creare qualcosa a propria immagine e somiglianza?
Con la produzione dei robot, l'uomo ha preso il posto degli dei. Perché ha avvertito che gli dei non erano altro che una propria immagine riflessa. Così ora possiamo costruire robot biologici che domani daranno vita a dei piccoli robot. I sogni degli dei si materializzano...
Eppure, viviamo sempre all'ombra di Sisifo e Tantalo. Ogni cosa intorno a noi si muove e scivola via in un tumulo costante. Non ci troviamo in un'epoca di certezze. Come cosmonauti nella tempesta, navighiamo a vista, costretti in ogni istante a ritornare sui nostri pensieri, a riconsiderarli. Il che, peraltro, non è affatto male, perché l'esistenza ne trae linfa, diventa più complessa e viva. Viviamo più intensamente quando affrontiamo tempeste di problemi, quando dobbiamo decifrare la complessità crescente qui davanti ai nostri occhi, ieratica, anche se cerchiamo di ignorarla. Viviamo in un sanguinoso corpo a corpo con la natura. Che genera angoscia. Per fortuna, quando abbiamo paura, quando tutto diventa più amaro e acido, immediatamente si ergono dentro di noi delle difese. Non possiamo farne a meno, se non rischiando di esserne annichiliti entro un istante. In fondo l'ergersi di queste difese equivale a rifiutarsi di vedere come stanno le cose, a negare la complessità che ci circonda. Il che produce credenze, miti, divinità benigne e maligne. E produce anche eleganti teorie scientifiche, che – legittimamente o meno – danno struttura al nostro ambiente spirituale e ci rassicurano. Le teorie scientifiche sono come dei bunker, delle macchine mentali, veri automi interconnessi con le nostre tattiche difensive, con le nostre linee di condotta, con le nostre auto-difese fisiche e mentali, e ci permettono di agire, sapendo come e cosa fare.
Dimenticavo la memoria... già, è possibile dimenticarsene, lo sappiamo bene. Per fortuna. La memoria è fatta per essere dimenticata, non è imperitura. Se riuscissimo davvero a ricordare, a conservare dentro di noi tutti gli istanti che abbiamo attraversato, le meraviglie, le trasformazioni, ebbene non sapremmo sorprenderci di quanto avviene attorno a noi. Dunque la memoria, l'insieme delle tracce degli istanti passati, equalizza, protegge, mitiga. Un'altra auto-difesa.
Per altri versi, si deve invece evitare la trappola dei ricordi, di rimanerne imprigionati. È buona cosa guardarsi intorno, farsi sorprendere, conservare spirito critico, la capacità di rinnovarsi sempre. Insomma, di acquisire nuovi punti di vista. È un rischio, e non da poco, che riguarda un aspetto non secondario dell'esistenza, la sopravvivenza.
La società, spesso soffocante, costituisce in questo senso un rischio in più. Per auto-difesa, siamo sempre disposti a partecipare il meno possibile al contesto sociale, in modo da guardarlo dall'esterno, perché tende a cancellarci così come la storia tende a cancellare il presente. Preferirei rimanere fuori dalla società – ciascuno a proprio modo preferirebbe tirarsene fuori, evitare le fatiche che essa comporta. Il lavoro per molti è sinonimo di schiavitù. Ecco un'ulteriore prova – se ce ne fosse bisogno – che la condizione servile esiste ancora. Perché, infatti, colui che non riesce a trovarsi un lavoro che gli permetta di essere se stesso, che gli permetta di accedere alla gioia, o all'angoscia, di vivere, ebbene è ridotto in schiavitù. Altri nel frattempo si comprano momenti di relax – che non sono certo gratis, e che sono come istanti di vita liquefatti, porzioni di esistenza che in ogni caso non si saprebbe come vivere, di cui non si sa che fare.
Nella *Repubblica* Platone afferma che una società è giusta quando i suoi membri fanno quello che preferiscono fare. Il che è come dire che tutte le società sociologiche attuali che presumono di "liberare" gli esseri umani, di renderli creativi, di metterli in condizione di prendere decisioni nella solitudine della propria interiorità invece di limitarsi a eseguire decisioni imposte. Ricordo che a scuola ci istigavano a combatterci l'un l'altro, a entrare in competizione, facendo sviluppare in noi uno spirito di concorrenza e di emulazione del tutto idiota. E per quale ragione, poi? Per poter un giorno trarne magari qualche van-

taggio, gloria, fortuna, privilegi... Fortuna e privilegi materiali, s'intende. Così, sin dall'inizio, noi non agiamo secondo la nostra propria indole. Si deve riconoscere che tutto ciò costituisce un'aberrazione, una strada sbagliata, e che tuttavia costituisce un condizionamento potente della società nei confronti dell'individuo.

La forza d'un'opera d'arte sta nella sua verità... Definizione di verità: ciò che si regge da sé, senza trucchi. Quei trucchi che spesso sono rappresentati dal sentimentalismo, dal "sudiciume affettivo", come dice Kundera.[4] I sentimenti, in tal senso, sono l'alibi della crudeltà, della barbarie, del ricatto. Per quello che mi riguarda, ritrovo me stesso in ciò che faccio, ma anche in ciò che si muove intorno a quello che faccio, cioè in quei momenti che rimandano il gesto creativo come in un'attesa perenne. Movimenti di nuvole, di galassie, di masse umane, di noi stessi dentro noi stessi. Tutte le persone realmente creative rifuggono quel lato stupido dell'arte che consiste nell'esaltazione dei sentimenti. E che va scartato come il grasso tagliato via dalla carne prima di cuocerla. Il grasso eventualmente rimasto intorno a un lavoro musicale può scomparire grazie alla nostra attitudine d'ascolto. Quando ascoltiamo la *Cavalcata delle Valkirie* di Wagner, per esempio, dovremmo sforzarci di astrarci dalla mitologia di queste virago, e da tutto ciò che Wagner stesso e i suoi adepti sono riusciti a dire intorno a questa musica. In modo da ascoltare la musica stessa, in modo da averla vicina. È questo che può conferirle valore perenne, indipendentemente dai sentimenti della sua epoca. È solo per questo che la ascoltiamo.
Lo stesso vale per l'arte africana, per l'arte indù, quella cinese e quella dell'antico Egitto. Mi chiedo com'è possibile che io sia sensibile all'arte di queste tradizioni pur non avendole mai studiate. La ragione, credo, è che le apprezzo come si potrebbe apprezzare la curva di una foglia, la fotografia di una galassia o di una nuvola di polvere cosmica illuminata dalle stelle. Perché in tutte queste cose diverse, vi sono segni lasciati dal genere umano. Segni che dobbiamo guardare non nel loro contenuto rappresentativo, ma nelle loro relazioni interne, senza alcun romanticismo. Se sono relazioni sufficientemente ricche, necessarie, magari eleganti, allora si tratta di arte.
Le opere d'arte più alte sono quelle che invocano il più alto livello di astrazione. Quelle che hanno il minor numero possibile di riferimenti di carattere rappresentativo. In questo senso, un dipinto come *La battaglia di Alessandro* di Altdorfer, con quella miriade di soldati che avanza sotto la volta immensa del cielo, è molto più astratto di un Mondrian o di un Malevič, perché implica un grande sforzo di astrazione da parte nostra, e una radicale riduzione al nulla. Dobbiamo guardarlo ripulendolo dalle circostanze storiche che lo opprimono. Ecco allora una vera festa dell'immaginazione: costruire un organismo astratto a partire da quanto è dato di scrupolosamente concreto. Ecco, anche, la forza dell'umanità, che sta nella sua capacità di generalizzare, in questa sua tensione all'universalità.
Guardare la realtà con nuovi occhi, questa è la realtà, questa è la vita stessa.

(da: Iannis Xenakis, *Universi del suono, scritti e interventi 1955-1994*, a cura di Agostino Di Scipio, Collana "Le sfere", Ricordi/LIM, Milano, 2003)

[1] Non è possibile sapere a quale ipotesi si riferisca. Su questo stesso tema, però, in *Formalized Music* (p. 259), si trova un riferimento preciso al lavoro di un gruppo di astrofisici, Edward Tryon, Alexander Vilekin, Alan Guth e Paul Steinhardt, e a una loro pubblicazione successiva (su un numero dello *Scientific American* del 1984) (Ndc).
[2] Si tratta naturalmente del frammento III del *Poema* di Parmenide. Nella trad. it. di Gabriele Giannantoni (*I presocratici. Testimonianze e frammenti*, Laterza, s.d.), il frammento è reso così: «Infatti il pensare implica l'esistere (del pensato)». Nonostante la sensibile differenza, si preferisce rimanere fedeli al testo di Xenakis per non alterarne il significato (Ndc).
[3] Si riferisce naturalmente al fisico olandese Hendrik Lorentz. Le "equazioni di Lorentz" nel 1904 dimostrarono che uno stesso campo elettromagnetico appare diverso a due osservatori che si muovono a velocità differenti (Ndc).
[4] Traduciamo secondo la versione italiana dello scritto di Milan Kundera intitolato *Xenakis, 'profeta dell'insensibilità'* (in AA.VV., *Xenakis*, a cura di E. Restagno, EDT, Torino, 1988, p. 74) (Ndc).



Foto Kálmán Garas

Zoltán Peskó.

Teatro alla Scala
domenica, 2 ottobre 2005, ore 20

Filarmonica della Scala

Zoltán Peskó, direttore
Hiromi Kikuchi, violino
Ken Hakii, viola

Iannis Xenakis (1922-2001)
Dämmerschein (1993-94) 14'

Prima esecuzione in Italia

György Kurtág (1926)
...concertante... (2003) 26'
per violino, viola e orchestra

Prima esecuzione in Italia

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sinfonia n. 7 in la maggiore, op. 92 39'

Poco sostenuto - Vivace
Allegretto
Presto
Allegro con brio

Banca Intesa

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in diretta)

Iannis Xenakis
Dämmerschein per orchestra

In anni ormai lontani Xenakis aveva parlato della propria esigenza di fare uscire la musica «dalle serre atrofizzanti della tradizione e ricollocarla nella natura», e questa tensione a cancellare la memoria storica ripensando il rapporto con la materia sonora è un aspetto della posizione di estraneità, di originale isolamento che la poetica di Xenakis aveva assunto nel contesto musicale del secondo Novecento (anche se si possono notare legami con l'eredità, in primo luogo, di Varèse e con la sua concezione della materia sonora). In questa prospettiva il rapporto di Xenakis con il pensiero matematico e scientifico, stimolo creativo e punto di riferimento fondamentale per la costruzione di molte opere, non deve far pensare semplicemente ad una tendenza all'astrazione speculativa. Infatti questo aspetto della tensione intellettuale che caratterizza l'esperienza creativa del compositore greco è inseparabile dalla vocazione ad una violenza espressiva che scatena energie primigenie, telluriche, quasi creando un mondo sonoro "arcaico" di immediata, primitivistica suggestione. Nella fase ultima della attività di Xenakis, che ha visto intensificarsi notevolmente la sua produzione, non sono venute meno le premesse essenziali della sua poetica, ma si è attenuata o cancellata la tensione tra la astrazione scientifico-costruttivistica della progettazione e la furiosa teatralità del gesto sonoro, la violenza dello scatenamento della materia. Il suo linguaggio sembra mirare ad una più evidente, più immediata plasticità, alla definizione di flussi sonori carichi di straordinaria forza ed energia.
È l'impressione che suscita *Dämmerschein*, composto nel 1993-94 su commissione del Westdeutscher Rundfunk di Colonia e della fondazione Calouste Gulbenkian di Lisbona ed eseguito per la prima volta il 9 giugno 1994 a Lisbona dall'Orchestra del Westdeutscher Rundfunk (la Radio di Colonia) diretta da Zoltán Peskó. Peskó ha scritto a questo proposito:

> *Dämmerschein* è una delle grandi opere di Iannis Xenakis di cui mi sono potuto occupare verso la fine della sua vita dopo il 1990. Il legame con lui nacque grazie a Wolfgang Becker, che allora era il redattore responsabile per la musica contemporanea alla Radio di Colonia, una istituzione che per decenni è stata al centro della vita musicale moderna in Germania, se non in tutto il mondo.
> Xenakis era presente in questi lavori, ha seguito le mie prove e i concerti con grande serietà ma anche con molto tatto...

Fra i grandi lavori orchestrali dell'ultima fase, posteriore al 1990, *Dämmerschein* è il quartultimo. Come il successivo *Ioolkos* (1996), è scritto per grande orchestra di 89 musicisti: assenti l'arpa e le percussioni, ci sono i legni (4 flauti, 4 oboi, 4 clarinetti e 4 fagotti), gli ottoni (4 corni, 4 trombe, 4 tromboni e tuba), gli archi (16.14.12.10.8). Raramente uno di questi gruppi è protagonista da solo (accade per brevi tratti agli archi, e per due battute agli ottoni ai quali rispondono i legni): il pezzo si fonda, potremmo dire, sul movimento o sul divenire di blocchi sonori, di "grappoli di suoni" (cluster) di stratificata densità, che coinvolgono l'intera orchestra oppure combinazioni sempre diverse. In partitura l'accumulazione o la rarefazione delle situazioni sonore, il modo in cui si addensano o si dipanano ha l'evidenza visiva di una scultura di masse di suono, e a ciò corrisponde con incisiva immediatezza lo scatenarsi di una energia sonora straordinariamente coinvolgente.



Foto Ralph Fassey

Iannis Xenakis.

I glissandi, determinanti in alcuni celebri lavori del primo Xenakis, assumono qui un rilievo molto limitato I blocchi sonori sono in continuo e sempre mutevole movimento: sono rari i momenti relativamente statici (come quello che incontriamo a circa un terzo del pezzo).
Il titolo *Dämmerschein* significa "crepuscolo" (o luce del crepuscolo): il fatto che si tratti di una parola tedesca, del tutto inconsueto in Xenakis, può essere inteso come allusione a Wagner e al "Crepuscolo degli dei" (*Götterdämmerung*): non occorre sottolineare che non può esserci nulla di crepuscolare (nel senso corrente che questa parola ha in Italia) nella grandiosa visione, con caratteri forse escatologici o di congedo, dei movimenti di masse sonore del pezzo.

Paolo Petazzi

György Kurtág
...concertante...

Gran parte dell'opera di Kurtág è caratterizzata dalla predilezione per il ciclo di pezzi brevi, spesso accostata idealmente a Webern, ma con radici già in Schumann e nel Romanticismo: Kurtág è un poeta dei suoni che racchiude verità espressive fra le più intense in pagine di concentratissima brevità, usando talvolta vocaboli molto semplici, che nelle sue mani acquistano la forza visionaria delle rivelazioni. La severa concentrazione e la rarefazione della scrittura sono state accostate, in senso ideale, ad alcuni aspetti della lezione di Webern; ma Bartók (fondamentale per la sua formazione) è sempre presente, da lontano, in Kurtág, e tuttavia questi e altri possibili riferimenti alla musica del passato e del nostro secolo sono assimilati con inconfondibile originalità. Ogni frammento, ogni gesto ha l'intensità visionaria di una parola strappata ad un silenzio al limite dell'afasia, di un'immagine folgorante che subito si spegne. Senza rinunciare ai caratteri essenziali del suo mondo poetico, fin da alcune opere portate a termine nel corso degli anni Ottanta, Kurtág si è aperto talvolta ad una minore concisione, a un respiro formale meno breve, e ha legato questo recupero di "grandi forme" anche a un nuovo rapporto con l'orchestra, o comunque con un organico di una certa ampiezza, dapprima componendo diversi pezzi che prevedono gruppi di strumenti disposti nello spazio, poi scrivendo per orchestra, sempre facendo tesoro del geniale lavoro compiuto in precedenza su piccoli organici cameristici. Ricordiamo *Grabstein für Stephan* op. 15c per chitarra e gruppi di strumenti (1978-79, rev. 1989), *...quasi una fantasia...* op. 27 n. 1 per pianoforte e gruppi di strumenti (1987-88), *Doppio Concerto* op. 27 n. 2 per pianoforte, violoncello e due gruppi di strumenti (1989-90), *Samuel Beckett. What is the word* op. 30b per contralto, voci e gruppi di strumenti (1990-91) e *Stele* op. 33 per orchestra (1994). Per orchestra (in qualche pezzo con coro) è scritto anche il ciclo dei *Messages*, che riunisce tuttavia pezzi brevi.
...concertante... per violino, viola e orchestra ha caratteri diversi rispetto alle opere ora citate. Finito (in un tempo relativamente breve e senza troppe interruzioni, fatto del tutto inconsueto per il compositore ungherese) il 13 luglio 2003, è dedicato ai solisti che lo hanno finora interpretato, la violinista Hiromi Kikuchi e il violista Ken Hakii, due musicisti giapponesi che vivono ad Amsterdam e sono marito e moglie. Ha osservato Zoltán Peskó in una intervista che quasi tutte le opere di Kurtág «sono nate da contatti personali e non c'è quasi un suo pezzo che non sia dedicato a qualcuno».
Il titolo è preceduto e seguito da puntini, come *...quasi una fantasia...*: la parola lasciata sospesa potrebbe essere "Sinfonia", con allusione al mirabile capolavoro di Mozart per violino, viola e orchestra K 364. L'allusione va intesa in senso puramente ideale; ma il titolo sottolinea anche il rapporto che lega i due solisti all'orchestra, un rapporto complesso e articolato che comporta per i solisti una scrittura di grande difficoltà, ma non un protagonismo assoluto. L'orchestra include, oltre ai legni, agli ottoni e agli archi, il cimbalom ungherese, un pianino verticale, celesta, arpa, xilofono, marimba e una grande varietà di strumenti a percussione. Raramente suona al completo: la frammentata scrittura crea una fiabesca varietà di colori intorno ai solisti, in intrecciati rapporti. Nella prima pagina, che porta l'indicazione "Senza tempo" e tra parentesi "...fantasia...", la nota *sol* tenuta o ripetuta (un bicordo di ottava) in un contesto di estrema rarefazione è posta con sottigliezza in rapporto con suoni delle percussioni: solo alla sesta battuta ascoltiamo un grande accordo dell'orchestra in pianissimo. All'ottava battuta si legge l'indica-



Foto Vico Chamla

Márta e György Kurtág.

zione "Sostenuto, parlando, pulsato", e a poco a poco si avvia la prima sezione, sempre con gesti brevi, prevalentemente frammentati. La sottigliezza e la varietà della scrittura strumentale non possono essere descritte in modo sintetico. Si può osservare che, pur nella frammentata varietà e flessibilità del succedersi di diverse sezioni, il pezzo presenta una specie di continuità narrativa, come una lunga fiaba dai colori e dai caratteri assai diversi, ma priva dei violentissimi contrasti, delle lacerazioni che si aprivano in *Grabstein für Stephan*, in *...quasi una fantasia...* o in *Stele*. Nell'ampiezza del respiro, e nell'invenzione ritmica il rapporto con l'eredità di Bartók appare a tratti evidente, senza che ciò comporti, ovviamente, un venir meno dei caratteri personalissimi della scrittura di Kurtág.
Senza lacerazioni, e nel prevalere di luci e colori attenuati, si impone la varietà inventiva all'interno di una articolazione in alcuni grandi episodi. Al primo segue un *Vivo, agitato* caratterizzato da una grande fantasia ritmica; più avanti una successione di accordi dell'intera orchestra separati da pause sembra segnare il passaggio a una nuova sezione più rarefatta. Con schematica approssimazione la si potrebbe considerare un tempo lento, per i molti momenti di intensità cantabile e per il modo in cui si conclude "perdendosi". Una svolta netta segna l'*Allegro robusto* con cui iniziano le ultime due parti del pezzo: "...coda: recitativo ed epilogo...", come si legge in partitura. Nell'epilogo, *Larghissimo*, i due solisti e l'orchestra devono suonare estremamente piano (*pppp*) e ai solisti si chiede di usare la sordina "da hotel", escludendo il corpo dello strumento, la cassa di risonanza, e usando solo l'"anima".

Paolo Petazzi

Ludwig van Beethoven
***Sinfonia n. 7 in la maggiore*, op. 92**

Fino alla *Pastorale* le Sinfonie di Beethoven sono venute su le une addossate alle altre, nella continuità di una reazione a catena: quasi sempre, prima che una fosse condotta a compimento, le carte pentagrammate di un'altra (se non di due) già stormivano sul tavolo di lavoro del compositore. Ora, anche se qualche abbozzo poi sfruttato nella *Settima Sinfonia* si trova in taccuini usati da Beethoven alcuni anni prima, è un fatto che dopo la *Quinta* e la *Sesta*, cioè dopo il 1808, passano quattro anni prima della creazione di una nuova Sinfonia; un intervallo riempito da opere cameristiche di straordinaria scoperta e varietà di stati d'animo; ora, anche se tutto ciò non si vede ancora nella *Settima*, tuttavia qualcosa è successo in quell'intervallo e le composizioni successive ne prenderanno atto.
La *Settima Sinfonia* nasce fra l'inverno del 1811 e il maggio del 1812, in comunione con l'*Ottava* e con le musiche di scena per *Le rovine d'Atene* e per *Re Stefano* di Kotzebue. La prima esecuzione pubblica fu organizzata l'8 dicembre 1813 nella sala dell'Università di Vienna in una serata a beneficio dei soldati austriaci e bavaresi feriti nella battaglia di Hanau dell'ottobre precedente; il concerto, organizzato sotto il pungolo patriottico da Johann Nepomuk Mälzel (l'inventore del metronomo e di vari meccanismi sonori), comprendeva anche, dello stesso Beethoven, la Sinfonia "a programma" *La battaglia di Vitoria* scritta per celebrare la vittoria di Wellington contro i francesi: opera che sconfisse ogni altra pagina, *Settima* compresa, in quan-

to a trionfali accoglienze del pubblico; ma anche la *Settima* ebbe la sua parte immediata di gloria, con la ripetizione seduta stante dell'Allegretto, replica che poi divenne abituale in quasi tutte le prime esecuzioni in città tedesche e straniere.

L'aspetto estroso, ai limiti della stravaganza, fu il primo elemento avvertito dal gusto del tempo: Friedrich Wieck, il padre di Clara Schumann, credeva di percepire nell'opera la mano di un ubriaco; la parigina "Revue Musicale", dopo una esecuzione del 1829 (con regolare *bis* dell'Allegretto), giudicava il Finale «una di quelle creazioni inconcepibili che sono potute uscire soltanto da una mente sublime o malata»; e persino un genio come Weber individuava eccessi invalicabili in un'opera di cui pure dirigerà a Londra nel 1826 una esecuzione rimasta memorabile. Toccherà all'acutezza di Wagner capovolgere le ricorrenti censure contro la stravaganza, cogliendo l'essenza di quella ebbrezza che freme nell'opera: «esultanti d'allegria, coscienti di noi stessi, ovunque ci inoltriamo al ritmo audace di questa danza delle sfere a misura d'uomo. Questa Sinfonia è l'apoteosi stessa della danza, è la danza nella sua essenza più sublime».



Ludwig van Beethoven.

Ancora una volta torna utile la definizione di Bekker delle Sinfonie di Beethoven come "problemi di soggetto", in contrapposizione ai "problemi di forma" che sarebbero piuttosto le Sonate per pianoforte; la forma della *Settima Sinfonia* è risolta infatti, come quella della *Quinta*, nella continuità di un organismo che procede conseguente dal primo all'ultimo movimento: ma la materia, il soggetto è del tutto diverso: anziché il dramma, convalidato da opposizioni e contrasti, qui domina lo spettacolo del movimento, dell'attività di energie vitali, seguite dal loro lento costituirsi e aggregarsi, fino allo sviluppo più ardimentoso ed esaltante; naturalmente questo correre in avanti, accumulando energia anziché consumarla strada facendo, ha pure una drammaticità di segno molto risentita; ma è più una metafora del dramma, una sua smaterializzazione di quella "danza" di cui parlava Wagner che un dramma rappresentato direttamente come nella *Quinta Sinfonia*.

Quindi nessun vero intoppo o contrasto dentro questo spettacolo di attività, il cui senso profondo è poi quello positivo di aver gusto alla vita, esaurendoci dentro tutte le nostre fatiche: la trasformazione della grandiosa introduzione lenta nel Vivace, ha quasi valore simbolico per come prende impeto dall'energia potenziale di una sola nota a lungo ripetuta, grado zero del divenire ritmico; anche il famoso Allegretto in la minore, che pure esplora fino in fondo i toni di una macerata elegia, non consente lacerazioni né indugi nella sconsolatezza, perché è tutto definito dal passo ritmico che lo sospinge con il suo continuo pulsare, persistente anche nei due idillici intermezzi in maggiore; e persino il trio centrale dello Scherzo (ripetuto due volte, come nella *Quarta Sinfonia*), vede compromesso il suo "rallentato" per la trovata sensazionale di una nota tenuta e prolungata, che sembra ricaricarsi dell'energia necessaria a far ripartire il "presto" dello Scherzo; infine, nel primo Vivace e ancora di più nel Finale, malgrado la profusione di spunti, motti, idee secondarie, il vortice ritmico tollera una sola figura tematica principale, la quale si fa garante di quella esaltazione dionisiaca cui nemmeno il gusto moderno, passato attraverso tanti scatenamenti, riesce a sottrarsi.

Giorgio Pestelli
da *Riascoltare le Nove Sinfonie*
(Ed. del Teatro alla Scala, stagione 1997-98)

Zoltán Peskó

Nato a Budapest da una famiglia di musicisti, compie gli studi nella sua città. Nel 1964 lascia l'Ungheria e frequenta corsi di perfezionamento in Italia e Svizzera. Di particolare rilievo nel suo periodo di formazione artistica sono stati gli anni con Goffredo Petrassi (composizione) e con Franco Ferrara e Pierre Boulez (direzione d'orchestra). Tra il 1966 e il 1973 lavora a Berlino (Deutsche Oper) come direttore d'orchestra, referente personale e collaboratore di Lorin Maazel.
Il suo strepitoso debutto alla Scala nel 1970 segna l'inizio di una notevole carriera artistica a livello internazionale; nell'arco di una stagione è scritturato per tre produzioni: Ulisse *di Dallapiccola,* La finta giardiniera *di Mozart e* L'angelo di fuoco *di Prokof'ev. Numerose tournées lo portano poi in tutta Europa, in Sud America, in Russia, come pure negli Stati Uniti. Nel 1973 diviene Direttore Stabile del Teatro Comunale di Bologna; per tre anni riveste lo stesso ruolo al Teatro La Fenice di Venezia, e dal 1978 al 1983 è Direttore Principale dell'Orchestra RAI di Milano. Dall'agosto 1996 all'agosto 1999 viene nominato Direttore Musicale della Deutsche Oper am Rhein. Dal 2001 è Direttore Musicale Titolare dell'Orquestra Sinfonica Portuguesa e del Teatro São Carlos di Lisbona.*
Viene invitato regolarmente dai più prestigiosi festival e nei centri musicali più importanti d'Europa. Il suo repertorio, che spazia dal Rinascimento all'avanguardia contemporanea, è documentato in numerose riprese radiofoniche e incisioni discografiche.

Filarmonica della Scala

Debutta il 25 gennaio 1982 sotto la direzione del suo fondatore Claudio Abbado. Nelle prime stagioni compaiono accanto ad Abbado molti dei grandi direttori che hanno accompagnato l'orchestra in tutto il suo cammino: Georges Prêtre, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch e Carlo Maria Giulini, che guida l'orchestra nelle prime tournées all'estero.
Riccardo Muti ha assunto il ruolo di Direttore Principale dal 1987 al 2005 valorizzando le potenzialità dell'orchestra e contribuendo in modo determinante al successo internazionale conseguito negli ultimi anni.
Con Muti la Filarmonica della Scala ha suonato alle Festwochen di Vienna nel '96, nel '99 e nel 2002, ha tenuto concerti ai Festival di Salisburgo e di Lucerna (l'ultimo in settembre 2004), a Parigi, Barcellona, Lisbona, Madrid, Mosca, San Pietroburgo, Monaco, Praga, Varsavia, Budapest, Tokyo. Nel 2004 la Filarmonica è stata a Vilnius, Salonicco, Sofia, Zagabria e Atene ed è tornata in Estremo Oriente con tappe a Tokyo, Seoul, Taipei e Kuala Lumpur. Le sue qualità interpretative e tecniche sono largamente apprezzate dalla critica internazionale. Ha scritto la "Süddeutsche Zeitung" dopo l'ultima tournée a Monaco: «La Filarmonica della Scala si è presentata nella Sala della Philharmonie come ensemble di prim'ordine, agile e flessibile, con una compattezza di espressione stupefacente».
Importanti direttori hanno dato un rilevante apporto all'attività della Filarmonica, tra cui Leonard Bernstein, Giuseppe Sinopoli, Valery Gergiev, Myung-Whun Chung, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Gennadij Rozdestvenskij, Yuri Temirkanov, Riccardo Chailly, Semyon Bychkov, Franz Welser-Möst, Peter Eötvös, James Conlon. Tra i solisti che si sono esibiti con la Filarmonica ricordiamo Maurizio Pollini, Anne-Sophie Mutter, Mstislav Rostropovič, Gidon Kremer, Vadim Repin, Yo Yo Ma, Yuri Bashmet, Schlomo Mintz, Gil Shaham, Alexander Toradze, Mario Brunello, Salvatore Accardo. Con la Filarmonica hanno collaborato alcuni dei maggiori cantanti della scena internazionale: Lucia Valentini Terrani, Edita Gruberova, Christa Ludwig, Frederica von Stade, Waltraud Meier, Bryn Terfel, Violeta Urmana, Marjana Lipovsek.
La Filarmonica è attenta ai più recenti percorsi della vita musicale e ogni anno commissiona una composizione ad un autore di fama internazionale.
Ha realizzato una consistente produzione discografica per Sony, Decca, Emi. Di particolare rilievo sono l'incisione delle Sinfonie *di Beethoven con Carlo Maria Giulini, le* Cantate *di Rossini con Riccardo Chailly e l'integrale sinfonica beethoveniana diretta da Riccardo Muti alla Scala nel 1998. A questo va aggiunta la collana* Musica nei luoghi d'arte *che comprende quattro DVD di concerti della Filarmonica diretta da Muti in importanti luoghi artistici italiani.*
L'attività della Filarmonica è sostenuta da UniCredit, major partner *istituzionale dell'Orchestra.*

Hiromi Kikuchi

Nata a Tokyo, ha iniziato a suonare il violino all'età di tre anni. A dieci anni ha vinto il National Competition del Giappone, Ha studiato al Toho Kahjkuen Conservatory, poi, con Saschko Gawriloff, membro del Quartetto Amadeus, alla Musikhochschule di Colonia. Ha studiato anche con Henryk Szering e Nathan Milstein. Ha vinto molti concorsi internazionali: Tibor Varga, Viotti, Rodolfo Lipizer, Maria Callas. Si esibisce come solista in tutta Europa e in Giappone. Ha suonato in molti festival internazionali: Edimburgo, Lucerna, Parigi (Automne), Vienna (Wien Modern), Budapest (primavera e autunno), Kuhmo. György Kurtág, con cui collabora da anni, ha composto molti lavori per lei. Nel 2003 ha eseguito il nuovo ...concertante... *di Kurtág con la Royal Concertgebouw Orchestra ad Amsterdam, con la Danish Radio Symphony Orchestra a Copenhaghen e con la South-West Radio Symphony Orchester a Parigi e Basilea. Nel 2004 si è esibita con la O.R.F. Symphony Orchestra a Vienna (Musikverein), Salisburgo (Sommer-Festival) e Tokyo. Nel 2005 suona a Budapest e Milano, nel 2006 a Berlino e Rotterdam. Kurtág ha scritto per lei una* Partita per violino solo*: eseguita in prima mondiale alle Berliner Festwochen e in "prima" olandese al Concertgebouw di Amsterdam sempre nel settembre 2005, e in programma a Parigi (Festival d'Automne) nel 2006. Parteciperà al festival per l'80° compleanno di Kurtág nel febbraio 2006 a Budapest, ed eseguirà la* HI-Partita *e* ...concertante... *Ha vinto il Premio 2003 della critica tedesca e l'Edison Prize dell'Olanda, nonché quello per il miglior cd del 2003 da parte del "New York Times":* signs, games, messages *di Kurtág.*



Ken Hakii

Nato a Tokyo, ha studiato alla Università Nazionale di Arti e Musica, poi con Rainer Moog alla Musikhochschule di Colonia. Ha studiato anche con Milton Thomas e William Primrose. Nel 1985 "seconda" prima viola e, dal 1992, prima viola della Royal Concertgebouw Orchestra, vi si è esibito come solista sotto la guida di molti direttori d'orchestra quali Riccardo Chailly, Mariss Jansons e Wolfgang Sawallisch. Ha inoltre partecipato a molti festival musicali internazionali.



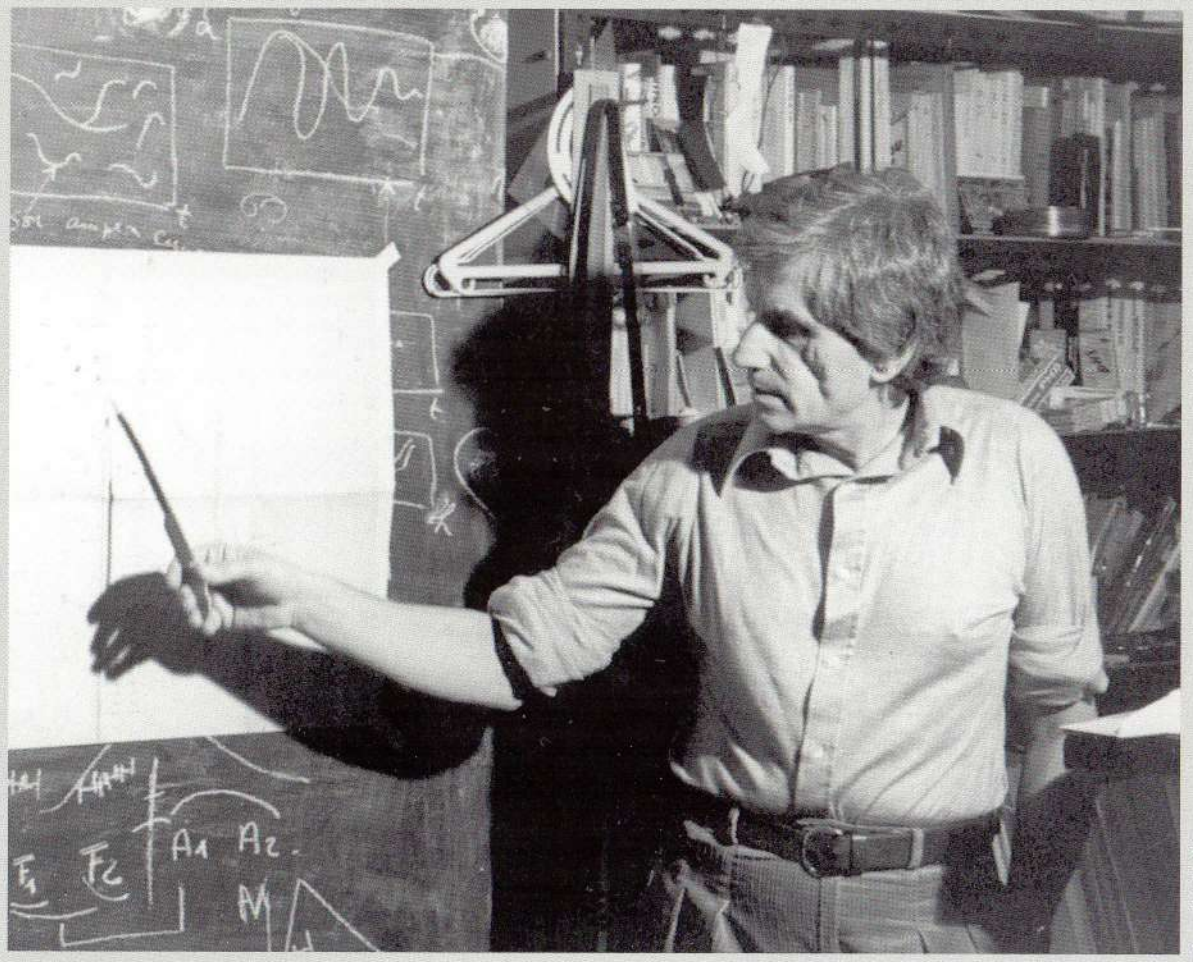


Foto Ralph Fassey

Iannis Xenakis.

Sala Puccini del Conservatorio
domenica, 9 ottobre 2005, ore 20.30

2

Quartetto Danel

Marc Danel, violino
Gilles Millet, violino
Tony Nys, viola
Guy Danel, violoncello

Iannis Xenakis (1922-2001)
Ergma (1994) 9'

Helmut Lachenmann (1935)
Gran Torso (1972) 21'

Iannis Xenakis
Tetras (1983) 16'

Leoš Janáček (1854-1928)
Quartetto n. 1 (1923) 18'

Adagio - Con moto
Con moto (Vivo, Andante)
Con moto
Con moto (Adagio)

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in differita)

Quattro quartetti per un itinerario nel pensiero musicale del Novecento

Tetras di Iannis Xenakis

Composta nel 1983 su commissione della Fondazione Goulbekian e dedicata al Quartetto Arditti, *Tetras* viene considerata tra le opere più rappresentative dello stile maturo di Xenakis. L'arsenale dei materiali e dei meccanismi compositivi elaborati nel corso della lunga sperimentazione condotta negli anni Cinquanta e Sessanta è qui trattato con grande maestria. Non di meno la complessità degli eventi sonori mette duramente alla prova l'abilità tecnica degli strumentisti.

Da un punto di vista costruttivo la chiave interpretativa risiede nel meccanismo che regola le relazioni fra le strutture *fuori tempo*, delineate dalle particolari entità sonore, e il processo *in tempo*, da cui dipendono continuità e contrasti fra i materiali messi in gioco. Per Xenakis la creazione musicale è la materializzazione sonora di un sistema che nel corso della sua evoluzione temporale raggiunge i diversi stati della composizione. Le proprietà essenziali degli enti sonori: altezza, timbro, articolazione, dinamiche, densità e durata sono concepite come categorie *fuori tempo*, che attraverso il meccanismo compositivo assumono nel corso dell'evoluzione temporale valori e grandezze diverse fissate dai rispettivi campi parametrici predefiniti: registro, *range*, ordine intervallare, scala; tremolo, trillo, pizzicato, *sul ponte*; legato, marcato, accentato; inviluppi dinamici da *ppp* a *fff*; numero di eventi; velocità, regolarità.

Nel caso di *Tetras* le categorie degli eventi sonori messe in gioco sono tre: a) suoni ad altezza determinata: note tenute fisse o in successioni di scale (anche non ascendenti di ottava, ossia nel linguaggio di Xenakis reticoli composti, di periodo diverso da 12 per le scale di semitoni, e diverso da 24, per quelle a quarti di tono), pizzicati e attacchi puntillistici; b) glissandi: con l'arco, pizzicati, metallici prodotti con l'unghia, *pointillé* (piccoli segmenti di glissandi e di arresti); c) rumori ottenuti sfregando o battendo i crini dell'arco sul cavalletto, sulla cordiera oppure con la mano sulla cassa dello strumento, ecc.[1]

L'opera può essere letta come una forma ternaria che procede dai glissandi, preponderanti nella parte iniziale, attraverso le varie entità sonore costituite da altezze intonate nella parte centrale, per riproporre ancora le forme in glissando nella parte conclusiva. La durata complessiva dell'intero quartetto è di circa 16 minuti.

Più in dettaglio sono distinguibili, anche all'ascolto, nove sezioni:[2]

I (1-77): predominano i glissandi, ma sono presenti anche note tenute di altezza determinata. Inizia il primo violino solo, glissando, seguito dalla viola; a 34 entrano gli altri strumenti, sempre in glissando *ppp*, anche sul ponte. Le figure in glissando vengono interrotte a 42 da accordi tenuti di quinta e quarta alterate microtonalmente, poi da rumori di corde (*en grinçant*). A 77 silenzio.

II (78 -159): articolazioni ed effetti percussivi di vario tipo creano un tessuto rumoristico che si lascia tuttavia permeare dalle entrate asincrone – in *ppp* – di suoni tenuti su altezze fondamentali o sugli armonici.

III (160-276): nuova entrata dei glissandi, spezzati da pause e da eventi rumoristici o bloccati sul trillo della nota di arrivo.

IV (277-335): sequenza costruita da suoni-punto di altezza determinata, distribuiti aritmicamente con precisione geometrica secondo durate proporzionali alla distanza che separa una nota dalla successiva. I singoli suoni sono eseguiti dapprima con attacchi in *ff* e lasciati brevemente risuonare *p*; l'inviluppo di ampiezza viene poi indicato globalmente: tutti *fff* > p < *fff*.

V (336 - 443): accordi tenuti *fff*, alternati da passaggi rapidissimi di scale. L'ordine intervallare del reticolo viene esplicitato a 357 dal violoncello (do-reb-mi-fa#-sol-la-sib-do#-re-mi); è poi (fa-solb-lab-si-do-re-mib-fa-sol#-la-sib-do#-re#-mi-solb-la-si-do-mi-fa-sol#-la) affidato all'intero organico, che a 399 smette di articolare il materiale scalare discreto trasformandolo nel continuo dei glissandi. A 425 riemergono figurazioni cromatiche in terzine di biscrome, a 431 il violino II – *legato melodicamente* – dà corso ad una scansione metrica in bicordi che si propaga agli altri strumenti nella sezione seguente.

VI (444-545): questa scansione si alterna ai passaggi di scale, ricompare a 505 eseguita da tutti con un tremolo serrato in *fff* e, dopo una nube di pizzicati, si presenta a 535 con accenti irregolari ma sincroni ordinando il procedere dei trilli eseguiti da *tutti* sulle note di un accordo prolungato fino a 546.

VII (546 587): duo violino I e viola, *legatissimo* poi violoncello, con interventi puntuali rumoristici degli altri strumenti.

VIII (588- 632): sul *tutti legatissimo fff* prende corpo una sequenza complessa, costruita per

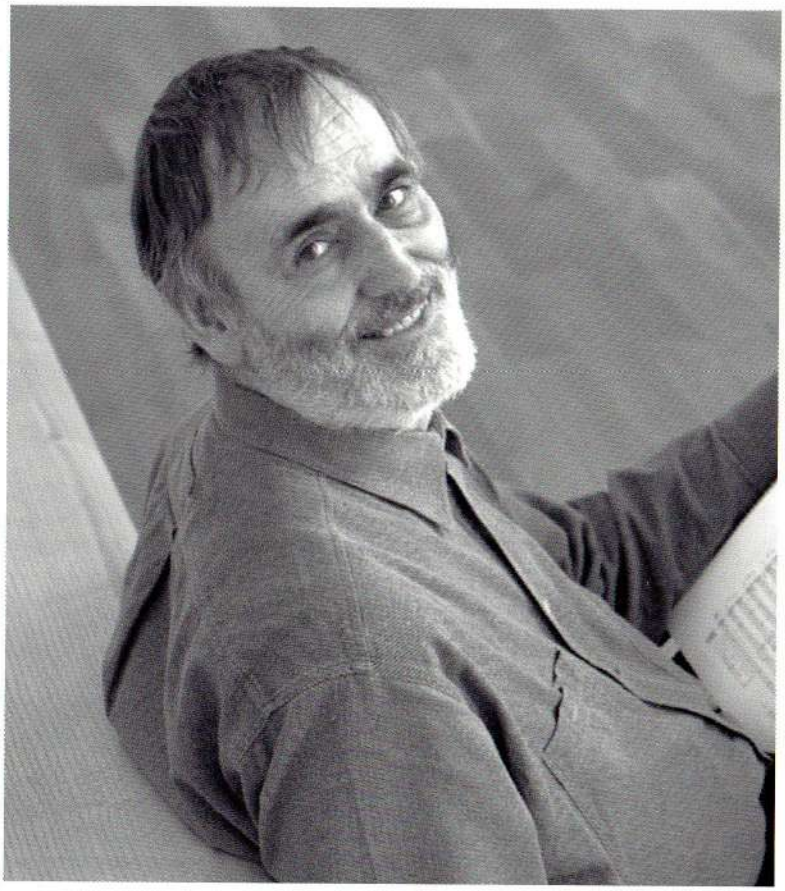
stratificazione, di valori irrazionali scanditi dall'articolazione timbrica pronunciata: *arco normale - ponte + tremolo in ritmo*, in alternanza.
IX (633- 677): coda, formata da una sequenza di glissandi, eseguiti *arco normale + tremolo serrato*, che si arresta sulle note fisse di un segmento microtonale e riprende filtrata, evaporando in chiusura.

Ergma di Iannis Xenakis

Se nella complessità dei materiali di *Tetras* si scorgono ancora gli esiti del progetto pitagorico-parmenideo, annunciato da opere come *Nomos Alpha*, la partitura[3] di *Ergma* – composizione del 1994 – presenta invece una totale omogeneità del materiale, costituito da suoni ad altezza determinata, distribuiti prevalentemente in ambito acuto o sovracuto. Elemento distintivo del brano è il bicordo di settima, la cui dissonanza, affidata alle singole voci strumentali, ha qui una forte pregnanza timbrica.
Nel primo episodio (batt. 1-10) le parti si muovono in modo linearmente indipendente e la dinamica si attesta sul fortissimo.
Da battuta 10 domina l'andamento omoritmico delle parti (a due a due, o a quattro).
A battuta 19, sull'indicazione *fff* per tutti gli strumenti, l'omoritmia si disgrega, producendo la massima tensione fino a battuta 21, per poi ricomporsi alla successiva.
Da battuta 25 fino alla 32 la viola (strumento guida dell'intero quartetto) muove i bicordi di settima secondo una linea "melodica" che si staglia in *ff* sullo sfondo omoritmico e rarefatto – in p – delle altre parti.
A battuta 32 inizia un episodio in forma responsoriale: linee realmente contrappuntistiche (non solo bicordi di settima), affidate a due strumenti con dinamica *mf* (prima violoncello e violino I, poi violoncello e violino II), si contrappongono a sezioni in *fff* dove tutti gli strumenti eseguono omoritmicamente "cellule tematiche" ripetute più volte.
La parte "responsoriale" termina a battuta 43, da cui le parti procedono ritmicamente a due a due e a note singole fino a battuta 50, sempre in *fff*.
L'episodio conclusivo richiama quello iniziale, riprendendo le figurazioni dei bicordi e l'ambito.

Gran Torso di Helmut Lachenmann

Comporre – ha scritto Lachenmann – non significa *mettere insieme* ma *mettere in relazione*. Trarre con la ragione e l'immaginazione individuali nuove leggi e nuovi principi formali, a partire dalle leggi conosciute e alle quali il materiale è assoggettato, per sottomettere in tal modo il materiale a nuovo controllo e a nuove esplorazioni. Questa è, secondo Lachenmann, l'essenza dell'atto compositivo di chi non si accontenta delle frontiere tradizionalmente conosciute e rifiuta la separazione tra suono e rumore.
Gran Torso, quartetto per archi composto nel 1971-72 (nuova versione 1978, versione rivista 1988), è emblematico del pensiero musicale di Lachenmann perché offre la rappresentazione del processo compositivo piuttosto che dell'opera compiuta. Il processo non è quello del suono in sé, ma quello della sua estrazione attraverso l'energia del gesto strumentale, da cui scaturisce il suono-rumore.
Da questa azione deriva «un duro raspare, un raschiare concentrato, un fregare sottile come se si dovesse rappresentare solamente il lavoro, non l'opera, come se si guardasse il tappeto dal di sotto».[4]
Non è casuale che Lachenmann si sia soffermato molto sul concetto di musica concreta strumentale. La musica concreta ha alla base l'osservazione e la produzione del suono, ottenuta attraverso la manipolazione degli strumenti elettroacustici di registrazione. Così, come il compositore di musica concreta forza il sincronismo del sistema, manipola il supporto del nastro, legge la registrazione secondo un formato diverso da quello prescritto, con cui il segnale è stato in-formato, allo stesso modo Lachenmann tratta gli strumenti acustici del quartetto: ne modifica l'accordatura, sostituisce le chiavi con nuove *chiavi ponticello*, prescrive agli esecutori una serie di modalità esecutive e una molteplicità di articolazioni allo scopo di portare alla luce le infinite ramificazioni coperte dalle abitudini dell'ascolto. Lachenmann ha infatti scritto che l'ascolto è disarmato senza il soccorso del pensiero. E indubbiamente chi è legato a vecchie abitudini uditive non riuscirà certamente ad apprezzare questo lavoro.
La prima parte rappresenta l'esposizione: vengono presentati i nuclei sonori che comprendono in sé i processi presenti nelle fasi successive. Pro-



Helmut Lachenmann

Foto Marcus Kirchgessner

gressivamente le cellule sonore, prima isolate, acquistano consapevolezza della loro forza esplosiva, che si esprime pienamente alla fine della prima parte. Nella fase centrale compare il primo grande momento di quiete: un lungo e silenzioso "cerchio sul posto", intorno a un centro sonoro formato da viola e violoncello, rafforzato dai violini con motivi quasi impercettibili già presenti nell'esposizione.
Nella terza parte i materiali subiscono una graduale trasformazione: dai momenti di silenzio, quasi dal niente, emergono fruscii, scricchiolii, note ribattute che, sempre più irregolari, donano all'esecuzione nuova dinamicità. La struttura ritmica iniziale si trasforma quasi in un *continuum*. I momenti in *ff* si cristallizzano rapidamente in particelle sonore che ripetono l'intero processo di compressione in un'altra forma, mentre risuonano isolate nello spazio. Ma ancora una volta i nuclei sonori riescono a stabilire quella rete di relazioni in grado di affermarsi sul silenzio.

Quartetto n. 1 di Leoš Janáček

In una fase di intensa attività creativa, all'età di sessantanove anni, Janáček compose nell'autunno del 1923 il *Primo quartetto*, che venne eseguito per la prima volta in pubblico l'anno successivo a Praga nel 1924 dal Quartetto boemo.
Come è noto l'impulso a comporre gli venne dalla lettura della *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj. La novella conteneva una serie di temi fondamentali già alla base dei progetti compositivi nei decenni precedenti: l'amore, la gelosia, i destini tragici delle donne malmaritate e il loro bisogno di amore e di libertà, gli effetti della musica sui sentimenti e sulle azioni umane.
In una lettera a Kamila Stösslová, Janáček rivela quale fosse il vero sentimento ispiratore del suo nuovo lavoro:

> Avevo in mente una povera donna, tormentata, battuta e ammazzata, di cui lo scrittore russo Tolstoj ha narrato nella *Sonata Kreutzer*.

Non intendeva quindi di illustrare le tesi di Tolstoj sulla carnalità come canale di sfogo di un conflitto che si svolge tra due egoismi di sesso opposto, ma approfondire il dramma psicologico della seduzione, del tradimento e della gelosia spinta fino all'uxoricidio.
Nello stesso periodo Janáček aveva intensificato gli studi sulle *melodie parlate* usando anche gli strumenti della ricerca psicologica. In una lettera a Max Brod del 1922[5] manifesta il suo entusiasmo per il cronoscopio, utilizzato nei gabinetti di psicofisiologia per misurare la velocità di reazione agli stimoli.

> Con il cronoscopio misuro il tempo sino a un decimillesimo di secondo. Limito la mia coscienza in questo piccolissimo spazio temporale... mi concentro con il pensiero sulla decimillesima parte del secondo della mia coscienza.
> Non ti scappa né verità né bugia dell'opera musicale, partendo da questa frazione temporale di millesimo di secondo.
> Già solo questa idea di tempo annebbia subito e totalmente quel barlume bianco, freddo e fiacco dei suoni: quella musica lasciala ai Conservatori! Se senti il tuo suono interiore, non solo nel respiro della rosa, ma anche nel suo simbolo, ma anche nella sua realistica spina...

In un testo, intitolato *Inizio di un romanzo* (1922), scrive:

> Non eravate coscienti, compagne, della bellezza dei suoni della vostra lingua. Non avete il presentimento che la vostra intimità si è scoperta, e quanto altro ancora!
> Nel processo compositivo tutto è già ben chiaro – fino al mistero dell'impulso centrale.
> E' possibile individuarlo nel suono, *sinché è inconscio*, e il suono nello stadio inconscio è nel *linguaggio parlato*.

Di seguito, nello stesso testo, Janáček si sofferma sulle possibilità analitiche del cronoscopio, quasi che lo strumento di Hipp gli permettesse di scandagliare il suono della parola per comprendere più a fondo i ritmi dell'animo femminile.

Pur rispettando la suddivisione tradizionale in quattro movimenti, il quartetto sviluppa in modo unitario e coeso la progressione del dramma psicologico.



Leoš Janáček.

Il primo inizia con un motivo che subito si chiude su un accordo di settima, tenuto per nove battute sul quale si snoda (*con moto, leggiero*) il tema del violoncello. Questa struttura, presentata di seguito per tre volte con leggere variazioni e su differenti gradi, sta alla base dello sviluppo dell'intero movimento, alternata da brevi sezioni dominate da rapide figurazioni guizzanti e marcatissime.
Nel secondo la melodia principale viene ripetuta ostinatamente quasi a rompere il clima sonoro di tensione prodotto dai vibrati *sul ponticello* in tessiture acute.
Il terzo si basa sul contrasto fra tema principale e la tagliente aggressività del motivo in semibiscrome *sul ponticello*.
Il quarto movimento ripropone la cellula iniziale, stesa su quattro battute, a cui risponde il motivo malinconico del primo violino solo. Da battuta 96 frammenti melodici si irradiano occupando le tessiture più acute, e il loro ingresso è marcato da prescrizioni precise: *appassionato*, *disperato*. Nel *Maestoso* la cellula d'inizio eseguita con tremolo serrato sembra indicare che il dramma si è compiuto. Il tempo si chiude su un crescendo ritmico che accompagna i motivi principali dell'opera.

Angelo Orcalli

[1] Cfr. la legenda in partitura, Edizioni Salabert.
[2] La partitura non presenta stanghette di battuta e i numeri corrispondono alla suddivisione in semiminime indicata da Xenakis. Si segue – con qualche aggiustamento – la suddivisione in nove sezioni proposta da Harry Halbreich nel saggio *Da "Cendrées" a "Waarg": quindici anni di creatività in Xenakis* (a cur. E. Restagno), Edt, Torino, 1988, pp. 211-270. Cfr. anche James Harly, "Sonic and parametrical entities in Tetras: an Analitical Approach to the Music of Iannis Xenaxis", *Canadian University Music Review*, vol. 16 n. 2, 1996, pp. 72-99.
[3] Trascrizione disponibile nelle edizioni Salabert.
[4] Cfr. Helmut Lachemann di Martin Kaltenecker in *Di nuovo Musica. Nel corso del tempo*, Reggio Emilia Festival 1994, pp. 39-44.
[5] Cfr. Franco Pulcini, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Passigli, Firenze 1993.

Quartetto Danel

Creatosi nel 1991, il Quartetto Danel ha usufruito direttamente dell'esperienza dei più grandi maestri: il Quartetto Amadeus è alla base della sua formazione artistica; con il Quartetto Borodin e con M. Drushimin (violista del Quartetto Beethoven) ha preparato l'integrale dei Quartetti di Šostakovič. Vincitore del "Concorso Šostakovič" nel 1993 e del premio speciale, del 3° premio al "Concorso di Londra" nel 1994, del "Premio della Stampa Internazionale" e del 2° premio al "Concorso d'Evian" nel 1995, il Quartetto Danel ha saputo imporsi sulla scena europea come una fra le più grandi promesse.
Ha interpretato l'integrale dei Quartetti di Šostakovič in diretta per Radio France, dal Festival di Montpellier nel 1998, eseguiti nuovamente a Heidelberg e a Lisbona. Da allora il Quartetto Danel è invitato abituale dei più importanti festival internazionali.
L'evoluzione del Quartetto è costante: da anni è presente in maniera regolare nelle più grandi sale europee: Salle Gaveau, Châtelet, Radio France a Parigi, Capitole de Toulouse, Beethoven Haus a Bonn, Beethovensaal a Hannover, Wigmore Hall a Londra, Concertgebouw a Brugge (Capitale della Cultura nel 2002) dove dal 2003 è quartetto "in residenza" e partecipa attivamente alla programmazione del Festival, La Monnaie e il Palais des Beaux Arts a Bruxelles, il Concertgebouw di Amsterdam, dove è prevista l'esecuzione di alcuni quartetti di Pascal Dusapin nel 2005.
Il Chamber Music Festival di Kuhmo (Finlandia) ha invitato il Quartetto nel 2003 per una collaborazione "in residenza" di tre anni, ed è prevista un'esecuzione integrale dei Quartetti di Beethoven nel 2005.
Da sempre vicino alla scena contemporanea, ha un interesse particolare per la collaborazione diretta con i compositori: Lachermann, Rhim, Dusapin.
Di quest'ultimo ha condiviso l'esecuzione integrale dei Quartetti all'IRCAM di Parigi col Quartetto Arditti nel 2001, e registrato i Quartetti n. 1 *e* n. 4.
Di Koering hanno eseguito in prima assoluta il Quartetto n. 3 *e registrato i* Quartetti n. 1 *e* n. 3. *Le due registrazioni appariranno in maggio 2004 sotto l'etichetta Universal Accord.*
Dà un'importanza particolare alla formazione delle nuove generazioni: per questo è stato invitato "in residenza" dal Conservatorio Superiore di Lione e dal Conservatorio Superiore di Bruxelles a tenere masterclasses *di musica contemporanea, nonché dall'Università di Witten Herdeke, dove oltre che alla docenza il Quartetto partecipa attivamente alla stagione concertistica sotto il patrocinio dell'Università.*
È stato presente con l'integrale dei Quartetti di Bartók a Brugge nel 2004, nonché con l'integrale dei Quartetti di Beethoven a Heidelberg nel 2004, a Helsinki e a Khumo nel 2005.
Nel 2004 è stato inoltre presente al Chamber Music Festival di Nicosia a Cipro e in tournée in Kazakhstan.



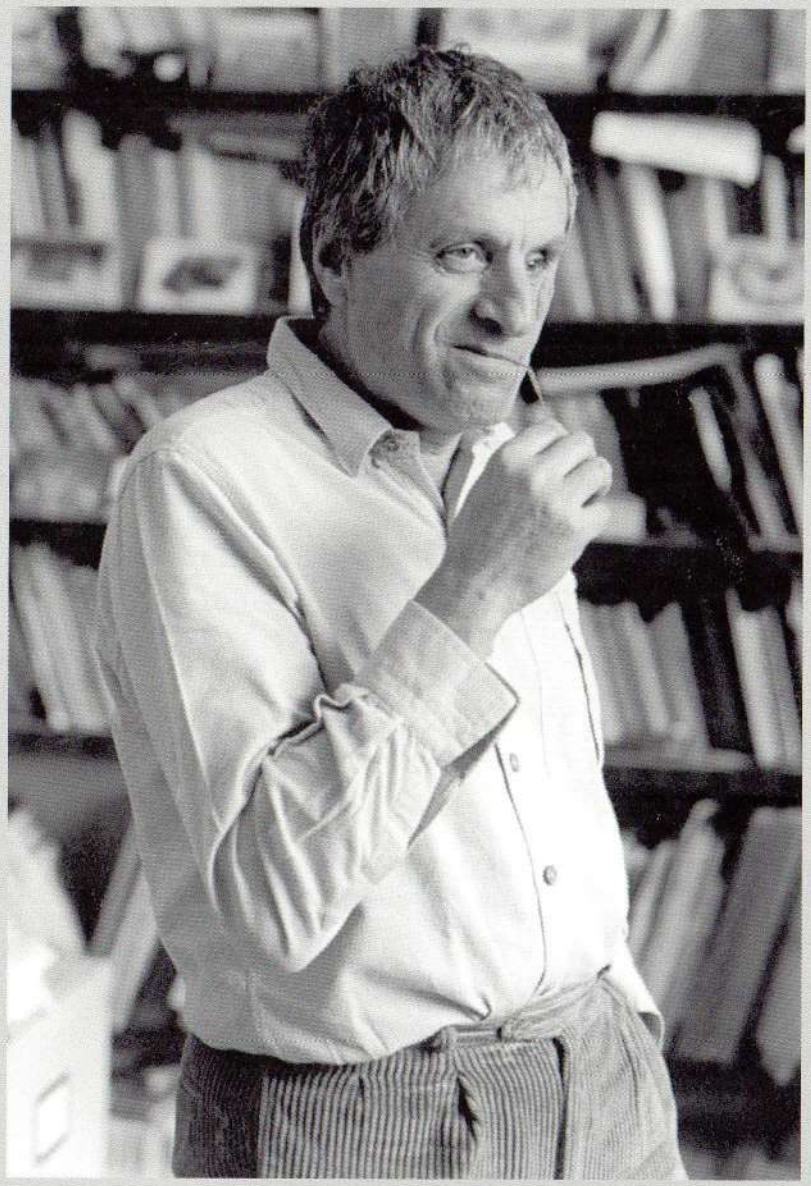


Foto Ralph Fassey

Iannis Xenakis.

Teatro Dal Verme
martedì, 18 ottobre 2005, ore 20.30

Coro della Radio di Budapest

Kálmán Strausz, direttore

Johannes Brahms (1833-1897)
Nachtwache I (*"Leise Töne der Brust"*) 4'
Nachtwache II (*"Ruhn sie?"*)
(Poesie di Friedrich Rückert)
(da *Fünf Gesänge* op. 104)

Due motetti op. 74 15'10"
1. *"Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?"*
2. *"O Heiland, reiss die Himmel"*

Arvo Pärt (1935)
Dopo la vittoria (1997) 10'
Piccola cantata per coro a cappella

Iannis Xenakis (1922-2001)
Nuits (1967) 12'
Fonemi sumeri, assiri, greci e altri
per coro misto

Pour la Paix (1981)
Testi da *Écoute* e *Les morts pleureront* 10'
di Françoise Xenakis
(Ed. Gallimard)
e fonemi di Iannis Xenakis

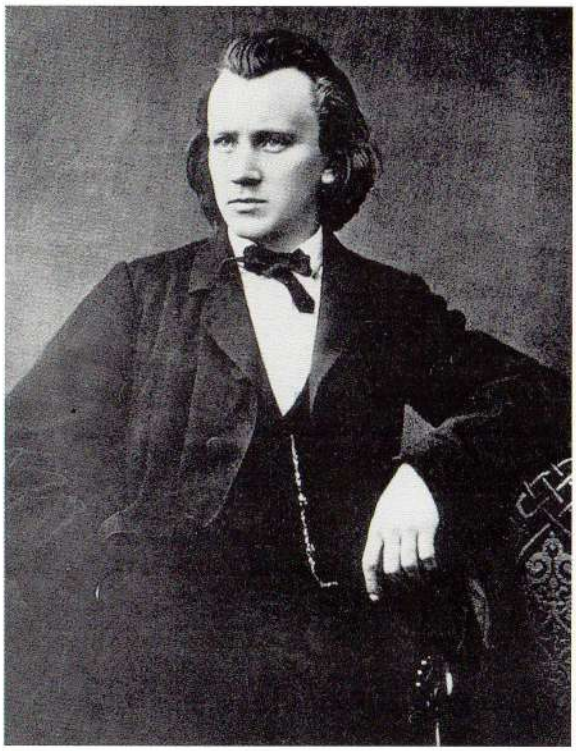
György Ligeti (1923)
La notte, La mattina (1955) 4'20"
Due cori su poesie di Sándor Weöres
per coro misto

Béla Bartók (1881-1945)
Quattro canzoni popolari (1930) 14'

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in differita)

Johannes Brahms
***Nachtwache I - II, Due motetti* op. 74**

Ve lo immaginate Brahms a vent'anni che bussa alla porta di Schumann a Düsseldorf: alto, esile, con lunghi capelli, come ce lo mostra un celebre ritratto? E tuttavia non vorrei richiamare l'attenzione di chi legge queste note su un'icona abbastanza nota del giovane Brahms ma mostrarlo piuttosto entro quelle stanze nelle quali era stato accolto con generosità pari alla lungimiranza, intento a scoprire orizzonti culturali ai quali lo destinava una profonda congenialità con l'amico Schumann. Siamo negli anni fra il 1854 e il 1856 e Brahms ha accettato l'ospitalità degli Schumann. Robert è gravemente ammalato – si spegnerà nel 1856 – e Clara si allontana spesso per i suoi concerti. Nella grande casa silenziosa Brahms ha a disposizione la vastissima biblioteca di Schumann, ricca di rari tesori musicali, specialmente nell'ambito della musica antica che erano davvero in pochi ad accudire a quell'epoca. Dal fratello maggiore Schumann, tanto amato ed ammirato, Brahms erediterà anche questa passione per i libri. Ne collezionerà per tutta la vita e le foto scattate in vecchiaia – quando il giovanotto degli anni di Düsseldorf si era tramutato in un corpulento signore viennese dalla barba e dai capelli bianchi – lo colgono immancabilmente nella cornice solida e rassicurante di un'ampia biblioteca.
In quegli anni lontani, nella biblioteca di casa Schumann, Brahms aveva iniziato a coltivare la musica antica. Non fu una passione fugace ma un impegno che durò tutta la vita, lasciando tracce profonde un po' ovunque nella vasta produzione di questo musicista. Il primo progetto che il giovane Brahms concepì in questa prospettiva fu quello di una *Missa canonica*: ci lavorò per una diecina d'anni per poi abbandonarlo. Non tutto andò perduto però, poiché ampi frammenti di quel progetto alimentarono i due *Motetti* op. 74 che ufficialmente videro la luce nel 1878 ma che in realtà risalivano ad anni precedenti. In una lettera a Max Bruch, scritta nel 1870, Brahms dice di aver composto un Motetto sulla bellissima melodia del *Rorate coeli*, scoperta nel *Gross Catolisch Gesangbuch* edito nel 1631 da David Gregor Corner, melodia che nel secondo dei nostri due Motetti diventa *O Heiland, reiss die Himmel*. Il primo Motetto – *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* (*Perché vien data la luce all'infelice*) – recupera invece l'*Agnus Dei*, il *Benedictus* e il *Dona nobis* della vecchia ma non dimenticata *Missa canonica*.
Si diceva che quelle pagine spirituali, un po' severe forse ma simili a soliloqui intessuti di struggenti meditazioni interiori, hanno lasciato tracce profonde anche in altri componimenti, lontani da questo genere di ispirazione: ebbene il Motetto *Warum ist das Licht...* ne è la migliore dimostrazione. Esso fu composto nell'estate del 1877 a Pörtschach sul Wörtersee parallelamente alla Seconda Sinfonia. Nell'inviare all'editore Simrock di Berlino il manoscritto della Sinfonia, Brahms accluse una lettera in cui accennava alla sfibrata malinconia di questo suo componimento, una malinconia riverberata dalle tinte autunnali che si risolvono, nella Sinfonia e nel Motetto, in una conduzione delle voci che mette stupendamente in risalto le parti gravi. Nel Motetto Brahms predilige la scrittura a sei parti – 3 maschili e 3 femminili – che gli consente di assegnare a ciascuno dei due blocchi accordi perfetti; quello che però maggiormente connota la scrittura è il prevalere delle tinte scure. Invece della distribuzione abituale delle voci che prevede per i due blocchi la distribuzione: Soprani - Soprani - Contralti e Tenori -



Johannes Brahms.

Tenori - Bassi, Brahms preferisce la soluzione Soprani - Contralti - Contralti e Tenori - Bassi - Bassi. Questa distribuzione dei timbri andrebbe tenuta presente non solo nei Motetti o nei componimenti corali in genere ma anche nelle opere strumentali; si coglierebbe così uno degli aspetti più intimi e costanti della scrittura di Brahms.
La stessa distribuzione delle voci si ritrova in *Nachtwache* (*Veglia notturna*) *I* e *II* su testi poetici di Rückert che fanno parte dei *Fünf Gesänge* op. 104. Anche in questo caso la parentela con le pagine strumentali non è difficile da individuare; basta porgere l'orecchio ai componimenti pianistici dell'op. 117 e dell'op. 119. Si può dire che in queste pagine corali nate nel 1889 il tono è ancora più intimo e austero, e questo essere tutta raccolta su se stessa della scrittura dipende in gran parte dall'uso insistito dei Canoni che raddensano e infittiscono il ramificarsi delle voci. Si vorrebbe aggiungere che la seconda delle due *Nachtwachen* fu eseguita nel momento supremo delle esequie di Brahms.

Arvo Pärt
Dopo la vittoria

Questa piccola Cantata fu commissionata al compositore estone dal Comune di Milano nel 1997, in occasione del milleseicentesimo anniversario della morte di sant'Ambrogio. Cantato in lingua italiana, il testo narra la genesi del famoso inno *Te Deum laudamus* e ci offre quindi la possibilità di vedere Arvo Pärt alle prese con la nostra lingua. Non si tratta di mera curiosità ma di un'operazione poetico-interpretativa della massima importanza. Arvo Pärt non è soltanto un musicista attento a quelli che da Musorgskij a Janáček e Steve Reich ci siamo abituati a considerare i fantasmi sonori delle parole; la sua esplorazione investe la durata delle sillabe, i ritmi interni, la punteggiatura, la posizione della parola all'interno della frase, le concatenazioni dei versi e delle rime e le più sottili inflessioni. Il latino, il russo, lo slavo antico, il tedesco e quindi l'inglese e l'italiano: i componimenti vocali di Arvo Pärt mostrano nel loro susseguirsi un'intelligenza musicale protesa nella ricerca delle fibre più intime della parola, colta nel suo inestricabile intreccio di fonetica, filologia e storia.



Arvo Pärt.

Iannis Xenakis
Nuits* e *Pour la Paix

Le *Nuits* per dodici voci soliste furono scritte da Iannis Xenakis nel 1967 per il formidabile gruppo dei "Solistes des chœurs de l'ORTF" fondato e diretto da Marcel Couraud. Il movente intimo di questa pagina, ancor oggi tanto fremente di passione, venne dal sentirsi partecipe del destino degli esiliati, dei detenuti e dei perseguitati. Xenakis era fuggito dalla Grecia dove era stato condannato in contumacia dalla dittatura contro la quale aveva combattuto. Anche nella Parigi nella quale era approdato, e aveva mosso i primi passi della sua carriera, continuava a sentirsi assillato dai fantasmi dell'oppressione e della violenza; ecco perché le *Nuits* è dedicato ai detenuti politici vicini e lontani, conosciuti e sconosciuti.
A Parigi Xenakis si guadagnava da vivere lavorando come ingegnere addetto ai calcoli nello studio di Le Corbusier, mentre proseguiva gli studi musicali sotto la guida di Messiaen. Ad anni di distanza, quando l'apprendistato era finito e Xenakis già aveva raggiunto una solida reputazione, l'ombra benefica del maestro si protende sulle *Nuits* in quello che potremmo definire il dettaglio più appariscente della composizione. Non esiste infatti un testo messo in musica poiché le voci si limitano a cantare dei semplici fonemi. Già alcuni anni prima che Xenakis scrivesse questa pagina si poteva constatare nella musica di avanguardia un forte desiderio di emancipazione dal testo. Poi-

ché su questo desiderio di liberarsi musicalmente dai vincoli della parola esiste una vasta letteratura, ci limiteremo a ricordare che era stato proprio Messiaen a porre il problema fin dal 1948 coi suoi *Cinq rechants*. In una nota introduttiva Messiaen precisava che era stato lui a scrivere il testo da mettere in musica e che questo

> era per una metà scritto in un francese surrealista e per l'altra in una lingua inventata... Si tratta di sillabe scelte in base alla loro dolcezza o violenza di attacco e per la loro attitudine a mettere in evidenza i ritmi della musica. Queste sillabe permettono di collegare facilmente i quattro seguenti elementi: fonetica (timbri), dinamica (intensità), cinetica (accenti) e quantità (durate).

Possiamo considerare questa introduzione di Messiaen ai *Cinq rechants* la migliore premessa alle *Nuits* di Xenakis, non solo per l'adozione dei fonemi sillabici al posto delle parole, ma ancor più per i presupposti strutturali che la scelta dei fonemi comporta. E tuttavia nelle *Nuits* i fonemi sono solo l'indispensabile presupposto per lo sviluppo di un'opera nella quale riconosciamo i tratti più tipici delle strategie compositive di questo grande musicista greco. Punto di partenza del progetto è l'individuazione di due ben distinte tipologie sonore: da un lato sonorità paramusicali del tipo grida, singhiozzi, sogghigni, soffi, fruscii; dall'altro quelle intonate dalle voci in maniera normale. La strategia compositiva consisterà – non è difficile immaginarlo – nel comporre tra di loro gli elementi sonori appartenenti alle due categorie. Va osservato che nel radunare il suo prodigioso catalogo di sonorità paramusicali Xenakis dà prova di una capacità di osservazione e di una fantasia senza pari. Tutto ciò che nel mondo circostante possiede una qualche capacità vibratoria viene chiamato in causa: le grida degli animali, le strida acute degli uccelli – le antiche erinni colte nell'atto di germinare dalla fantasia popolare di una Grecia barbarica per la quale Xenakis provava un'irresistibile attrazione –, i soffi, i sospiri, gli ululati e finanche i battiti, i crepitii e i rotolii entrano nella partitura delle *Nuits*. Eppure, per quanto vario e suggestivo, il catalogo sonoro di Xenakis di per sé solo non sarebbe ancora nulla. Quello che veramente conta è la capacità che Xenakis ebbe veramente unica di analizzare per poi ricostruire i fenomeni acustici complessi. Una volta di più vorrei ricordare che la sua straordinaria vicenda musicale era cominciata ascoltando lo stridore prodotto dalle cicale nelle pianure dell'Attica. Quei fenomeni acustici che constavano di una miriade di microeventi erano per lui la realtà sonora meravigliosa e misteriosa, una realtà regolata da leggi matematiche complesse sulle quali chi si pone in ascolto della natura dovrebbe interrogarsi. Xenakis si interrogò naturalmente ma in questo suo agire è difficile separare i moti della riflessione e del calcolo da quelli della fantasia; in una parola, lo scienziato dal poeta. Le *Nuits* partono dunque dall'immaginare un universo sonoro le cui matrici sono la sofferenza, la disperazione e la solitudine. Questa realtà, che è poi quella dei detenuti politici, si rifrange tutto all'intorno suscitando echi acustici di ogni genere, tutti fortemente intrisi di *pathos*. Sofferenza e solitudine sono ovunque: nelle grida disperate degli uccelli, nei gemiti, nei sospiri soffocati, nella ottusa ferocia di coloro che – uomini, animali, natura – seminano la violenza e la distruzione. Esseri umani, animali e perfino l'orizzonte inanimato vengono risucchiati da questo *pneuma* universale della sofferenza, ma le *Nuits* non sono il caos, bensì un efficacissimo contrappunto tra l'umano e tutto quello che sta intorno. E le voci umane, quelle veramente cantate, agiscono come un continuo richiamo verso il centro della vicenda, verso un punto ideale in cui natura e cultura si congiungono.

Per comprendere l'originalità delle *Nuits* bisogna però considerare le caratteristiche dello strumento al quale il componimento è destinato. L'ensemble vocale di Couraud comprendeva 12 voci raccolte in 4 gruppi di 3 ciascuno (3 soprani - 3 contralti - 3 tenori - 3 bassi). La tradizione classica tende a considerare i 4 gruppi come un insieme polifonico a 4 parti ma già abbiamo visto come Brahms tendesse a modificare il senso armonico e timbrico di questa disposizione delle voci. Nel caso di Xenakis il processo di differenziazione è portato all'estremo: le 12 voci non costituiscono più 4 gruppi di 3 ma sono 12 voci dotate ciascuna di una propria individualità. Ecco dunque che l'indicazione "per dodici voci soliste" non è una mera definizione formale ma una precisazione capace di evocare orizzonti remoti dell'arte musicale. Xenakis aveva una speciale passione per le epoche lontane del contrappunto libero con le voci che procedevano senza preoccuparsi dei vincoli armonici generati verticalmente dal loro procedere. Una grande libertà contraddistingue quindi l'andamento delle dodici voci delle *Nuits* che al culmine delle loro divaricazioni raggiungono una potenza sonora capa-

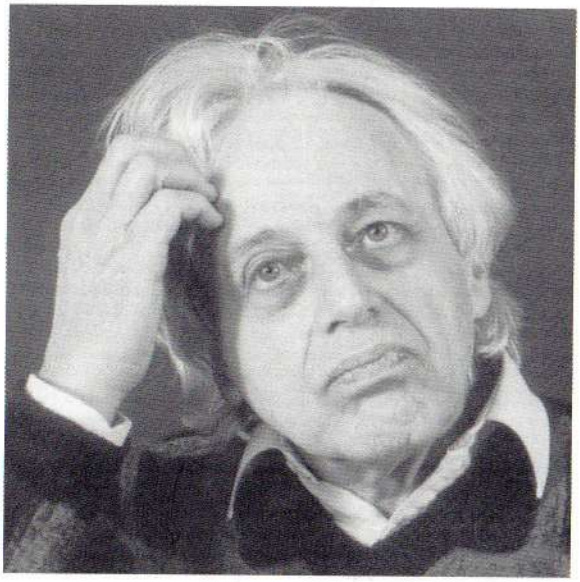
ce di evocare fantasmi simili a quelli che le polifonie dei Gabrieli suscitavano sotto le volte della basilica marciana. Quando Xenakis ripensa le tecniche musicali del passato, tutto diviene libero ed estremamente inventivo: l'uso frequente dei quarti di tono mostra un'attenzione per lo spazio infracromatico che rende ancora più pulviscolare il mosaico sonoro, mentre i glissandi tendono a cancellare gli intervalli disgiunti, così come era accaduto pochi anni prima con gli archi di *Metastaseis*. All'interno di questo mulinare di gesti frantumatissimi si percepiscono delle pulsazioni profonde, affidate per lo più ai battimenti delle voci gravi. L'antico discanto che spezzava l'unisono di due voci, divaricandole in una sequela di intervalli regolati dalla peripezia dei moti contrari, viene inserito da Xenakis nella microdimensione dello spazio infracromatico. Due voci di basso partono all'unisono, poi una si innalza lievemente creando una sfasatura microintervallare che genera i battimenti. Non è la prima volta che questo fenomeno acustico viene impiegato a fini espressivi ma nel caso delle *Nuits* si tratta di un *exploit* veramente originale.
Alcuni anni dopo (nel 1981) Xenakis compose, su testi della moglie Françoise, *Pour la Paix*.
Di questo pezzo scrive Harry Halbreich:

> *Pour la paix* è una pagina molto commovente, testimone dell'impegno appassionato del suo autore (e di sua moglie) nella denuncia di questo male assoluto che è la guerra, quella guerra che l'ha segnato per sempre nella carne.
> Al nastro elettroacustico, agli effetti a volte crudelmente realistici (ah, la natura essenzialmente maialesca dei signori della guerra!...) si aggiungono, oltre al testo parlato che fa da filo conduttore, dieci brevi sequenze per coro misto a otto voci, semplici e belle. Alcune sequenze non hanno parole, altre ripetono parole-chiave (*chacal, mourir, pleureront les morts*), altre infine cantano una frase molto bella di Françoise Xenakis, utilizzata anche in *Nekuia*, una specie di leitmotiv dell'opera!

Di questo componimento è prevista tuttavia anche l'esecuzione senza nastro magnetico.

György Ligeti
La notte, La mattina

Nel 1956 Ligeti abbandonò l'Ungheria dilaniata dalla repressione sovietica e si trasferì in Occi-



György Ligeti.

dente. Con rapidità prodigiosa questo musicista, vissuto fino a quel momento in una dimensione culturalmente periferica, riuscì ad assimilare tutte le esperienze della musica più recente e a diventarne in breve tempo un protagonista. È da quei primi *exploits* dell'inizio degli anni Sessanta che cominciava per noi la storia del compositore Ligeti. Su quello che era successo prima si avevano idee molto vaghe, anche se fin dal 1971 un libro dello svedese Owe Nordwall ci aveva segnalato un catalogo imponente di composizioni realizzate prima dell'emigrazione. Col passare degli anni Ligeti ha messo in circolazione un certo numero di quei componimenti, aiutandoci così a comprendere la portata e la coerenza della sua evoluzione, nonché la fedeltà, affiorata ciclicamente, a taluni modelli fondamentali. È il caso di queste due pagine corali composte nel 1955 insieme a numerose altre su testi di Sándor Weöres. Il modello al quale il giovane Ligeti si ispira è quello dei componimenti corali di Kodály e Bartók che per anni avevano costituito un indispensabile punto di riferimento per ogni musicista ungherese, e tuttavia mettere quelle pagine giovanili già così forbite a confronto con le *Tre Fantasie su Hölderlin* o con i *Tre Studi ungheresi*, scritti quasi trent'anni dopo ancora su testi di Sándor Weöres, può essere altrettanto stimolante che ascoltare uno dopo l'altro il primo e il secondo Quartetto per archi di questo protagonista della musica del nostro tempo.

Béla Bartók
Quattro canzoni popolari

Queste *Quattro canzoni popolari* per coro misto, scritte nel 1930, hanno alle spalle una lunga storia iniziata 24 anni prima. Era infatti il 1906 quando, sollecitato dall'amico Zoltán Kodály, Bartók ebbe il primo indimenticabile contatto col canto popolare. Ad ascoltare quella prima raccolta di 20 canti popolari del 1906, armonizzati per una metà da Bartók e per l'altra da Kodály, si resta impressionati dalla timidezza rispettosa con la quale il giovane musicista si accosta a quelle splendide melodie. Esse gli paiono, nella loro compiuta e antica bellezza, qualcosa di sacro che la mano del compositore può soltanto sfiorare. Gli accompagnamenti pianistici si limitano, nella maggior parte dei casi, a semplici raddoppi delle linee melodiche; giusto un'eco strumentale che metta il capolavoro in cornice. È curioso notare come in quello stesso 1906 Ravel si comportasse con le sue *Canzoni greche*: le melodie sono una fedele trascrizione degli originali fornitigli dall'etnomusicologo Calvocoressi, ma gli accompagnamenti pianistici sono concepiti con geniale libertà!
I canti popolari avrebbero accompagnato Bartók tutta la vita sostanziando in modo insostituibile la sua musica, ma non si trattò soltanto di ispirazione. Bartók divenne uno dei più autorevoli studiosi di quella materia che seppe esplorare secondo la duplice prospettiva dell'etnomusicologo e del compositore. Una tappa decisiva di quel lungo viaggio attraverso la musica popolare cade nell'anno 1920 con la pubblicazione sulla rivista "Melos" di un articolo intitolato *Influsso della musica popolare sulla musica d'arte contemporanea*. In questo scritto, diventato meritatamente celebre e tradotto in moltissime lingue, lo studioso indicava tre stadi successivi nello studio del canto popolare: un primo nel quale i reperti vengono semplicemente arrangiati o armonizzati (come aveva fatto lui stesso nel 1906), un secondo in cui la melodia popolare suggerisce al compositore una sorta di imitazione, e un terzo e più evoluto stadio in cui, a partire dai modelli del canto popolare, il compositore crea autonomamente le sue opere poiché di quello stile si è impregnato al punto da parlarlo come un poeta farebbe con la lingua madre. Nello stesso anno Bartók creava con le *Otto improvvisazioni su canti dei contadini ungheresi* op. 20 per pianoforte una geniale opera di trapasso. Gli otto componimenti usano ancora



Béla Bartók e la prima moglie Marta.

un preciso materiale folclorico (e Bartók si premura di indicarci le fonti) che però viene coinvolto in un processo di crescita tale da avviarlo in una direzione totalmente nuova. Quello che si prefigura nelle pagine dell'op. 20 è il progetto di trasferire l'anima del canto popolare – ovvero le sue formule ritmiche, le sue inflessioni, le morfologie di intervalli e di scale – nell'area delle grandi forme musicali della tradizione colta. È quello che puntualmente accadrà nel 1926 con la creazione del primo Concerto per pianoforte e orchestra, la Sonata per pianoforte e la pianistica suite *All'aria aperta*. In questi tre capolavori, venuti alla luce in pochi mesi, si compendiano anni di studio, osservazione e riflessione. Il compositore pratica ormai lo stile popolare come un poeta che si esprime nella sua lingua madre; non si tratterà mai più – e la grandiosa *Cantata dei cervi fatati* è lì per dimostrarlo – di rifacimenti o di trasposizioni, ma di libere creazioni. Su questo orizzonte si collocano le nostre *Quattro canzoni popolari ungheresi* del 1930. Con l'occasione si vorrebbe anche notare quanto lungimirante e fertile sia stata la lezione di Bartók: quei processi di assimilazione dello spirito del canto popolare, ovvero della sua più intima morfologia, sarebbero stati sviluppati dai musicisti delle generazioni successive puntando sempre più risolutamente sull'astrazione, fino ad arrivare a quello che Berio in *Coro* definiva «il modo di mettere in musica». Per poco che si rifletta sulle peripezie che le matrici popolari hanno affrontato nelle opere di un Berio, di un Takemitsu, di uno Steve Reich o anche di un Boulez (si pensi agli echi di gamelan, di metallofoni o di arpe andine nel *Marteau sans maître* o in *Pli selon pli*), non si può non riconoscere dietro a quei percorsi la mappa di un tracciato disegnato da Bartók.

Enzo Restagno

Johannes Brahms

Due poesie di Friedrich Rückert

Nachtwache I

Leise Töne der Brust,
Geweckt vom Odem der Liebe,
Hauchet zitternd hinaus,
Ob sich euch öffn' ein Ohr,
Öffn' ein liebendes Herz,
Und wenn sich keines euch öffnet,
Trag' ein Nachtwind euch
Seufzend in meines zurück.

Veglia notturna I

Suoni sommessi del petto,
destati dall'alito d'amore,
spirate fuori frementi,
se per voi s'apre un orecchio,
s'apre un cuore amoroso,
ma se nessuno s'apre per voi,
un vento notturno vi riporti
sospirando al mio orecchio.

Nachtwache II

Ruhn sie? rufet das Horn
Des Wächters drüben aus Westen,
Und aus Osten das Horn
Rufet entgegen: Sie ruhn!
Hörst du, zagendes Herz,
Die flüsternden Stimmen der Engel?
Lösche die Lampe getrost,
Hülle in Frieden dich ein.

Veglia notturna II

"Riposano?", chiede il corno
del guardiano da ovest lassù,
e da est il corno
risponde: "Riposano!".
Senti, cuore timoroso,
le voci bisbiglianti degli angeli?
Spegni fiducioso la lampada,
ravvolgiti in pace.

(traduzione di Olimpio Cescatti)

***Due motetti* op. 74**

Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?

"Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen,
und das Leben den betrübten Herzen,
die des Todes warten und kommt nicht,
und grüben ihn wohl aus dem Verborgenen,
die sich fast freuen und sind fröhlich,
daß sie das Grab bekommen,
und dem Manne, deß Weg verborgen ist,
und Gott vor ihm denselben bedecket?"
Lasset uns unser Herz samt den Händen
aufheben zu Gott im Himmel.
Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben.
Die Geduld Hiob habt ihr gehöret,
und das Ende des Herrn habt ihr gesehen;
denn der Herr ist barmherzig und ein Erbarmer.
Mit Fried und Freud ich fahr dahin,
in Gottes Willen.
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat:
der Tod ist mir Schlaf worden.

Perché è data la luce all'infelice?

"Perché è data la luce all'infelice,
e la vita ai cuori afflitti
che aspettano la morte e non giunge,
e la cercano più d'un tesoro,
che godono alla vista d'un tumulo,
gioiscono se trovano una tomba –
a un uomo la cui via è nascosta
e Dio ha sbarrata da ogni parte?"
Solleviamo il cuore e le mani
a Dio nel cielo.
Sì, lodiamo chi ha sopportato.
Avete inteso la pazienza di Giobbe,
e avete veduto la fine del Signore;
ché il Signore è pietoso e misericordioso.
Con pace e gioia io me ne vado
secondo la volontà di Dio.
Fiduciosi sono cuore e mente,
quieti e sereni.
Come Dio mi ha promesso:
la morte è un sonno per me.

(traduzione di Olimpio Cescatti)

O Heiland, reiss die Himmel auf

O Heiland, reiß die Himmel auf!
Herab, herab von Himmel lauf!
Reiß ab vom Himmel Tor und Tür,
Reiß ab, wo Schloß und Riegel für!

O Gott, ein' Tau vom Himmel gieß,
Im Tau herab, o Heiland, fließ!
Ihr Wolken, brecht und regnet aus
Den König über Jakobs Haus!

O Erd, schlag aus, schlag aus, o Erd!
Daß Berg und Tal grün alles werd!
O Erd, herfür dies Blümlein bring,
O Heiland, aus der Erden spring!

Hier leiden wir die größte Not,
Vor Augen steht der bittre Tod;
Ach komm, führ uns mit starker Hand
Vom Elend zu dem Vaterland!

Da wollen wir all danken dir,
Unserm Erlöser, für und für!
Da wollen wir all loben dich
Je allzeit immer und ewiglich.

Amen.

Oh Salvatore, dischiudi i cieli

Oh Salvatore, dischiudi i cieli!
Giù, giù dal cielo accorri!
Strappa dal cielo portone e uscio,
strappa lucchetto e chiavistello!

Oh Dio, versa dal cielo una rugiada,
nella rugiada, oh Salvatore, rivèrsati!
Oh nubi, squarciatevi e piovete
il Re sulla casa di Giacobbe!

Oh terra, spèzzati, spèzzati, oh terra!
sì che monte e valle verdi diventino!
Oh terra, sboccia questo piccolo fiore,
oh Salvatore, balza fuori dalla terra!

Qui soffriamo immensi dolori,
davanti agli occhi ci sta l'amara morte,
ahi vieni, guidaci con forte mano
dalla miseria alla casa del Padre!

Noi tutti ti ringraziamo,
nostro Salvatore, sempre e sempre!
Noi tutti ti lodiamo
in ogni tempo e in eterno!

Amen!

(traduzione di Olimpio Cescatti)

Arvo Pärt
Inno di sant'Ambrogio e sant'Agostino

Dopo la vittoria

Dopo la vittoria definitiva sugli ariani, sant'Ambrogio compose un inno solenne di ringraziamento: *Te Deum laudamus*; da allora questo canto viene ripetuto in occasione di cerimonie solenni di ringraziamento.
Trascorsi due anni, quando davanti al consesso dei potenti di Milano venne battezzato Agostino, quelle strofe di ringraziamento furono cantate dagli officianti e dai battezzati e quindi entrarono a far parte del cerimoniale religioso.
L'antico biografo scrive:
«Sant'Ambrogio allora con voce lieta lodò la Santissima Trinità e indusse lo stesso Agostino a proclamare la sua fede nella gloria di Dio».
Lodando e ringraziando il Signore sant'Ambrogio diceva:
Lodiamo Te, o Signore; in Te crediamo, o Signore.
Agostino proseguiva:
A Te, Padre Eterno, tutta la terra rende gloria.
A te cantano gli angeli e tutte le potenze dei cieli.
Così entrambi cantarono l'intero inno di gloria alla Santissima Trinità.
Sant'Ambrogio diceva il primo verso e Agostino cantava quello seguente. L'ultimo verso venne proclamato da Agostino:
In Te, o Signore ho posto la mia speranza e mai dovrò dolermene. Amen.
... da allora questo canto viene ripetuto in occasione di cerimonie solenni di ringraziamento.

Iannis Xenakis
Pour la Paix
Testi di Françoise Xenakis

«Écoute le vent dans le haut des arbres, le vent qui décoiffe les morts, casques roulés au loin, le vent qui caresse les visages et décoiffe les cheveux, chacal.»

Écoute, écoute le vent dans le haut des arbres le vent qui décoiffe les morts, casques roulés au loin le vent qui caresse les visages et décoiffe les cheveux. Mourir, mourir...

Pleure, pleureront les morts, pleureront.

«Ascolta il vento nell'alto degli alberi, il vento che scopre i morti, caschi rotolanti lontano, il vento che accarezza i volti e scopre i capelli, sciacallo».

Ascolta, ascolta il vento nell'alto degli alberi, il vento che scopre i morti, caschi rotolanti lontano, il vento che accarezza i volti e scopre i capelli. Morire, morire...

Piange, piangeranno i morti, piangeranno.

György Ligeti
Versi di Sándor Weöres

Éjszaka

Rengeteg tövis, rengeteg tövis
rengeteg csönd! Éjszaka.

Reggel

Már üti, üti már a torony a hajnalban.
Az időt bemeszeli a korai kikeriki. Reggel!

La notte

Immense spine, immense spine
immenso silenzio! Notte.

La mattina

Batte già la torre nell'alba.
Il tempo è imbiancato dal precoce "chicchirichì".
[Mattina!

Béla Bartók
Quattro canzoni popolari

Börtönben

Elhervadt cidrusfa a magos hegytetőn,
Én is elhervadtam a börtön fenekén.
Kilenc fontos vasat hetet elszaggattam,
A nyolcadikat is jól elvásítottam.

Anyám, édesanyám menj el az urakhoz,
Kérjed levelemet, szabad életemet.
Anyám, édesanyám, mit mondtak az urak?
Azt mondták az urak, hogy felakasztanak.

A bujkosó

Ideje bujdosásimnak,
Eljött már utazásimnak.
Sok okai vadnak annak,
Az én elbujdosásimnak.

Ződ az útnak a két szélje, hej,
De bánatos a közepe, hej,
De bánatos a közepe, hej,
Masérodzom búval benne.

Fejem felett az nagy felhő,
De nem abból hull az esö.
A két szemem sűrű felhő,
Mind onnét csurog az eső.

Isten veled jó pajtásim,
Barátim, s felekezetim,
Akik vélem jót tettetek,
Isten fizesse meg nektek!

Az eladó lány

Adj el, anyám adj el, mert itt hagylak!
Ne hagyj itten lányom, férjhez adlak.
Tyúh, hadd halljam, hogy kinek ad kend?

Odaadlak lányom egy kanásznak.
Tyúh, nem kell nékem az a kanász,
Az a fényes, tükrös baltás!

Hej, odaadlak lányom egy drótosnak.
Tyúh, nem kell nékem az a drótos,
Mert a haja igen kócos.
Odaadlak lányom egy zsidónak.
Tyúh, nem kell nékem az a zsidó, mer'
Az utcán végig sípó.

Odaadlak lányom egy juhásznak.
Odaadsz hát, anyám egy juhásznak,
Tyúh, az kell nekem, a juhász,
A szép asszony nevelő, tralla, tralla, trallalla...,
[hej!

In carcere

Il cedro è sfiorito sulla cima della montagna alta,
Anch'io sono sfiorito nel buio del carcere.
Sette delle carene importanti avevo rotto,
L'ottava mi ha legato.

Mamma, mamma mia, va' dai signori,
Chiedi la mia grazia, la mia vita libera.
Mamma, mamma mia, cosa hanno detto i signori?
I signori hanno detto che t'impiccheranno.

Il profugo

Il tempo del mio esilio,
E dei miei viaggi è arrivato.
Molti motivi hanno
I miei esili.

I due margini della via sono verdi, "hej",
Ma il suo mezzo è triste, "hej",
Ma il suo mezzo è triste, "hej",
Cammino con tristezza su questa via.

C'è una grande nuvola sopra di me,
Ma la pioggia da essa non scende.
I miei due occhi sono nuvole dense,
E di là piove.

Arrivederci, compagni,
Amici fedeli,
Voi che mi avete colmato di benefici,
Dio vi benedica per questo!

Ragazza da marito

Maritami, mamma, perché ti lascerò!
Non mi lasciare, figlia, ti mariterò.
"Tyúh", voglio sentire a chi mi mariterai.

Ti mariterò al porcaio.
"Tyúh", non ho bisogno di quel porcaio,
Di quell'uomo dall'accetta splendente!

"Hej", ti mariterò allo sprangaio.
"Tyúh", non ho bisogno di quello sprangaio,
Poiché i suoi capelli sono scarmigliati.
Ti mariterò, figlia mia, a un ebreo.
"Tyuh" non ho bisogno di quell'ebreo,
Perché fischia per strada.

Ti mariterò, figlia mia, al pecoraio.
Tu mi mariterai al pecoraio, mamma,
"Tyuh", voglio il pecoraio,
Educatore delle belle donne, tralla, tralla, trallallà...,
[hej!

Dal

Hej de, sarjút eszik az ökröm,
Ha jól lakik, bekötöm,
Úgy menyek a babámhoz,
Tudom elvár magához.

Lefeküdtem, csak alig,
Nem egészen a falig.
Jól megölelj engemet,
Le ne essem mellőled.

Hej, dunyhám, párnám hajlik,
Bejjebb, babám a falig,
Ölelj engem hajnalig,
Amíg anyánk aluszik.

Az én lobvam Szajkó
Magam pedig Jankó
Mind a négy lábáról
leesett a patkó.

Csak egy maradt rajta,
Az is kotyog rajta.
Kovács jó barátom
Igazítson rajta.

Hej de, sarjút eszik az ökröm,
Ha jól lakik, bekötöm,
Úgy menyek a babámhoz,
Tudom elvár magához.

Canzone

"Hej", il mio bue mangia foraggio,
Se è sazio, l'aggiogo,
Vado così dalla mia bella,
So che mi aspetta.

Mi sono coricato un po',
Vicino alle pareti.
Mi abbraccia,
Che non cada da te.

"Hej", il mio piumino e cuscinetto sono morbidi,
Va' dentro, mia bella, fino alla parete,
Mi abbraccia fino all'alba,
Finché la madre dorme.

Il mio cavallo è "Szajkó",
Io sono "Jankó",
Dai suoi quattro piedi
I ferri sono caduti.

Solo uno ne è rimasto,
Ma anche quello strepita.
Il mio amico il fabbro
Dovrà toglierlo.

"Hej", il mio bue mangia foraggio,
Se è sazio, l'aggiogo,
Vado così dalla mia bella,
So che mi aspetta.

Kálmán Strausz

Ha studiato musica a Guyla ed Esztergom, poi all'Accademia musicale "Ferenc Liszt" di Budapest, sotto la guida di Zoltán Vásárhelyi ed István Párkai. Dal 1974 è stato redattore alla Radio di Budapest e dal 1977 maestro del Coro Giovanile di Budapest. Contemporaneamente ha diretto la sezione di musica classica della Televisione Ungherese. Dal 1984 al 1993 è stato direttore artistico del Coro Kodály di Debrecen, con cui ha ottenuto molti primi premi in numerosi concorsi, pubblicando dischi ed effettuando registrazioni sia per la Radio che per la Televisione. Nel 1988 ha fondato il Concorso Internazionale di Cori di Budapest. Come maestro di coro è stato invitato a guidare cori in Germania, Olanda, Svizzera, Italia, Belgio, Israele, Giappone e negli Stati Uniti. Ha collaborato anche col Festival di Salisburgo. Nel 1997 è stato l'assistente di Georg Solti per le esecuzioni delle opere ungheresi da parte dell'Orchestra Filarmonica di Berlino. Nel 1998 ha ottenuto nominations *in due categorie del Premio Grammy. Dal 1992 è anche maestro del Coro della Radio di Budapest.*



Coro della Radio di Budapest

*Fondato nel 1950 e diretto da Endre Székely (1950-52), Árpád Darázs, Zoltán Vásárhelyi (1955-58), Cecilia Vajda e Imre Csenki (1958-66), poi da Ferenc Sapszon, e nel 1991 da Péter Erdei, dal 1992 è guidato da Kálmán Strausz. Il suo repertorio copre l'intero arco della musica corale classica: opere, oratori, operette e commedie musicali. I lavori dei compositori ungheresi classici e contemporanei – Béla Bartók, Zoltán Kodály, György Ligeti, György Kurtág, Sándor Balassa, Zsolt Durkó, János Vajda – sono di gran lunga i preferiti nel repertorio del Coro, che accoglie peraltro molti lavori di compositori noti a livello internazionale. In riconoscimento dei suoi risultati artistici il Coro nel 1985 è stato insignito del Premio Bartók-Pásztory. Numerose registrazioni radiofoniche e televisive, e più di 80 dischi, testimoniano l'arte del Coro, che partecipa regolarmente a importanti festival quali il Rossini Festival di Pesaro e il Festival di Salisburgo. Ospite in Italia, Austria, Francia, Svizzera, Germania e Israele, è di frequente invitato per esecuzioni operistiche dal Megaro Music Hall di Atene (*Idomeneo *di Mozart,* Macbeth *di Verdi e* Lohengrin *di Wagner). Si è esibito con successo a Salisburgo e alla Scala. Nell'ottobre 1999, con l'Orchestra Sinfonica della Radio di Budapest, è apparso – quale rappresentante della musica ungherese – sulle scene di Maastricht e di Bruxelles, nell'ambito degli eventi di "Europalia Hungaria '99". Nel settembre 2001 ha eseguito, con il Coro di Voci Bianche della Radio di Budapest, la* Choral Symphony *di Philip Glass al Festival di Ludwigsburg. Si è esibito con quasi tutti i direttori d'orchestra di fama internazionale quali Antal Dorati, János Ferencsik, Lovro von Matacic, Kurt Masur, Paul Sacher, Peter Schreier, Eric Ericson, Yehudi Menuhin, Lamberto Gardelli, Tamás Vásáry, Giuseppe Patané e Marcello Viotti. Come partner dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, ha dato concerti di grande successo diretti da Georg Solti alla Società Filarmonica di Berlino nel 1997.*





Foto Ralph Fassey

Iannis Xenakis.

Sala Puccini del Conservatorio
martedì, 25 ottobre 2005, ore 20.30

Divertimento Ensemble

Vinko Globokar, direttore

Franco Donatoni (1927-2000)
Lame II (1996) 11'
per 8 violoncelli

Pierre Boulez (1925)
Messagesquisse (1976-77) 7'
per violoncello solista e 6 violoncelli

Iannis Xenakis (1922-2001)
Retours-Windungen (1976) 8'
per 12 violoncelli

Iannis Xenakis
Palimpsest (1979) 11'
per 11 esecutori

Vinko Globokar (1934)
Blinde Zeit (1993) 26'
per 7 esecutori

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in differita)

Tra i lavori impaginati nel concerto di questa sera, *Lame II* di Donatoni è la partitura che proviene dal passato più recente: composta nel 1996 su commissione olandese e dedicata all'ottetto di violoncelli Conjunto Ibérico, appartiene all'ultimo lustro della vita del musicista veronese, venuto a mancare nel 2000. Eppure, il mero dato cronologico può darci una sensazione di prossimità che è, in qualche modo, ingannevole. *Lame II* rientra difatti nel nutrito gruppo delle riscritture donatoniane: pagine che attraversano il tempo, nate per filiazione da pagine preesistenti, e spesso premessa di nuove filiazioni. Proprio in quello stesso 1996, il compositore firmava uno dei casi più eloquenti di questa pratica: si tratta di *Refrain IV*, ultima tappa di una serie avviata dieci anni prima da *Refrain*, che – come denuncia il numero ordinale – aveva già annoverato *Refrain II* (1991), *Refrain III* (1993), e perfino una "estrapolazione" fuori serie, *Frain* (1989). Nel caso del brano che viene suonato oggi, i materiali giungono ancora da più lontano: da un precedente *Lame*, due pezzi per violoncello solo del 1982 commissionati dall'Accademia Chigiana e dedicati rispettivamente ad Alain Meunier e Cesare Peverelli. Ma la storia di *Lame* era in realtà iniziata due anni prima, tra le pagine piuttosto note di *Le ruisseau sur l'escalier*, lavoro per 19 esecutori e violoncello solista. La relazione tra le due partiture è stata esplicitata dallo stesso Donatoni: nella più recente sono disseminati «frammenti della parte di violino [di *Ruisseau*] estratti e moltiplicati in vari modi». Rilievo che ci consente di toccare con mano il nocciolo della scrittura donatoniana: la proliferazione del frammento (o meglio, di *figure*), tecnica della quale la filiazione in serie di una partitura dall'altra (*Ruisseau - Lame - Lame II*) non è, in fondo, che la proiezione su scala macroscopica. Apriamo ora la partitura di *Lame II*, alla ricerca di conferme: il primo violoncello esplora uno spazio cromatico che si dilata progressivamente, imitato quasi a canone dai suoi sette compagni. Alla quinta battuta, un brusco scarto: il tempo accelera, il primo violoncello ricama *con la punta sul ponticello* una svelta figura in semicrome che si slancia per tre ottave e si concentra nel rielaborarla, ancora una volta seguito via via dagli altri strumenti. Questo, in modo sommario, il meccanismo che anima gran parte di *Lame II*: la parte del primo violoncello è la sede di una proliferazione cellulare, di figure in incessante trasformazione che richiamano luoghi del precedente *Lame*, mentre il resto dell'*ensemble* funge sostanzialmente da estensione, da passiva "cassa di risonanza", con entrate quasi canoniche ravvicinate nell'ordine 2-8; ruolo cui si ribella solo a volte, prendendo una parte più attiva al rinnovamento del materiale. In tutto questo si avverte salda una delle idee-chiave di Donatoni, quella di un "organismo" che cresce, ma *non* si sviluppa: alla figura non è infatti concesso il tempo di sedimentare, in quanto è continuamente rilanciata nel gioco delle derivazioni. Per poi venire accantonata e lasciare lo spazio alla successiva: la partitura allinea difatti una serie di organismi che crescono e muoiono, senza necessariamente procreare, quasi "in solitudine" (Donatoni ha parlato una volta di «giustapposizione di organismi: mutamento, non evoluzione»). Idea solo apparentemente contraddetta, in *Lame II*, dal fatto che i pannelli di figure (a cominciare dai primi due) scivolano spesso l'uno dentro l'altro, come effetto della sfasatura (in entrata ed uscita) delle voci indotta dal meccanismo del canone: i singoli episodi – ancorché accavallati – restano infatti reciprocamente "impermeabili", distribuiti architettonicamente lungo gli 11 minuti del lavoro. E l'architettura di *Lame II* presenta un'asimmetria di fondo: dopo una zona ambigua, il primato "solistico" del primo violoncello e la tecnica della riverberazione canonica vengono infatti drasticamente smentiti nell'ultimo terzo della partitura, che congela i rapporti tra gli strumenti in *clusters*, sostituendo l'intreccio polifonico con rigidi aggregati simultanei. Ed è appunto sull'ennesimo *cluster* per semitoni – verticalizzazione del cromatismo brulicante dell'inizio della partitura – che *Lame II* prende congedo dal suo pubblico.

La vocazione alla riscrittura – sia pure declinata diversamente – accomuna Donatoni a Pierre Boulez, e apparenta i loro pezzi che si eseguono oggi. Con la differenza che, se *Lame II* rappresenta il punto d'approdo di una filiazione di partiture, *Messagesquisse* – un lavoro degli anni Settanta – è invece il centro d'irradiazione di almeno un decennio di musiche bouleziane. Scritto nel 1976 per un organico di sette violoncelli (articolati, si badi bene, in un *violoncelle principal*, solista, e un sestetto), deve la sua origine a una commissione di Mstislav Rostropovič, legata al concorso di violoncello di La Rochelle. Boulez coglierà l'occasione del settantesimo compleanno di Paul Sacher per fare di *Messagesquisse* (titolo additi-

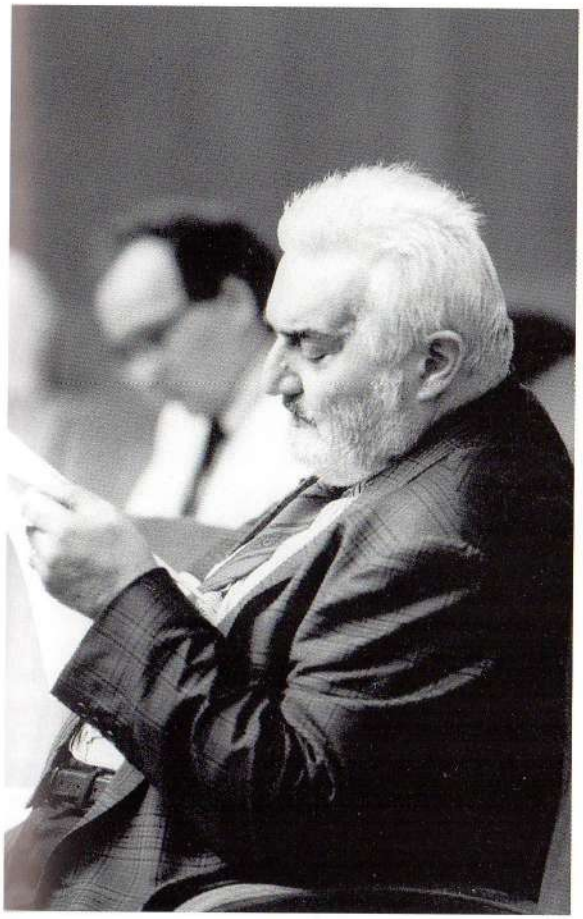


Foto Lelli & Masotti

Franco Donatoni.

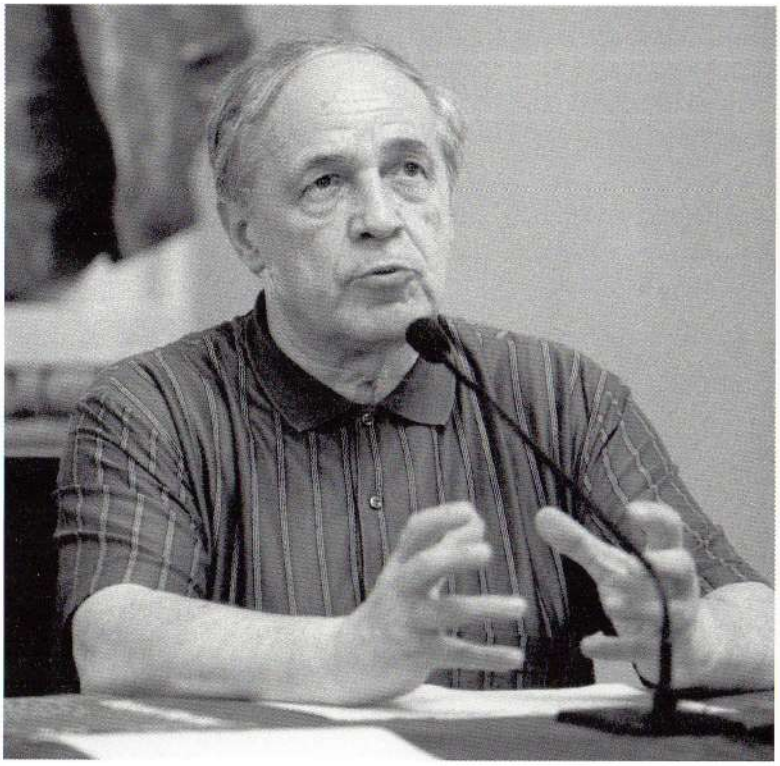
vo: *message* = "messaggio" + *esquisse* = "schizzo") una sorta di affettuoso "bigliettino d'auguri" inoltrato al direttore svizzero, complice di Boulez nell'avventura dell'IRCAM in qualità di presidente della Fondazione. La composizione s'inscrive perfettamente nel clima di ripensamento del serialismo che permea gli anni Settanta di Boulez, segnati peraltro da un carico crescente di impegni assunti sul podio. Anni nei quali il compositore riapre la partita con alcuni nodi da sempre sull'agenda della musica del Novecento. La molla della ricerca sembra essere un'attenzione e una curiosità rinnovata per l'orecchio, per le modalità attraverso le quali una partitura si organizza come struttura percettiva. Senza rinnegare l'esperienza seriale del decennio precedente (il decennio del *Tombeau*, di *Pli selon pli* e di *Éclat/Multiples*), bensì in forte continuità con alcuni aspetti di quest'ultima, Boulez reinterpreta infatti una serie di categorie e di rapporti tradizionali della musica occidentale (melodia/armonia, tema/variazione, stasi/modulazione) valorizzando criteri di "trasparenza" auditiva destinati a lungo corso nella sua carriera. Gli esiti perseguiti sono molteplici: tanto per cominciare, una chiara coordinazione della dimensione orizzontale e verticale della scrittura musicale (rapporto melodia/armonia); al tempo stesso, l'uso di un materiale ben individuato e riconoscibile nelle sue trasformazioni (rapporto tema/variazione); per finire, un'esplicita articolazione della forma basata su fenomeni di stabilizzazione/*de*stabilizzazione (rapporto stasi/modulazione). Il breve "schizzo" (7 minuti) di *Messagesquisse* pone le basi di questa ricerca con una chiarezza quasi didascalica. Il materiale, molto compatto, dell'opera si esaurisce in un omaggio cifrato a Sacher: una serie di sei suoni che traducono le altrettante lettere del cognome del direttore, sulla base di una corrispondenza dettata dagli alfabeti musicali europei:

S	A	C	H	E	R
=	=	=	=	=	=
(Es) Mi bem.	*La*	*Do*	*Si*	*Mi*	*Re*

Semplicissima da seguire è anche la regola di trasformazione che espande il materiale di partenza: una permutazione ciclica (ossia una "rotazione" progressiva della serie) che genera altre cinque forme, riordinando gradualmente i cinque intervalli che compongono l'omaggio a Sacher (tritono, terza minore, semitono, quarta, tono). Forme

che peraltro vengono puntualmente ricondotte (trasposte) al mi bemolle di partenza, che funziona da àncora stabilizzante e da segno di cesura. La rotazione completa si dispiega sotto i nostri occhi, *très lent*, nella linea del violoncello solista che inizia il brano. Con la stessa facilità noteremo più avanti il materiale e le sue immediate trasformazioni – finora esposti come melodia – farsi accordi, strutture coerenti di organizzazione armonica; anche per l'orecchio. (Si pensi, per suggerire un parallelo, alla coeva *Sequenza VIII* per violino solo di Berio, legata secondo l'autore all'esplorazione di una «sequenza di campi armonici»). Ma, soprattutto, abbiamo a che fare con un principio di compenetrazione orizzontale/verticale, di coordinamento melodia/armonia: qui, per la verità, appena adombrato, ma destinato a trovare piena attuazione in *Dérive 1* (1984), lavoro basato sugli stessi sei esacordi di *Messagesquisse*, nel quale il numero 6 torna anche a modellare l'organico (flauto, clarinetto, violino, violoncello, vibrafono e pianoforte). Quanto alla dialettica stasi/modulazione, infine, essa viene resa percepibile in *Messagesquisse* utilizzando su più larga scala la ricorrenza del mi bemolle come fattore distintivo: nelle due sezioni esterne esso pulsa infatti come un ostinato, stabilizzando il discorso musicale, mentre al centro il senso della "deriva" è suggerito appunto dalla sua assenza. Ne discende una forma complessiva ABA.
Un solo *fil rouge*, insomma – il crittogramma musicale "Sacher" – percorre da cima a fondo la partitura: e in esso, nel suo concentrato potere di coesione, sono inscritte molte delle risposte alla ricerca di Boulez.

Ben altre sono le domande, e le risposte, legate agli otto minuti di *Retours-Windungen*, pagina composta per i dodici violoncellisti dei Berliner Philharmoniker, e presentata al pubblico della Beethoven Halle di Bonn nel febbraio di quello stesso 1976. Un lavoro che testimonia senza fratture l'inedito percorso compositivo di Xenakis – percorso, come si sa, ostentatamente divergente dal serialismo, mai più reincrociato dopo l'occasionale punto di tangenza rappresentato dalle sezioni interne di *Metastaseis* (per orchestra, 1953-54). Le "anse", le "tortuosità" evocate dal titolo di *Windungen* ci precipitano nel consueto immaginario sonoro di Xenakis: immaginario nutrito assai meno da suggestioni musicali colte (essenzialmente Bartók, e l'anomalo Varèse) che non dalla fascina-



Pierre Boulez

Foto Vico Chamla

zione per *événements naturels* – per lo più metereologici – e politico-sociali dal carattere invariabilmente turbolento, "orgiastico" (la grandine, le manifestazioni di folla). Non ci stupisce pertanto di ritrovare, al centro di *Windungen*, non figure alla Donatoni, o materiali e trasformazioni in senso bouleziano, bensì le ossessioni – e i gesti – dello Xenakis di sempre: la dialettica dell'ordine perfetto e del disordine totale; il passaggio – esplosivo o continuo – dall'ordine al caos; il disordine che a sua volta si estingue nella calma o nel silenzio. Dialettica che si interseca con quella – non meno importante, e assillante – della continuità e della discontinuità, dell'urlo e del colpo, del *glissando* e del suono *pizzicato*. Un'estetica, questa, che opera in piccola scala già all'interno delle prime sessanta misure di *Windungen*, e che trova nel suono di dodici violoncelli un partner ideale. Lo strumento ad arco è del resto, con la sua flessibilità, l'interprete privilegiato del mondo sonoro di Xenakis, che irrompe nella storia della musica del Novecento con le "scandalose" *textures* di glissandi di *Metastaseis* e che – come architetto e *polytechnicien* – non ha mai smesso di sfidare il "mito dell'ortogonismo", ossia l'egemonia nelle nostre città delle architetture cubiche, fondate sull'angolo retto. Al principio di *Windungen*, i dodici esecutori (disposti in circolo) cooperano – dandosi molto "urbanamente" il cambio – a svolgere una linea in uniformi semicrome, confinata alle tre note La, Si e Do diesis. Questo quadretto ordinato di unanimità ritmica e melodica è destinato ad essere però progressivamente "sporcato" nelle battute che seguono: va in scena lo "scoordinamento" progressivo degli strumenti, che sostituiscono al ritmo di semicrome e alle tre altezze diatoniche un'alternanza irregolare di suoni, sfondano la scala temperata introducendo sfumature microtonali, fino a collassare in un suono stridente (*grincement-bruit* con l'arco sulla quarta corda). Una trama di oscillazioni molto lente di quarto di tono annuncia la svolta dal disordine verso la calma (che finora aveva fatto timidamente capolino nella forma di qualche unisono sul Si, in un inutile tentativo di arrestare il processo di deriva caotica): e infine, in un tipico *glissando* xenakisiano, gli archi convergono *ralentando* (sic) verso un Do diesis grave tenuto (preannuncio della calma definitiva che sarà raggiunta alla fine del pezzo, con un unisono sul Do grave).

Un filo ininterrotto lega l'esperienza di *Retours-Windungen* a quelle degli anni immediatamente successivi, tra le quali figura appunto *Palimpsest*. E molteplici sono le ragioni che ci rendono particolarmente vicino questo lavoro: nato da una commissione tutta italiana (e dedicato ad Adriana Panni), fu infatti offerto in prima esecuzione assoluta, nel marzo 1979, proprio dal Divertimento Ensemble – allora compagine di recentissima formazione – sotto la direzione di Sandro Gorli. Rapporto rinsaldato nei mesi a venire: al debutto aquilano fece difatti seguito una tournée nella penisola. A sostanziale parità di numero di esecutori (11 contro 12), l'omogeneità dell'*ensemble* di *Windungen* qui si frange in uno strumentale variegato: *Palimpsest* allinea difatti un quintetto d'archi, un gruppo di fiati (oboe e alternativamente corno inglese, clarinetto o clarinetto basso, fagotto e corno), pianoforte e un reparto di percussioni, circoscritto ai membranofoni, che al timpano affianca un gruppo diversificato di tamburi (due *bongos*, una *tumba*, tre *tom-tom*). Spia di particolare significato è la presenza del pianoforte, strumento che solo col tempo il compositore di *Windungen* è riuscito ad interpretare e assimilare, da quel primo incontro-scontro con *Herma* (1961) che l'onestà intellettuale ci impedisce di considerare del tutto risolto. Il lettore non farà fatica a comprendere le ragioni di questa difficoltà: non è stato facile – neppure per le braccia robuste e determinate di uno Xenakis – svellere il pianoforte dalla tradizione degli ultimi secoli di musica occidentale, e in particolare piegarlo a una concezione nella quale il principio della continuità gioca un ruolo tanto esposto. Rispetto al suono del violoncello di *Windungen*, quello del pianoforte è difatti infinitamente meno malleabile, se non addirittura rigido, e – soprattutto – legato a filo doppio a un insieme di presupposti tecnico-compositivi, che ne rendono difficilissima le reinvenzione: a cominciare dal vincolo delle dodici altezze temperate per ottava. Ciò significa, ad esempio, che la migliore approssimazione di questo strumento al *glissando* dell'arco – pilastro del linguaggio xenakisiano – è la scala: l'esatto equivalente sonoro, come denuncia il termine stesso, di quelle forme basate sull'angolo retto che l'architetto Xenakis (lo abbiamo accennato poco fa) non ha mai smesso di deplorare come uno dei mali dell'architettura e dell'urbanistica moderne. Problema non da poco, giacché gran parte della rivoluzione musicale di Xenakis (con le sue inflessioni microtonali) ha luogo appunto nello spazio

compreso tra un tasto e il successivo, spazio per definizione inaccessibile alla mano del pianista, "condannata" a saltare di semitono in semitono. È pertanto singolare – quasi paradossale – che sia proprio la tastiera la protagonista del nuovo modo di pensare la *continuità* negli anni Settanta di Xenakis: l'arborescenza, ossia una polifonia ottenuta per ramificazione delle linee. Tra le prime realizzazioni di questo modello di crescita polifonica troviamo appunto un lavoro per pianoforte solo (*Evryali*, 1973), e successivamente *Erikhthon* per pianoforte e orchestra (1974). E la tecnica della crescita arborescente si fa udire forte anche in *Palimpsest*. Si tratta di una svolta importante, per un musicista che alla metà degli anni Cinquanta aveva voltato le spalle alla polifonia lineare (testo di riferimento *La crise de la musique sérielle*, 1955) per abbracciare una musica tutta masse, volumi e superfici. Ora, nei pieni anni Settanta, torna ad affiorare la singola linea nella sua individualità: una scala del pianoforte, un disegno (a volte, si direbbe, perfino una figura) dell'oboe o del clarinetto. Non si fraintenda, in ogni caso: le linee xenakisiane hanno un modo di aggirarsi nello spazio sonoro che non ha nulla a che spartire con la tradizione occidentale, perfino seriale. Sono la traduzione sonora di un pensiero eminentemente grafico: un segno tracciato da una matita sulla carta, o da una penna elettromagnetica sul tavolo grafico dell'UPIC, la macchina ideata da Xenakis nel 1976-77. Si avrà modo di capacitarsene questa sera.

Palimpsest è l'ennesimo titolo dalle profonde risonanze classiche del catalogo xenakisiano. Che questa volta attinge alla terminologia dei filologi (anche musicali): un "palinsesto" – dal greco *palimpsēstos*, "raschiato di nuovo" – è infatti un codice di pergamena che è stato reso utilizzabile dalla scrittura una seconda volta, raschiando (e dunque cancellando) il testo preesistente. Immagine straordinariamente evocativa, e fertile metafora che reagisce a più livelli con la musica e il pensiero di Xenakis – dentro ed oltre, intendiamo, i confini di *Palimpsest*. L'idea più immediata è quella di una scrittura che "cancella" una scrittura precedente: ben esemplificata da uno dei momenti migliori della partitura, in cui uno strato costituito da una densa poliritmia in *staccato* affidata ai fiati e al pianoforte sembra venire lentamente "raschiato" – ovvero ridotto al silenzio – da un movimento uniforme di semicrome eseguite dagli archi col tallone dell'arco, che si conquista la ribalta. Ma la suggestione che opera più ubiquamente in *Palimpsest* è quella della *sovrapposizione* di testi, della compresenza di strati diversi di scrittura: si noti che il fascino dell'oggetto "palinsesto" deriva soprattutto dalla possibilità di recuperarvi – attraverso particolari procedimenti ottici o radiologici, ed oggi informatici – lacerti del testo originario, precedente l'abrasione. Per rendersene conto basta dare un'occhiata alle prime pagine della partitura, che coniugano in modo esemplare l'idea-palinsesto con quella di arborescenza: nella prima battuta, la mano destra del pianoforte attacca un'innocua scala ascendente-discendente in trentaduesimi sui tasti bianchi, che ad un certo punto si sdoppia partorendo un elemento di disturbo – la mano sinistra entra infatti con un'imitazione che procede però a passi più dilatati, introduce due tasti neri e si muove in valori totalmente "altri", difficilmente commensurabili dall'orecchio ai primi (sette semicrome al posto di cinque). La linea "perturbatrice" – che sembra muoversi su una superficie propria, diversa – viene poi riassorbita, la destra riattacca fiduciosamente la scala... ma è un'illusione: eccola ramificarsi una seconda volta (ora la linea di disturbo è rappresentata da una settimina di semicrome). L'effetto è come se di fronte ad una pagina di palinsesto accendessimo la luce ultravioletta di una lampada di Wood, e vedessimo improvvisamente affiorare, sotto il testo leggibile a occhio nudo, sparsi frammenti del testo originario – la cosiddetta *scriptio inferior*, che contamina gli spazi della prima, glieli contende. E il gioco prosegue ininterrotto, con stratificazioni ritmico-polifoniche sempre più indistricabili, che coinvolgono anche i fiati, le percussioni e infine gli archi, fino al culmine caotico delle battute 13-14. Non sempre, tuttavia, i "testi" stratificati si confondono ed ostacolano vicendevolmente: in alcuni casi il nuovo "testo" appare tra i vuoti del primo, ne colma per così dire gli spazi bianchi, generando una sorta di colloquio-confronto musicale tra scritture, tra gruppi e tecniche strumentali: è quanto succede, ad esempio, in uno degli episodi propriamente concertanti della partitura, nel quale un ammasso caotico di suoni in *staccato* degli archi dialoga con i ritmi nitidi, plastici, ritagliati su una pulsazione di trentaduesimi, del percussionista (ed è una tipica alternanza solista-tutti). Ma certo la cifra prevalente di *Palimpsest* è la continua sovrascrittura, e la conseguente deriva verso il disordine, verso l'effetto massivo, globa-

le: sovrascrittura di "reticoli" (*cribles*) avrebbe detto Xenakis, ossia di successioni di punti che – combinate tra loro – producono un flusso sonoro di densità e complessità incandescente. Appunto al caos tende, la parte finale di *Palimpsest*, anche se riserva a un certo punto la sorpresa di un'oasi in cui gli strumenti procedono sincroni, in un mesto canto accordale. È tuttavia solo una tregua: nelle battute seguenti – dal sapore onirico – le parti tornano a perdere la sincronia, il tessuto si sfrangia; e quando archi e fiati hanno ormai consumato ogni energia e si arrestano, sono il pianista e il percussionista a prodursi in due assoli veementi, prima di sprofondare anch'essi nel silenzio. A fronte di questo epilogo cupo e disgregato, è difficile spiegarsi la fama di "solarità" che circonda questa pagina.

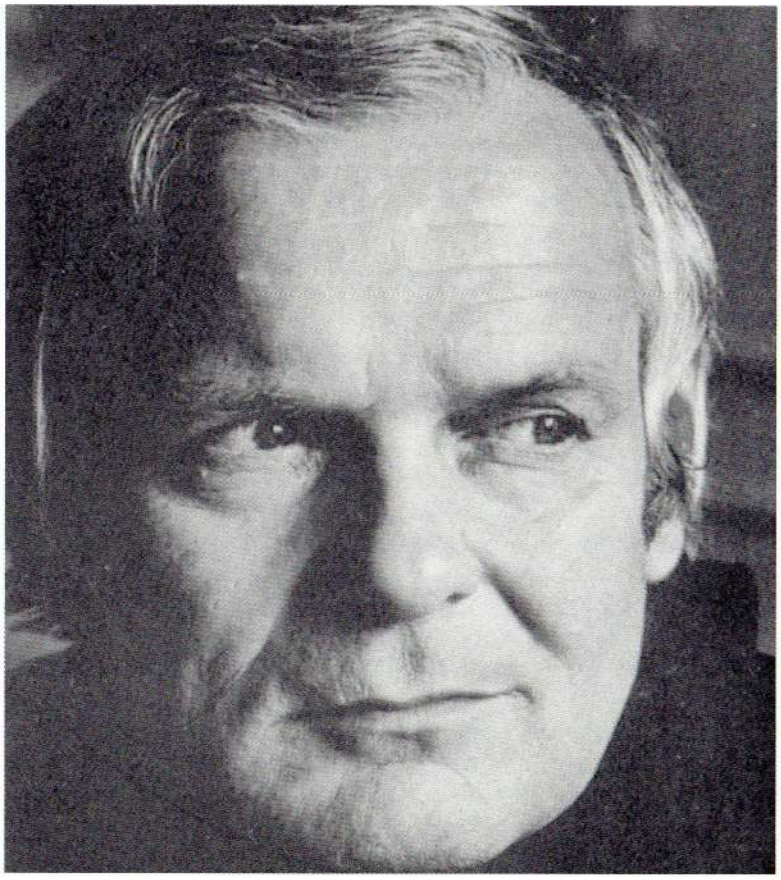
Tutti i quattro lavori che abbiamo ascoltato finora nascono da autentico spirito di ricerca. Eppure vi sono dei presupposti che nessuno tra loro ha provato a rovesciare, a scardinare. Quest'ultima eversione tocca oggi a Vinko Globokar (classe 1934) e a *Blinde Zeit* per sette musicisti, partitura del 1993. Il lavoro coinvolge violino, viola, violoncello, flauto, tromba piccola, pianoforte e un foltissimo, eterogeneo e immaginifico reparto di percussioni (comprendente perfino 6 metronomi, possibilmente amplificati). Cui si aggiunge il ticchettio di un vecchio orologio a pendolo, diffuso da una cassa nell'ultima sezione del lavoro.
Nei 25 minuti di *Blinde Zeit* Globokar rinnova e reinventa un gioco nel quale è ormai esperto, praticato com'è almeno da *Traumdeutung* (1967), dai vari *Discours* (il primo è del 1967), da *Drama* (1971) e *Correspondences* (1969): quello di rimettere in discussione i ruoli e le funzioni di chi – per motivi diversi: ascoltare, suonare – si trova all'interno di una sala da concerto. Proviamo ad esemplificare: si dà per scontato che durante l'esecuzione sia lo spettatore ad avere la libertà di potersi alzare dalla sua sedia, abbandonare la sala e poi rientrarvi. Chi suona è invece solitamente inchiodato al suo posto – e a maggior ragione il direttore, cui tradizionalmente è demandata la responsabilità di reggere le fila del concerto. Questa sera capiterà invece di vedere – e sentire – un musicista uscire, celarsi dietro una porta, aggirarsi tra le poltrone. E un direttore abbandonare il podio, prima che il pezzo sia finito. Così come, d'altro canto, è prassi che il pubblico non venga coinvolto dall'atto performativo; e invece qualche spettatore sarà trasformato in "leggio vivente". Allo stesso modo, allo strumentista non spetterebbe cantare – usare cioè uno strumento diverso da quello che gli compete; tantomeno cantare e *insieme* suonare. Né dovrebbe essere chiamato ad usare il corpo e il volto per saltare, produrre particolari espressioni facciali, reclinarsi sullo strumento modulando il respiro. E ci fermiamo qui, per non guastare troppo la sorpresa. In tutti questi casi si tratta di "aggressioni" a consuetudini tanto taciute quanto radicate, a barriere invisibili ma tenacissime che separano e dissociano ruoli e compiti: spettatore/esecutore, musicista/mimo, strumentista/cantante ecc. Aggressioni che si riassumono forse nell'azione seguente: Globokar cerca di abbattere il diaframma che divide il concerto da un'esperienza teatrale "totalizzante". La "teatralizzazione" dell'evento-concerto è insomma la chiave – una delle chiavi – delle sua arte cosmopolita ed eclettica, alimentata da fonti e suggestioni disparate. Che si sposa peraltro ad una notevole richiesta di virtuosismo – Globokar si è fatto conoscere anche come trombonista dalla tecnica spettacolare.
In questo esperimento di teatralizzazione di fine Novecento non tutto – si dirà – è nuovo, o inedito: ma – come chiosava l'autore di *Blinde Zeit* già alla fine degli anni Settanta – viviamo certamente anni (decenni) di restaurazione. Che ci rendono nuovamente sensibili a "provocazioni" come questa.
Un ultimo particolare andrà sottolineato: seduti in platea, si potrà forse avere l'impressione che si siano lasciati ampi margini di improvvisazione agli attori di questo spettacolo. Ma l'improvvisazione – sulla quale Globokar ha pure vergato qualche fine riflessione teorica – ha ben poco a che vedere con il "meccanismo a orologeria" di questo pezzo: musica e gesto si dipanano infatti lungo binari rigidamente tracciati, con saltuarie alternative.
Questo è insomma il "circo" di *Blinde Zeit*: un caleidoscopio di tecniche esecutive, e di azioni spiazzanti, inscritte ed orchestrate in una partitura imprevedibile ma meticolosa. Che lasciamo al lettore il compito di vivere sulla propria pelle, e provare – alla fine – a decifrare. Quando i rintocchi della pendola si saranno estinti. E il gioco sarà davvero finito.

Riccardo Pecci

Vinko Globokar

Creativo sia come compositore sia come esecutore, trasforma il ruolo degli strumenti tradizionali assemblandoli con strumenti non-musicali. Evita le convenzioni, assorbe il mondo in maniera da trasformarlo, enfatizzando la funzione del contenuto, facendo assegnamento più sulla forza dell'espressione che sulla esperienza dei sensi. La sua prima composizione, del 1966, Voie, *possiede tutte le caratteristiche d'un capolavoro, dove ha dispiegato la sua visione della musica come linguaggio che riunisce musica, canto e parola. Altre sue più note composizioni:* Concerto grosso, Discours II *per cinque tromboni,* Laboratorium, Étude pour folklora II, Emigranti, Vibone, Fluide *e* Correspondences. *«Il mondo della musica coinvolge una serie di attività – io tento di abbracciarle tutte», dice Vinko Globokar, che divide il suo tempo fra la Germania (dove attualmente risiede a Berlino) e la Slovenia.*

Nato il 7 luglio 1934 in una famiglia di immigrati sloveni residente a Anderny (Francia), dai tredici ai vent'anni ha vissuto a Lubiana, dove ha completato la scuola secondaria musicale e ha suonato nell'orchestra da ballo diretta da uno dei giganti della musica popolare slovena, il compositore e direttore d'orchestra Bojan Adamič. Nel 1955 ha ottenuto una borsa di studio per il Conservatorio di Parigi, dove ha studiato trombone con Andre Lafoss. Si è diplomato in trombone e musica da camera, e ha poi studiato composizione e direzione d'orchestra con René Leibowitz. Ha eseguito in prima assoluta numerosi lavori per trombone di compositori quali Luciano Berio, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, René Leibowitz, Louis Andriessen e Toru Takemitsu; come direttore d'orchestra ha collaborato con importanti orchestre europee: Westdeutscher Rundfunk, Radio France, Radio Helsinki, Radio Ljubljana e le Filarmoniche di Varsavia e di Gerusalemme.
Ha insegnato alla Musikhochschule di Colonia; a Parigi è stato capo-dipartimento per la ricerca sul suono e sulla voce presso l'Istituto IRCAM, e a Firenze tiene corsi sulla musica del XX secolo.
Nel 1988, è stato pubblicato in Germania il suo nuovo libro Laboratorium (Texte zur Musik 1967-1997), *già tradotto in sloveno.*
Durante il Mese Europeo della Cultura 1998 a Lubiana è stato rappresentato il suo dramma musicale L'Armonia Drammatica, *che ha diretto personalmente: era la prima rappresentazione di un lavoro teatrale già eseguito in forma di concerto a Parigi, con il coro della Radio francese e solisti internazionali, e poi ancora alla Biennale di Berlino.*



Divertimento Ensemble

Fondato nel 1977 da alcuni solisti di fama internazionale e sotto la direzione di Sandro Gorli, si è rapidamente affermato in Italia e all'estero realizzando fino ad oggi più di 900 concerti e 10 cd. Nel 1978, secondo anno di attività, è entrato nei prestigiosi cartelloni della Società del Quartetto di Milano e del Festival milanese Musica nel Nostro Tempo.
Oltre settanta compositori hanno dedicato nuove composizioni all'ensemble: questi e numerosi altri hanno contribuito a creare per il complesso un repertorio cameristico fra i più rappresentativi della nuova musica, non solo italiana.
Ha effettuato concerti in Francia, Spagna, Svizzera, Germania Austria, Belgio, Olanda, Inghilterra, ex Jugoslavia, Polonia, Russia, Messico, Stati Uniti e Giappone, oltre che nelle più importanti città italiane.
Nel 1981 ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano con l'opera Il sosia *di Flavio Testi, diretta da Roberto Abbado e con un concerto monografico dedicato ad Aldo Clementi. Tornerà nel cartellone del Teatro alla Scala nel 1996, 1997 e 1998 con un concerto dedicato a Frank Zappa.*
Presente nei maggiori festival di musica contemporanea in Europa, è stato invitato dalla Biennale di Venezia nel 1979, 1981, 1983, 1985, 1995, 2000, 2002 e 2005.
Fra le sue incisioni più recenti: l'opera Solo *di Sandro Gorli (Ricordi), tre cd dedicati a Bruno Maderna:* Satyricon *(Salabert-Harmonia Mundi),* Don Perlimplin *(Stradivarius),* Venetian Journal, Juillard Serenade, Vier Briefe, Konzert für oboe und Kammerensemble *(Stradivarius), un'antologia di giovani compositori italiani (Fonit Cetra) e un CD monografico dedicato a Giulio Castagnoli (Stradivarius).*
Da alcuni anni affianca all'attività concertistica un forte impegno in campo didattico, collaborando alle attività del "Corso Annuale d'orchestra per la Musica dal primo Novecento ad oggi" tenuto da Sandro Gorli.

Lorenzo Missaglia, flauto
Luca Avanzi, oboe
Maurizio Longoni, clarinetto
Michele Colombo, fagotto
Angelo Borroni, corno
Maria Grazia Bellocchio, pianoforte
Riccardo Balbinutti, percussioni
Lorenzo Gorli e Andrea Mascetti, violini
Maria Ronchini, viola
Relia Lukic, violoncello solista
Massimo Barrera,
Marta Bedkowska,
Andrea Cavuoto,
Marija Drincic,
Daniele Fiorini,
Alessandra Giovannoli,
Friederike Kienle,
Antonio Landolfa,
Maria Cristina Mazza,
Daniela Petracchi,
Martina Rudic, violoncelli
Franco Feruglio, contrabbasso



Un'estoudiantina di Smirne (1919).

Teatro Strehler
lunedì, 31 ottobre 2005, ore 20.30

Estoudiantina Neas Ionias
Andreas Katsigiannis, direttore artistico

Andreas Katsigiannis, sandur
Fanis Fotopoulos, tromba
Filippos Rejios, pianoforte
Kyriakos Gouvendas, violino
Kostas Meretakis, timpani
Stavros Kouskouridas, clarinetto
Dimos Vougioukas, fisarmonica
Manolis Pappos, bouzouki e banjo
Nikos Mermigas, mandolino, oud, liuto
Giannis Karamaniolas, contrabbasso
Theodoros Kidoniesas, chitarra

Lalezas Panagiotis, voce

Rania Tsakali, produttore

Musica popolare greca
Emvatirio - Aptalikos (Marcia - Aptalikos)
Manes Kalinixtias (La buonanotte materna)
Beklentin
Paraponiara (Donna lamentosa)
Karotseris (Guidatore di carretto)
Karsimalas da Kallipoli (danza tradizionale)
Balos da Smirne (danza tradizionale)
Maritsia I Smirnia (Maritsa, ragazza di Smirne)
Ti sou lei i mana sou (Che cosa ti dice la mamma)
Suite strumentale

Sultani Gegiax (Il gegiax del sultano)
Me gelase mia Xaravgi (Un'alba mi ha mentito)
L'alberello di limone
Il dottore
L'albero di bergamotto
Tre melodie dell'Epiro
Una nobildonna mi ha chiamato
Giar Giar
Due melodie della Tracia
Suite da Mitilene
Elenitsa (La giovane Elena)
Ala Tourka (Alla turca)

(Ciascuna parte del programma dura 45')

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in differita)

C'è una visione stereotipata della grecità che affligge e intride la nostra cultura. Affonda le sue radici molto indietro nel tempo, nell'Umanesimo, ed è molto ben rappresentata dalla codificazione, da parte di Erasmo da Rotterdam, di quella pronuncia del greco antico sulla quale gli studenti del liceo classico tuttora si affannano e deliziano: la prima persona singolare del verbo essere pronunciata "eimai", i dittonghi pronunciati come sono scritti ("oi Athenaioi"), la ipsilon pronunciata come la "u" francese ("üpsilon"), e così via. Per quanto fosse legittimo lo sforzo di Erasmo di scrostare la pronuncia del greco classico dall'evoluzione che la lingua aveva subìto in duemila anni, oggi è opinione condivisa fra gli studiosi che la pronuncia erasmiana non rappresenti fedelmente nessun momento di quell'evoluzione, e sia una costruzione artificiale, generalmente inapplicabile (e, per i greci di oggi, francamente ridicola). Eppure non è raro trovare persone colte che considerano la pronuncia del greco moderno, consolidata nel millennio e passa dell'Impero bizantino e sotto molti aspetti già viva all'inizio dell'era volgare, una bizzarra e arbitraria distorsione della "vera" pronuncia, che è poi quella dei tempi del loro liceo: come se duemila anni della storia di un popolo non contassero nulla, di fronte alle regolette imparate sui banchi di scuola. Certo, è legittimo avere quell'idea della grecità, restare abbagliati dal biancore delle statue e dei templi (che erano coloratissimi: questo ormai lo sanno tutti), dimenticare che l'eredità della civiltà romana è stata tramandata da un impero orientale: perché quelle ricostruzioni fasulle, quegli abbagli, quelle deliberate dimenticanze, sono alla base di una parte così importante della cultura europea moderna e contemporanea.

Comunque, la Grecia del Novecento, la Grecia di oggi, non è riducibile all'immagine classica o neoclassica più di quanto l'Italia lo sia (lo sia stata) alla Roma imperiale: se qualcuno ci ha provato, sappiamo che idee aveva, e quanto si sbagliasse. In un certo senso, lo stesso anno, il 1922, segna in modo diverso queste letture aberranti della storia. Il '22, per i greci, è l'anno della *katastrofì*, la fine del sogno glorioso, della Grande Idea, della riunificazione in un'unica patria dei territori della Grecia dell'antichità, comprese le "colonie" della Ionia, in Asia Minore. Illusi dagli alleati (specialmente gli inglesi), dal crollo dell'Impero ottomano, dalle promesse del trattato di Sèvres, si erano imbarcati (dopo la fine della Grande Guerra) in un'avventura militare in Anatolia che li aveva portati a soli 80 chilometri da Ankara. Ma la controffensiva dei turchi guidati da Mustafa Kemal aveva portato al disastro: una ritirata tragica, l'incendio di Smirne, la fuga: l'8 settembre del 1922 è, per tutti i greci, un ricordo spaventoso (chi volesse averne un'immagine rapida e terribile legga *Sul molo di Smirne*, breve racconto di Ernest Hemingway, allora corrispondente del *Toronto Star*). Il trattato di Losanna del 1923 sancì un colossale scambio etnico: più di un un milione di greci (formalmente, di ortodossi) dovettero lasciare il territorio turco, dove per lungo tempo avevano prosperato soprattutto come commercianti, mentre trecentomila turchi (formalmente, musulmani) dovettero abbandonare le loro case, soprattutto a Creta e in Tracia. L'enorme incremento della popolazione – di una popolazione immiserita dopo anni di relativo benessere – creò nelle periferie sovraffollate di Atene e Salonicco un mondo di povertà, di frustrazioni e nostalgie, di microcriminalità: mise di fronte a tutti i greci il tabù dell'anima orientale, della dedizione all'*hascisc*, all'*ouzo*, a musiche modali e melismatiche di origine islamica e ottomana, suonate con strumenti dal nome turco o persiano: *bouzouk*, *ney*, *sandur*. La musica popolare urbana, che fino ad allora aveva tratti riconducibili ai generi di moda in Europa, dall'operetta alla canzone napoletana, al tango argentino, ne viene influenzata radicalmente: nasce il genere del rebetico, che dalla seconda metà degli anni Venti (con protagonisti come Dálgas, Vamvakáris, e più tardi Tsitsánis) fino al revival e alla trasformazione operata negli anni Sessanta da autori come Theodorákis e Hadjidákis costituirà il cuore della canzone greca.

Nessun greco che abbia vissuto dopo la *katastrofì* può ignorare questo e altri momenti altrettanto tragici della storia della Grecia del Novecento (la dittatura fascista di Metaxás, l'invasione fascista e nazista, la terribile guerra civile, la dittatura del colonnelli tra il 1967 e il 1974), né può ignorarne la colonna sonora, formata in larga parte da canzoni (per lo più del repertorio del rebetico, o da quello derivate) che i greci di ogni classe sociale e di ogni età conoscono a memoria. Forse qualche membro dell'alta società, o sicuramente i nostalgici delle dittature (che misero sempre il rebetico all'indice) può manifestare se-

gni di fastidio, ma la familiarità che i greci hanno col loro repertorio di canzoni urbane è forse inconfrontabile. Certo, nel Mezzogiorno d'Italia le canzoni napoletane hanno la stessa presenza nella memoria e nella vita, ma il resto del paese ne conosce al massimo tre o quattro. Non così la Grecia, in ogni suo angolo o isola minuscola.
È difficile pensare, quindi, che Iannis Xenakis non abbia avuto contatti con le musiche che da Smirne emigrarono ad Atene: lui nato proprio nel 1922 da una famiglia benestante di greci della diaspora (così simile, socialmente e culturalmente, ai compatrioti che abitavano sul suolo turco), lui studente in una piccola isola e poi ad Atene negli anni Trenta, lui partigiano e protagonista della guerra civile (come molti artisti del rebetico, a cominciare da Sotíria Béllou, che ebbe un funerale non inferiore per commozione e partecipazione di massa a quello di Maria Callas), lui parigino negli stessi anni in cui il suo quasi coetaneo Mikis Theodorákis (allora comunista, come lui), musicando testi di poeti "colti" sugli stilemi del rebetico, dava vita al nuovo filone della canzone d'arte (*éndechno tragoúdhi*) ispirandosi alla *chanson* francese. Per quanto la poetica musicale di Xenakis appaia così lontana dalla seduzione orientale delle musiche di Smirne, o dalle ruvidezze elementari del primo rebetico, l'ascolto della musica popolare greca offre uno sfondo contrastante rispetto al quale la figura del compositore può emergere in una prospettiva diversa, e forse più vera: come una statua che abbia ripreso i suoi colori, o una lingua che abbia ritrovato la propria pronuncia.

Il sostantivo *estudiantina* indica, nel mondo ispanico e con più frequenza nell'America Latina, un'orchestra di strumenti a corda, per lo più a plettro, di origini goliardiche. Le origini di questo tipo di formazione musicale risalgono al Medioevo, anche se il termine usato più di frequente per denominarle è *tuna*. Oggi il termine *estudiantina* è usato per designare diverse formazioni tipiche della musica popolare latinoamericana (in Colombia, Venezuela, Messico, Cuba), ma certamente tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento era usato estesamente anche in Europa, e tracce giungono fino a noi nel nome di orchestre di plettri contemporanee. Il fatto che nello stesso periodo nascessero delle *estudiantine* anche a Costantinopoli e a Smirne è la testimonianza del flusso ininterrotto di comunicazioni e influenze musicali in tutto il mondo in un'epoca antecedente all'avvento della radio. Si trattava comunque di grandi città cosmopolite, dove proprio all'inizio del Novecento si sviluppò una fiorente industria discografica. Piuttosto diffuse erano anche le orchestre di soli mandolini (le *mandolinate*), e andrebbe ricordato che fin dalla prima metà dell'Ottocento a Istanbul c'era una viva presenza della musica italiana, legata alla presenza di Giuseppe Donizetti (soprannominato Donizetto Pascià), fratello di Gaetano, insegnante di canto e istruttore delle bande militari del sultano, noto per aver introdotto in Turchia la notazione occidentale. La prima *estudiantina* di Smirne (o *estoudiantina*, secondo la grafia greca), nacque nel 1898, in un primo momento con il nome di *Ta Politákia* (i ragazzi della *pólis*, cioè di Costantinopoli), e fu protagonista insieme ad altre formazioni simili della vita musicale di Smirne dai primi del Novecento fino all'epoca della *katastrofí*: molte canzoni di successo di quell'epoca nacquero all'interno delle *estoudiantine*, e sono caratterizzate dall'alternanza e a volte dalla commistione di uno spensierato lessico occidentale con elementi provenienti dall'influenza orientale. Molte si basano sul sistema modale del *maqam*: i *maqamat* (modi, in greco *dhromi*) più diffusi sono il *sechnaz bouzelik*, il *nichavent*, l'*üzal*, il *rast*, il *sultani*. Nello stesso periodo nei café chantant di Smirne, ribattezzati café Aman (probabilmente dall'invocazione *aman aman*, "pietà pietà", che i cantanti introducevano nelle parti improvvisate), si sviluppava il genere di carattere fortemente orientale dell'*amanés*, che viene considerato il predecessore diretto del rebetico. In ogni caso, i repertori si mischiavano facilmente: quelli delle *estoudiantine*, che tipicamente suonavano nelle feste dei club della buona società smirniota, si infiltravano negli ambienti equivoci dei café Aman, e viceversa. Ascoltare oggi la musica delle *estoudiantine* del primo ventennio del Novecento, quindi, non solo ci offre un modello "puro" di quelle interazioni fra musica europea e orientale che alcuni ritengono il frutto della commercializzazione e della globalizzazione cavalcate dalla *world music*, e che invece ha radici storiche ben identificabili; ci permette anche di aprire una finestra sul paesaggio sonoro e musicale di una civiltà forse scomparsa, ma che ancora meno di un secolo fa coltivava un sogno di prosperità, di convivenza pacifica, di integrazione fra culture. La civiltà del Mediterraneo orientale, di Smirne,

Beirut, Alessandria, della quale abbiamo ancora tracce nella poesia di Kaváfis, nei romanzi di Durrell, e proprio in questa musica, e nella sua memoria che ha impregnato di sé tutta la musica greca.
L'Estoudiantina Neas Ionias è stata fondata nel 1998 per iniziativa dell'attuale direttore artistico, Andreas Katsigiannis. La sua esperienza si collega al processo di rivalutazione del rebetico, della musica orientale, delle musiche popolari greche che ha avuto tra i suoi protagonisti alcuni dei maggiori compositori greci (Mikis Theodorákis, Manos Hadjidákis, Nikos Mamangákis, quest'ultimo noto al pubblico italiano come autore delle colonne sonore dei diversi cicli di *Heimat* di Edgar Reitz) e negli ultimi vent'anni una serie di cantanti e autori molto noti e amati dal pubblico greco, dal cantante Yiorgos Daláras al cantautore Nikos Xidákis. Proprio Daláras è stato il produttore del cd della Estoudiantina Neas Ionias, che dopo l'uscita nel 2003 ha vinto numerosi riconoscimenti in tutto il mondo (compreso quello molto importante di BBC4, come miglior album di *world music* dell'anno), a testimonianza del livello musicale eccellente non solo di questo gruppo, ma della più vasta scena musicale ellenica di cui fa parte. L'Estoudiantina si presenta in questo concerto con una formazione più agile di quella completa, ma che comprende numerosi fra gli eccellenti musicisti (e solo fra quelli) che hanno partecipato alla registrazione dell'album, compreso il cantante Panagiótis Lalezas.

Franco Fabbri



Estoudiantina Neas Ionias

La Estoudiantina fa rivivere un genere d'orchestra che era stato creato a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Molto diffuso a Costantinopoli e Smirne, cessò di esistere dopo che le comunità greche presenti in queste due città furono evacuate. Il repertorio di questa estoudiantina *è costituito dai celebri pezzi, registrati a suo tempo, di quelle prime orchestre. L'orchestra attuale è formata da giovani musicisti che suonano principalmente strumenti ad arco e fiati in legno. Il repertorio è costituito dalle musiche originarie di Smirne e Costantinopoli, e di altre località in cui gli emigranti greci avevano creato una comunità, più o meno libera. Luoghi come l'America, l'Asia Minore, Propontitha e Ponto.*

Non è un caso che i migliori musicisti e cantanti greci abbiano collaborato con questo gruppo, arricchendone il repertorio con canzoni, rese poi popolari, che ben si accordano allo stile e all'estetica dell'orchestra. Georgo Dalara, Maria Farantouri, Pandelis Thalassino, Glykeria, Elenis Vitali, Agathona, Bobby Tserto, Gerasimo Andreato, Christo Tsiamouli, Chroni Aidaonidi, Sofia Papazoglou ecc. Il Comune di Nea Ionia, in Magnesia, ha deciso di ridare vita a questo genere d'orchestra su proposta di Andreas Katsigiannis, direttore artistico del gruppo. In questa operazione è stata di grandissimo aiuto l'assistenza dello studioso di musica greca

Panagiotis Kounadis, che ha fornito all'orchestra le canzoni, patrimonio della sua collezione personale, che hanno reso unico il repertorio del gruppo. Assistenza e sostegno sono venuti anche da Christos Tsiamoulis, musicista, vocalista e autore di canzoni, così come da Kyriakos Gouvendas, violinista ricco di talento entrato a far parte della Estoudiantina. Nel 2003 è diventata una onlus *con l'obiettivo di effettuare ricerche e registrazioni nell'ambito della musica greca. È la prima volta da ottant'anni a questa parte che un'orchestra di tal genere ha lo scopo non solo di dar risalto alle canzoni di Smirne, ma anche di creare e suggerire nuove forme di musica.*





Foto Ralph Fassey

Iannis Xenakis.

Sala Verdi del Conservatorio
domenica, 6 novembre 2005, ore 20.30

Asko Ensemble

Stefan Asbury, direttore
Marieke Koster, mezzosoprano

Iannis Xenakis (1922-2001)
Phlegra (1975) 14'
per 11 musicisti

Edgard Varèse (1883-1965)
Octandre (1923) 7'
per 8 strumenti

1. *Assez lent*
2. *Très vif e nerveux/Grave*
3. *Animé et jubilatoire*

Fausto Romitelli (1963-2004)
Mediterraneo I e *II* (1992) 18'
per mezzosoprano ed ensemble

1. *Les idoles du soleil*
2. *L'azur des déserts*

testo di Paul Valéry
da *La jeune Parque*

Prima esecuzione in Italia

Iannis Xenakis
Anaktoria (1969) 11'
per 11 musicisti

Dhipli Zyia (1952) 5'30"
per violino e violoncello

Waarg (1988) 16'
per 13 musicisti

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in diretta)

Xenakis, Varèse, Romitelli

Ciascuna delle quattro composizioni cameristiche di Iannis Xenakis (1922-2001) presentate in questo concerto appartiene a un periodo diverso della sua attività artistica: si va dal periodo di formazione (*Dhipli Zyia*) alla conclusione del primo periodo maturo (*Anaktoria*); dalla fase di riorientamento (e superlavoro) degli anni Settanta (*Phlegra*) al periodo di estrema maturità, quando la musica di Xenakis assume tinte più fosche e meditative (come in parte già in *Waarg*, appunto, alla fine degli anni Ottanta). A fare da cornice storica a questi lavori, due composizioni che allargano ulteriormente la prospettiva del programma. Da una parte *Octandre* di Edgard Varèse (1883-1965), compositore che dobbiamo riconoscere come uno degli assi portanti del Novecento musicale – se pensiamo che, nella sua vicenda biografica e artistica, ha incontrato tanto Busoni e Debussy, quanto Pierre Schaeffer e gli allora giovani Stockhausen e Maderna (che tra il 1954 e il 1955 collaborarono in varie esecuzioni di *Déserts*), fino ai pionieri della *computer music* (come Max Mathews, nei primi anni Sessanta). Dall'altra *Mediterraneo*, del prematuramente scomparso Fausto Romitelli (1963-2004), compositore tra i più significativi della generazione europea attuale.

Sul rapporto tra Xenakis e Varèse non è stato scritto molto. Tuttavia, sia per una certa vicinanza ideale, sia per la concreta collaborazione tra i due in occasione del *Poème électronique* (1957-58), il loro rapporto rappresenta un ponte generazionale davvero rilevante per comprendere un passaggio storico decisivo del Novecento musicale, secondo una prospettiva parallela e alternativa a quelle storiograficamente più frequentate (alternativa, se non altro, alla linea di filiazione atonalità / dodecafonia / serialismo / correnti post-seriali).

Meno chiara, in tale contesto, può apparire la posizione di Fausto Romitelli: certamente Xenakis e Varèse non sembrano essere stati tra i riferimenti diretti del compositore italiano. Si deve pensare piuttosto a certo Stockhausen (per la disinvoltura manipolatoria della materia sonora di certi suoi lavori, non esclusi quelli elettronici) e a Ligeti (per la flessibilità ad assimilare stimoli e tradizioni musicali diverse, senza per questo abdicare a una volontà forte di scrittura). E si deve pensare, soprattutto, al gruppo dei compositori "spettralisti" francesi – Grisey e Dufourt, in particolare – senza dimenticare poi gli stimoli che notoriamente Romitelli trovava tanto nel rock psichedelico (Hendrix, Pink Floyd) quanto in recenti musiche di produzione industriale (Aphex Twins).

Quando Varèse scrive *Octandre*, Xenakis è appena venuto al mondo. Quando Romitelli, trentenne, scrive *Mediterraneo*, uno Xenakis settantenne riesce ancora a sorprendere col clangore assordante di *Gendy3* e col ritmo sghembo di *S.709* (composizioni interamente informatizzate), mentre allo stesso tempo è già intento a meditare la stanchezza e la morte, in lavori cameristici e orchestrali dove il metronomo scende vertiginosamente (in *Dämmerschein*, per orchestra, del 1994, si trova semicroma = MM 42; in *Zythos*, per trombone e 6 percussionisti, del 1997, si trova croma = MM 25).

Cosa tiene insieme, allora, questi tre compositori? Nonostante le personalità artistiche e umane diverse e del tutto irriducibili, si possono segnalare alcuni significativi elementi accomunanti.

Sul piano della biografia artistica, ad esempio, si deve notare che tutti e tre sono stati, per diverse ragioni e con esperienze diverse, "immigrati". «Bisogna essere costantemente degli immigrati», dichiara Xenakis, quasi a spiegare quello straniero (*xenos*) già nel nome della sua famiglia (la quale fu "greca" in realtà solo per poco, provenendo piuttosto dall'Asia Minore, e comunque soggiornando, come tanti greci spinti dalle vicende politiche di inizio Novecento, nel mezzo della penisola balcanica). Come Xenakis, Romitelli trova "casa" a Parigi – ma in una Parigi del tutto diversa, anzi opposta a quella di Xenakis – e, pur senza abbandonare l'Italia (in particolare quella Milano dove aveva studiato con Donatoni, e dove aveva animato le attività di Nuove Sincronie), è in Francia che matura il profilo della propria poetica. Di Varèse è nota l'erranza: deluso dalla Parigi delle sue esperienze musicali giovanili (dove si scontra con l'accademismo dei Saint-Saëns e dei D'Indy, e dove tuttavia conosce personalmente anche Satie e Debussy), egli dice addio alla capitale francese ben tre volte: prima nel 1908, alla volta di Berlino (dove prende contatti con Busoni, e dove ha alcune esecuzioni importanti), poi nel 1915 (con l'inizio della guerra) e ancora nel 1933, in entrambi i casi alla volta degli Stati Uniti (dove comunque continua ad errare, non solo tra le due coste, ma anche avventurandosi in viaggi verso il sud che lo segnano fortemente).

Sul piano dell'esperienza compositiva, è un inte-

resse forte per la materia sonora che accomuna i tre, ciascuno dei quali, in funzione delle rispettive circostanze storico-culturali, ha posto l'accento sul suono, pensandolo come elemento fondante del proprio progetto, e in definitiva come qualcosa *da comporre*, non solo come qualcosa *con cui comporre*. Ciascuno dei tre, inoltre, ha allargato la propria concezione del suono musicale mediante un confronto con la sua alterità – col "rumore", sebbene diversamente concepito, diversamente esperito. In Varèse: si pensi alle percussioni di *Ionisation*, alle parti elettroniche di *Déserts*. In Xenakis: si pensi a lavori della prima fase matura, come *Concret PH*, *Metastaseis* e *Pithoprakta* – musiche come articolazioni del *bruit de fond*, secondo Michel Serres – oltre che al repertorio percussionistico e a quello computerizzato. Per quanto riguarda Romitelli: il rumore è parte di una scrittura strumentale che rimane precisa e raffinata anche quando ottiene esiti materici e gestuali, ed è inoltre frutto dell'uso disinibito (soprattutto nelle opere più recenti) di strumenti quali la chitarra elettrica (regolarmente distorta), il basso elettrico e le tastiere elettroniche (a tali strumenti, Romitelli ama affiancare poi anche strumenti "poveri", come l'armonica a bocca e il *kazoo*). Il compositore italiano spesso ricorre anche a un'amplificazione ben integrata e funzionale alla scrittura strumentale, e peraltro anche all'uso di congegni elettronici per distorcere il suono degli strumenti classici (si ascolti il solo di violoncello in *Professor Bad Trip. Lesson II*, 1999), quasi a oscillare sistematicamente tra spettro armonico ed elementi transienti, spurii, residuali. In fondo è proprio di tale oscillazione che si anima la forma musicale di quasi ogni sua opera matura, in una concezione musicale che è allo stesso tempo "fedele" e "superante" rispetto allo spettralismo francese.

L'interesse forte e fondante per la "massa" o la "grana" del suono, insomma per la sua presenza anche tattile, a volte aspra ("acida", in Romitelli), riflette una certa visionarietà del progetto compositivo generale dei tre compositori, ma rimane sempre controbilanciato da una grande precisione di scrittura: non vi è in queste musiche alcun abbandono al materiale, nemmeno nei casi di maggior vitalismo.

Sul piano della prospettiva culturale del fare compositivo, i tre condividono anche un interesse non superficiale per tradizioni musicali parallele, popolari o antiche. Non in un'ottica di "contaminazione", ma di "assimilazione" – come dice Romitelli (rispetto al rock, nel suo caso) – vale a dire, volta ad arricchire la propria prassi compositiva entrando in contatto con la pluralità culturale che *volens nolens* è parte della vita. Varèse nel corso degli anni continua a frequentare la polifonia antica europea, ma si impregna anche di musiche di tradizione latino-americana, e poi di suoni e miti del centro e sud America (*Ecuatorial*). Xenakis, che da giovane emigrante si aggrappa al sogno di diventare una specie di Bartók greco, più avanti studia i modi bizantini e quelli giavanesi, la musica giapponese e le percussioni africane, non senza peraltro tornare a Eschilo o a Sofocle (come nel primo lavoro vocale del periodo maturo: il bellissimo, e raramente ascoltato, *Polla ta Dhina*, per coro di bambini e orchestra, del 1962, da un frammento dell'*Antigone*), e naturalmente sempre conservando una sua necessità intellettuale di profonda sistematizzazione formale della costruzione compositiva, almeno nelle sue basi teoriche.

Infine, in questi compositori la concezione musicale si sviluppa anche (non esclusivamente) attraverso un rapporto critico e inventivo rispetto alla tecnologia elettronica musicale. Ovviamente, da tre angolazioni storiche, e dunque anche antropologico-cognitive, del tutto differenti: come condizione utopica o almeno *futura* che tuttavia informa fin nei minimi dettagli il presente (Varèse); come condizione del presente di cui farsi responsabile in prima persona per farsi anche autori del proprio futuro (Xenakis, con la sua ricerca pionieristica sulla sintesi "granulare" o "atomistica" del suono, e col suo lavoro informatico-musicale, portato avanti dall'inizio degli anni Sessanta all'inizio degli anni Novanta); infine come condizione data, antropologicamente secondaria, ovvero come seconda natura ormai *mediatizzata*, di cui provare almeno a guidare e trasformare le conseguenze nel proprio orizzonte di pensiero (Romitelli).

Questi elementi di vicinanza, naturalmente, non implicano alcuna possibile confusione: le forme sonore cui ciascuno di questi compositori perviene sono assolutamente inconfondibili tra loro, esattamente come inconfondibile, in ciascuno dei tre, è stato il modo di stare dentro al rispettivo momento storico.

Varèse scrive *Octandre* (1923) per farlo eseguire all'interno dei concerti della International Com-

posers' Guild (la società da lui fondata insieme ad altri compositori, che ha avuto un ruolo rilevante nella sprovincializzazione della cultura musicale statunitense degli anni Venti). Caso raro nella produzione di Varèse: mancanza totale di percussioni. Caso unico: la suddivisione dell'opera in tre movimenti. La scrittura, assai nitida, finisce per fondere la condotta melodica in campi armonico-timbrici i quali poi occasionalmente si condensano in gesti ritmici spigolosi (fine del primo e fine del secondo movimento), talvolta anche ossessivi (terzo movimento), non senza passare attraverso il tipico gesto varèsiano di agglomerati sonori giocati con scarti dinamici estremi, in crescendo-decrescendo. Famoso l'*incipit* del primo movimento (oboe), che introduce disegni già tipici di *Hyperprism* ma qui più tesi a riempire il totale cromatico (la frase è strutturata su una scala cromatica, ma solo alla fine delle nove misure iniziali giunge a coprire il totale cromatico). La stessa frase viene poi ripresa parzialmente, e trasposta, alla fine del primo movimento. Il secondo movimento è introdotto dall'ottavino. Il terzo, dal fagotto. Ogni volta la geometria delle voci strumentali segue un libero sviluppo spiegabile solo con l'autonomia melodico-timbrica di ogni singolo gesto, e con meccanismi di aggregazione che operano quasi per "spazializzazione" del gesto, piuttosto che per evoluzione o estensione temporale. Insieme a *Hyperprism* (1922-23) e *Intégrales* (1924-25), *Octandre* costituisce in effetti una specie di trilogia nella quale vediamo un Varèse intento a dar seguito, nel vivo dell'esperienza del suono, a suggestioni che gli venivano dalla lettura degli studi di acustica di Helmoltz.

La prima esecuzione (New York, 13 gennaio 1924) riceve un'insolita buona accoglienza da parte della critica newyorkese. In seguito, forse per via dell'impianto strumentale contenuto, e anche per la trasparenza di scrittura e di impianto formale (caratteristiche in fondo già rivelate nella tripartizione: *Assez lent / Très vif et nerveux / Grave - Animé et jubilatoire*), *Octandre* diventa uno dei pezzi più eseguiti di Varèse, al punto che il compositore se ne lamenta perfino («ancora *Octandre*!» esclama in una lettera a Odile Vivier), ritenendo che ciò andasse a discapito della circolazione di altri suoi lavori.

Xenakis incontra Varèse a Parigi, subito dopo la prima, contestatissima esecuzione di *Déserts* (nello stesso Théâtre des Champs-Élysées dove, nel 1913, era avvenuta la prima del *Sacre* di Stravinskij). Xenakis non si è recato al concerto, avendo preferito rimanere nel proprio studio ad ascoltare la trasmissione radiofonica del concerto, in diretta (si trattava, peraltro, della prima trasmissione *stereofonica* nella storia di Radio France). In quel momento della sua vita, il giovane greco (giunto in Francia sette anni prima) è appena reduce da uno sforzo a suo modo davvero titanico, che nel breve giro di uno o due anni lo vede passare dalla composizione di piccoli brani cameristici di sapore bartókiano, radicati nel folklore greco, alla composizione di quel capolavoro tutto gravido di futuro, e apparentemente immemore di ogni tradizione, che è *Metastaseis* (per orchestra, 1954).

Dhipli Zyia (voce dialettale greca che sta per *duo*, o *ensemble a due*) è una breve pagina per violino e violoncello dell'agosto 1951, molto probabilmente ricavata da una prima stesura pianistica. La matrice popolare greca è evidente sin dall'attacco del violoncello, con quella pulsazione 2+3+2 e sue successive variazioni, aumentazioni e riduzioni, e poi con doppie corde in staccato o pizzicato. Questo piccolo brano, di sapore incerto forse tra Bartók e Ravel, marca comunque una soglia importante: esso è l'ultimo degli esercizi del periodo di formazione a fondarsi su un approccio molto intuitivo – il lavoro successivo, *Tripli Zyia* (per soprano, flauto e pianoforte, 1952), vedrà Xenakis rielaborare quegli stessi materiali con maggiore sistematicità, e precisamente attraverso strutture ritmico-melodiche fondate sui numeri della serie di Fibonacci (non senza necessari aggiustamenti manuali). Su questa strada, Xenakis arriverà a *Sacrifice* (per orchestra, 1953, cinque minuti in tutto), dove troviamo i numeri di Fibonacci applicati alle durate e alle altezze – ultimo preambolo prima dell'eclatante passo appunto verso *Metastaseis* (dove peraltro ritorna ancora la serie di Fibonacci, che poi Xenakis abbandonerà nei lavori successivi). Il rilievo della serie di Fibonacci, in questi lavori, va senza dubbio messo in relazione alla familiarità di Xenakis con i criteri di progettazione di Le Corbusier (il *modulor*), presso il quale in quegli anni si guadagnava da vivere. Il percorso che porta da *Dhipli Zyia* a *Sacrifice* è però certamente segnato anche dalle lezioni di Oliver Messiaen, che Xenakis – dopo aver provato a studiare, senza successo, con Honegger e Milhaud – se-



Edgard Varèse.

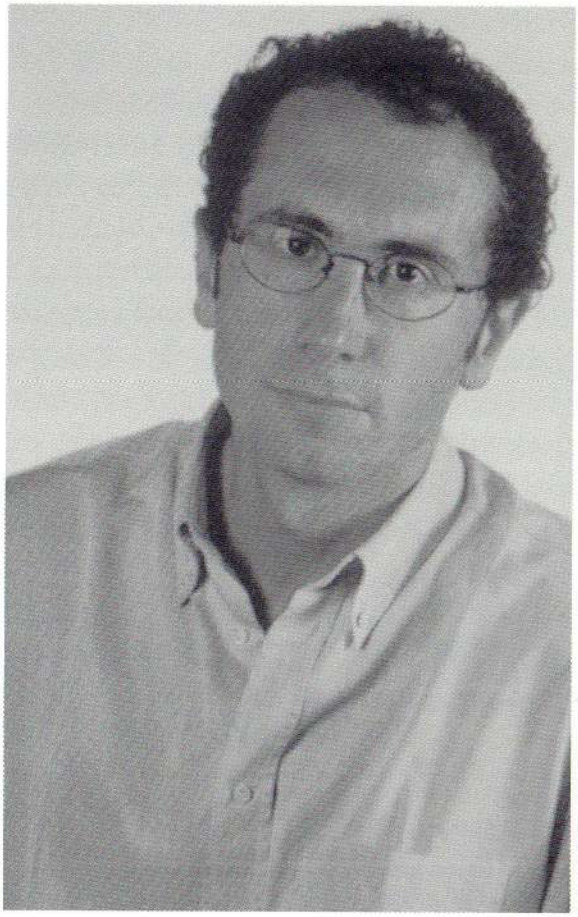
gue regolarmente nel 1951 e nel 1952. Nella classe di Messiaen, Xenakis incontra anche il giovane Stockhausen, che a sua volta userà ampiamente la serie numerica di Fibonacci, praticamente in tutto il suo lavoro successivo.

Anaktoria (completato nel maggio 1969) è frutto di una commissione dell'Octuor de Paris. In una intervista della fine degli anni Sessanta, il compositore dice: «questo lavoro non è frutto di calcoli, o meglio, è frutto di calcoli per così dire "di secondo livello", cioè relativi alle entità sonore [non ai singoli suoni], alle *textures* eseguite dagli archi e dai fiati». Il lavoro viene articolate per contrapposizioni e giustapposizioni dei due sottoinsiemi, archi e fiati, trattati con varietà di tecniche strumentali, molte delle quali all'epoca già tipiche di Xenakis: contrapposizione tra suoni fermi e suoni glissati, tra suoni-linea e suoni-punto aggrumati in dense configurazioni ecc. L'inizio, tutto concentrato su un unisono con variazioni timbriche e microtonali, è speculare alla complessità timbrica del finale (anche con suoni multifonici). Particolare rilievo ha la parte del clarinetto, specialmente nella produzione appunto di suoni multifonici. Alle misure 144-146, nelle parti del clarinetto, del fagotto e della viola, troviamo una «entità sonora» presa in prestito, alla lettera, da un passaggio di *Nuits* (composizione dello stesso Xenakis, per coro misto, del 1967). Alle misure 235-236, nel clarinetto appare un lungo crescendo-decrescendo nel quale alcuni hanno visto un omaggio nascosto a Messiaen (un gesto simile è nel *Quatuor pour la fin du temps*).

Phlegra (1975) è frutto della prima commissione che Xenakis riceve dalla London Sinfonietta (dal sodalizio con questa compagine nasceranno anche *Thallein* nel 1984, *Waarg* nel 1988 e *O-Mega* nel 1997, ultimo lavoro del catalogo xenakisiano). Anche questo brano inizia con un unisono, dinamicamente variato con inflessioni timbriche e con deviazioni microtonali. La materia poi si ispessisce in complessi intrecci di glissandi e vari interventi da parte delle tre famiglie strumentali (archi, legni, ottoni). I glissandi sono governati mediante una procedura nota come *random walk* (camminata casuale), mentre si affacciano anche soluzioni di scrittura che altrove il compositore chiama *arborescenze*, e infine anticipazioni dell'uso della *teoria dei reticoli* ai gruppi ritmici. In particolare quest'ultima soluzione è centrale nella terza sezione del brano, dove ciascuno dei legni e degli ottoni finisce per ribattere una sola

nota, in modo ritmicamente articolato, del tutto indipendente in ciascuno degli strumenti: la trama ritmica viene poco alla volta resa più densa, con le varie parti strumentali sovrapposte tra loro e governate da ben quattro tempi metronomici diversi, fino a farsi *texture* (nell'introduzione della partitura Xenakis, descrive questo lavoro come frutto di una ricerca sulla *texture* sonora, concepita come sonorità globale, e in definitiva come *forma* musicale).
Waarg (1988), anch'esso frutto del sodalizio con la London Sinfonietta, ha toni scuri e sonorità molto compatte e pesanti. Sebbene anche qui l'inizio sia marcato da una nota che passa in unisono da uno all'altro dei legni, con conseguente effetto di *Klangfarbenmelodie*, il brano procede poi per masse sonore alquanto spesse, sovente con le parti strumentali giocate in omoritmia e affiancate tra loro a distanze intervallari ridotte: ne risulta una specie di condotta omoritmica di cluster dai colori cangianti, col trombone che talvolta gioca un ruolo di ricucitura tra questi blocchi ritmico-accordali. La trama omoritmica, pulsante ma non rapida, procede per lunghe arcate solo interrotte da improvvise sospensioni, quasi a prendere fiato dopo la pulsazione insistente (proprio la *pulsazione* sarà elemento tematico del piccolo capolavoro percussionistico realizzato da Xenakis subito dopo *Waarg*, cioè *Rebonds*, sempre nel 1988). Il brano procede anche spostando l'attenzione verso agglomerati di scale ascendenti e discendenti, con saltuari segmenti melodici che si stagliano in superficie, e solo in una circostanza presenta quelle "nuvole di suoni" (pizzicati degli archi e suoni-punto dei legni) caratteristiche dello Xenakis degli anni Cinquanta e Sessanta. Una specie di corale conclude il brano, e lo lega, non solo idealmente, alla condotta ieratica, accordale-corale, che Xenakis utilizza nelle composizioni cameristiche e orchestrali degli ultimissimi anni.

Mediterraneo è un lavoro in due parti, composte da Romitelli tra il 1992 e il 1993. La prima ha un organico di 10 strumenti. La seconda si espande a 14 strumenti e vede l'introduzione di una voce di mezzosoprano, che intona un breve estratto di Paul Valéry.
La prima parte, intitolata *Les idoles du soleil*, rappresenta bene il tentativo che Romitelli va facendo, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, di assimilare in modo assai personale l'esempio



Fausto Romitelli.

spettralista francese. Lo si vede anche in altri lavori, come il quartetto d'archi con elettronica *Natura morta con fiamme* (1991), o come il "marittimo" *Seascape* (per flauto dolce contrabbasso, con amplificazione e riverberazione, del 1994). *Les idoles du soleil* procede per ondate successive dal respiro misurato con grande efficacia, e propone una sonorità atmosferica e diffusa dalla quale occasionalmente spiccano bozzi di figure o gesti (in particolare, un Mi ribattuto del pianoforte), quasi residui organici o inorganici lasciati dalla risacca del mare, ma poi di nuovo in essa riassorbiti. L'organico strumentale viene usato per lo più come un unico e compatto strumento dai molteplici colori, ad eccezione del pianoforte, che assume una funzione-guida almeno nel dinamizzare il respiro temporale del brano, talvolta anche reiterando semplici intervalli di quinta, quasi vuota memoria di innumerevoli incipit tematici provenienti dal passato (o dal presente, anche).

La seconda parte di *Mediterraneo*, intitolata *L'azur des déserts*, insieme a *Natura morta con fiamme* va considerata tra gli esiti più significativi della prima produzione di Romitelli. Viene ripresa una certa atmosfericità caratteristica anche della prima parte, ma ora il respiro è meno regolare e le sonorità sono più cangianti. Il pianoforte riprende la sua funzione-guida, ma viene affiancato in ciò dalle percussioni e, soprattutto, dalle tastiere elettroniche. Nella parte delle tastiere emerge, subito dopo l'inizio, una triade di *sol* minore, la quale poi, pur senza essere ripresa letteralmente, rimane nelle orecchie dell'ascoltatore e informa la percezione dello sviluppo del componimento. La scrittura degli archi e dei fiati è ancora compatta, fa ancora "massa", ma la densità dei dettagli è ora tale da lasciare le possibili figurazioni a uno stato larvale, per cui la percezione del gesto risulta quasi separata dal particolare profilo melodico-agogico, e vale principalmente per il suo spessore di rumore o di suoni armonici, andando a contribuire alla sonorità globale come un tassello avente già una sua specificità, sacrificata alla logica del tutto. Ciò è evidente anche nella parte pianistica, a tratti assai densa. La voce, dal canto suo, è per lo più fissa su alcune altezze, e fraseggia solo brevemente per accomodarsi sul successivo suono tenuto. Le parole di Valéry, e l'articolazione vocale piuttosto lineare, rendono la musicalità di questo lavoro ancor più "francese", arrivando a evocare memorie forse impressionistiche – d'altra parte non del tutto estranee, in area spettralista. Ma questo aspetto alla fine viene contrastato nettamente dal progressivo emergere di un gesto vagamente apparentato, invece, con un pianismo *free*, energico e gestuale (alla Cecil Taylor, per intenderci), da battuta 275 alla fine, sostenuto dal crescendo delle percussioni e da agglomerati di intervalli di quinta nei registri gravi degli archi: esito conclusivo distorto, fuggente, non conciliante rispetto alla pur cupa atmosfera di questo Mediterraneo di deserti azzurri (elettrici).

La precisione di scrittura e il controllo del materiale strumentale – insomma: il mestiere di cui sono frutto le due parti di *Mediterraneo* – sono elementi forti e caratteristici anche nei lavori successivi di Romitelli, anche laddove più urgente diventa il ripensamento del suono in funzione delle sue qualità storicamente ormai iconiche e mediatiche (in particolare: *Professor Bad Trip*, 1998-2000; *An index of metals*, 2003). La poetica di Romitelli, pur ispirandosi all'ibridazione di forme musicali "alte" e "basse", a una certa "acidificazione" del suono (nel senso di una percezione artificialmente estraniata, perché artificialmente, anzi post-industrialmente generata), in fondo rimane pienamente una poetica *colta*, esteticamente raffinata, profondamente mediata dalla sua propria tradizione di appartenenza, nonostante l'esigenza genuina di immediatezza dettata dall'intersecarsi delle tradizioni nel presente. Romitelli stesso si è dichiarato pienamente «nel solco della modernità», lontano «dall'idea di contaminazione di stili» ed estraneo al «gioco postmoderno». Per quanto l'esegesi del suo lavoro (alimentata dal compositore stesso) abbia puntato quasi tutto sulla poetica del *compositore come virus* (questo il titolo di uno scritto di Romitelli), la sua musica vive di un dramma in effetti assai generale e caratteristico della contemporaneità musicale, che consiste nell'esperienza dell'impossibilità a "superare il limite" – in altre parole, l'esperienza dell'impossibilità a saltare fuori dalla propria *pelle epistemologica*, pur nel confronto con la pluralità. Essa dunque riflette, a suo modo, l'impossibilità storica a realizzare fino in fondo il relativismo culturale – se non a parole, se non come ideologia. A scavare un poco, insomma, si ascolta in questa musica un *dramma dell'appartenenza*: la presenza della specifica tradizione (e delle istituzioni culturali che la inverano nel presente, rielabo-

randola – e spesso anche logorandola) rimane viva e attiva anche quando sembrerebbe, o la si vorrebbe, annullata, o almeno relativizzata. Attualmente la musica di Aphex Twins, o di Oval (per fare un esempio un poco più autonomo rispetto alla produzione industriale), o quella di DJ Scanner (per fare un esempio di recente associato a presunti scantonamenti di Sciarrino, di un genere che oggi fa tanto *à la page*) viene talvolta accolta nelle sale da concerto, in spazi destinati alla cultura musicale "di tradizione": diversamente, invece, quella di Romitelli (non solo lavori ancora "moderati", come *Mediterraneo*, ma anche *Professor Bad Trip* o lo "sporco" assolo di chitarra elettrica *Trash TV Trance*, del 2002) difficilmente scantona dalle sale da concerto per arrivare in spazi destinati alla musica di Aphex Twins (nonostante che legittimamente quest'ultima possa rientrare negli orizzonti culturali del compositore). Questa la tensione viva e presente di una proposta come quella di Romitelli. Sulla quale con Romitelli (con la sua musica, e purtroppo senza di lui) rimane ancora necessario riflettere.

Agostino Di Scipio

Fausto Romitelli
Versi da *La jeune Parque* di Paul Valéry

...Front limpide, et par ondes ravis,
Si loin que le vent vague et velu...
Longs brins légers...
...J'étais l'égale et l'épouse du jour,
...
Je sens sous les rayons frissoner ma statue,
...
À ce goût de perir...
...
Viens, mon sang, viens rougir...
...
Viens consumer sur moi...
Viens! qui je reconnaisse et que je les haïsse...

...Limpida fonte, e in onde rapiti,
lungi quanto il villoso vento vago...
lievi fili...
...Ero l'eguale e la sposa del giorno,
...
Io sento sotto i raggi fremere la mia statua,
...
Al gusto di perire...
...
Vieni, mio sangue, e arrossa...
...
Vieni e su me consuma...
Vieni! Ch'io riconosca, e che io li detesti...

(Traduzione di Mario Tutino, Einaudi, 1971)

Stefan Asbury

Considerato uno dei più rappresentativi esponenti della musica contemporanea, viene sempre più richiesto come direttore ospite dalle più importanti orchestre, ensembles e festival in tutta Europa. Direttore Musicale di "Remix Ensemble Casa da Musica Porto" (Portogallo) fra il 2000 e il 2004, dal 1995 ha lavorato al Music Center di Tanglewood, dove è stato Direttore Associato per le Nuove Attività Musicali dal 1999 al 2002. Collabora regolarmente con ensembles musicali quali Asko Ensemble, London Sinfonietta (con entrambi si esibisce sia a New York sia nelle rispettive sedi), Klangforum Wien e MusikFabrik. Il suo più recente progetto con l'Ensemble Modern è stato uno "Steve Reich Project", presentato con successo a Francoforte e Londra e nel prossimo anno anche al Concertgebouw di Amsterdam.

I suoi futuri impegni sinfonici comprendono esecuzioni con WDR Cologne, NDR Hamburg, Bayerischer Rundfunk, Reisdientie Orchestra, Los Angeles Philharmonic e Hessischer Rundfunk. Ha debuttato al Festival di Salisburgo nell'estate 2005 con Klangforum Wien e farà una tournée in Giappone con MusikFabrik nel settembre 2006. Nell'ambito operistico, ha diretto la prima mondiale di Berenice *di Staud alla Biennale di Monaco di Baviera, alle Wiener Festwochen e ai Berliner Festspiele nella primavera 2004, nonché* A Midsummer Night's Dream *di Britten a Tanglewood nell'estate scorsa. Al Théâtre de La Monnaie di Bruxelles e alla Dutch Touring Opera ha eseguito, in settembre e ottobre 2005,* Thyeste *di Van Vlijmen con l'Asko Ensemble e la Cappella Amsterdam.*



Foto Alex Smith

Stefan Asbury.

Marieke Koster

Il mezzosoprano olandese ha studiato canto e teatro musicale presso il Conservatorio di Amsterdam con Lucia Meeuwsen. Ha vinto il primo premio sia al Concorso A. F. Householder per il Lied e per l'opera sia al Festival Musicale Fiammingo. Nel 2001 è stata premiata al Concorso Vocale Erna Spoorenberg. Nell'ambito della musica barocca, i suoi primi ruoli interpretati sono stati Sémiramis (nell'opera omonima di André Destouches, con l'Orchestre des Arts) e Ottone (in L'incoronazione di Poppea *di Monteverdi). Ha cantato anche in* La mort de Cléopâtre *di Berlioz,* Phaedra *di Britten,* The Medium *(Mrs Nolan) di Menotti,* Iphigénie en Tauride *(protagonista) di Gluck,* Suor Angelica *(una Conversa, con Ricardo Chailly e il Concertgebouw) di Puccini. Ha partecipato a numerose* premières *olandesi, ed è attiva nella musica del Novecento:* De Aarde *di Jan Boerman,* Das Buch der hängenden Gärten *di Schönberg,* Mirabai Songs *di Harbison,* Die Jahreszeiten *di Holliger,* The Voynich Cipher Manuscript *di Kyburz,* Love under Siege *di Ince,* Mattheus Passie *di Andriessen.*



Marieke Koster.

Asko Ensemble

Complesso di musica contemporanea di primo piano fondato nel 1965, esegue un'ampia gamma di composizioni di musicisti del XX secolo, molte delle quali entrate nel suo repertorio abituale; sempre in attesa dell'apparizione di giovani talenti, partecipa a produzioni che coinvolgono anche altre discipline. È molto richiesto per programmi di colonne sonore e di danza nonché per progetti multimediali e di opera moderna. Non disponendo di un proprio direttore stabile, l'Ensemble ha collaborato con direttori d'orchestra quali Stefan Asbury, George Benjamin, Riccardo Chailly, Oliver Knussen, Reibert de Leeuw e Peter Rundel. Ha effettuato numerose trasmissioni radiofoniche e prodotto un gran numero di CD. Nelle ultime stagioni si è esibito con successo assieme allo Schönberg Ensemble al Louis Andriessen Festival nella Alice Tully Hall di New York. Ha collaborato con Danceworks di Rotterdam per il "CEL programme" *che comprende musiche di Iannis Xenakis con scene di Peter Struycken. Con lo Schönberg Ensemble è apparso nell'ultima stagione 2004-05 in una "Berio Retrospective" per la "Saturday Matinée Series" al Concertgebouw di Amsterdam.* Inferno *di Jan van Vlijmen per coro e grande ensemble è stato eseguito durante la "Tijgenoten Series" al Het Concertgebouw di Amsterdam. Nelle ultime due stagioni ha eseguito in prima mondiale lavori di Kyriakides, Twaalfhoven, Rijnvos, Dutilleux, Van Eck, Van Bergeijk, Wolfe, Van Eijden e Kourliandski. Altre sue produzioni di successo sono state* Rêves d'un Marco Polo *di Claude Vivier,* Writing to Vermeer *di Louis Andriessen e Peter Greenaway,* Rage d'amours *di Robert Zuidam, tutti per la Nederlandse Opera. Fra i suoi recenti CD:* A King, Riding, *parte quinta e finale di "The Ligeti Project" (etichetta Teldec's New Line), entrambi registrati con lo Schönberg Ensemble, e* Les espaces acoustiques *di Gérard Grisey.*

Jeannette Landré, flauto
Marieke Schut, oboe
Frank van den Brink, clarinetto
David Kweksilber, clarinetto, clarinetto basso
Margreet Bongers, fagotto
Wim Timmermans, corno inglese
Jan Harshagen, corno inglese
Hendrik Jan Lindhout, tromba
Toon van Ulsen, trombone
Tjeerd Oostendorp, tuba
Heleen Hulst, violino
Bas Wiegers, violino
Bernadette Verhagen, viola
Doris Hochscheid, violoncello
Pieter Smithuijsen, contrabbasso
Gerard Bouwhuis, pianoforte
Niek de Vente, sintetizzatore
Peppie Wiersma, percussione



Foto Gilbert Rancy

Iannis Xenakis.

Spazio Antologico
domenica, 13 novembre 2005, ore 20.30

Ensemble di percussioni Amadinda

Zoltán Rács
Zoltán Váczi
Aurél Holló
Károl Bojtos

Mátyás Szabó
László Tömösközi

John Cage (1912-1992)
Imaginary Landscape No. 3 (1942) 3'
per 6 percussionisti

Lukas Ligeti (1965)
Independence (2002) 17'
per 4 percussionisti

John Cage
Third Construction (1941) 16'
per 4 percussionisti

Iannis Xenakis (1922-2001)
Rebonds (1987-89) 12'
per un percussionista

Persephassa (1969) 24'
per 6 percussionisti

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in differita)

Fu nel 1933, dopo aver ascoltato *Ionisation* di Edgard Varèse a Los Angeles, che il giovane John Cage (allora ventunenne) si convinse che il materiale – ogni sorta di materiale sonoro in potenza – aveva una propria anima. Per una singolare coincidenza – di quelle che, *a posteriori*, suggeriscono virate nella biografia artistica di un compositore – nello stesso anno Cage intrattenne alcune conversazioni con Oskar Fischinger, visionario autore di film astratti e di "musica visiva". Le sue parole gli chiarirono i contorni forse ancora troppo vaghi della propria intuizione:

> [...] egli mi parlò di ciò che lui chiamava lo spirito intrinseco del materiale e affermava che un suono prodotto da un legno ha un'anima differente da un suono prodotto da un vetro. Il giorno dopo cominciai a scrivere musica da suonare con strumenti a percussione.[1]

La prima opera dedicata interamente a un organico percussivo, *Quartetto*, fu licenziata dopo circa due anni, nel 1935. Da questo momento, e per più di un decennio, Cage si dedicherà quasi esclusivamente alla creazione di brani per percussione e per piano preparato – ideato nel 1940 come ideale (e agevole) "sostituto" di un'orchestra di rumori –, contribuendo così considerevolmente allo stabilirsi di un repertorio all'epoca pressoché inesistente.
Che l'interesse per questo nuovo orizzonte sonoro fosse una risposta diretta alla ricerca sia di un suono *altro* rispetto a quello della tradizione, sia di metodi di organizzazione del materiale alternativi ai sistemi coevi (tra questi, quello dodecafonico), fu rivelato dallo stesso Cage nel corso di una memorabile conferenza pronunciata a Seattle nel 1937, *The Future of Music: Credo*. Si trattava di una professione di fede, consapevole e, per i tempi, visionaria:

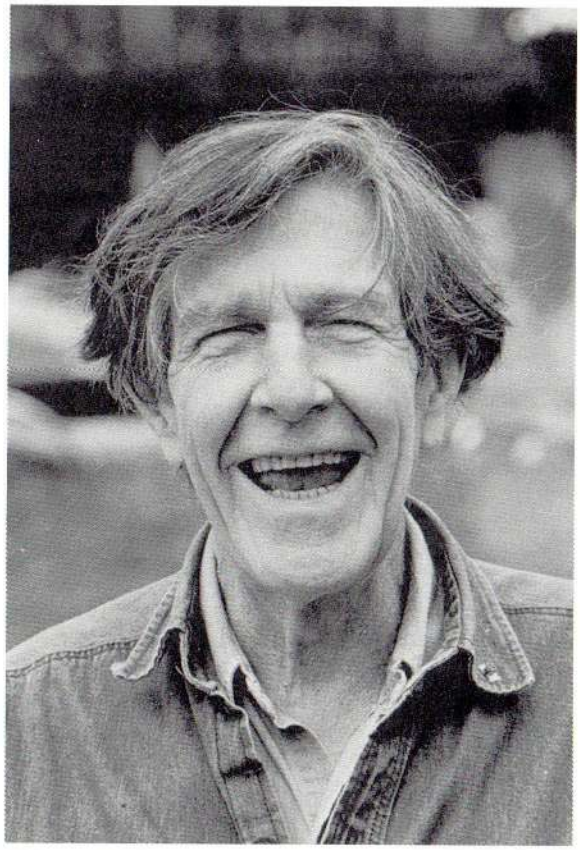
> Credo che l'impiego del rumore per fare musica continuerà e si diffonderà, fino a giungere a una musica prodotta con l'ausilio di strumenti elettrici che permetteranno ai compositori di disporre di qualsivoglia o di tutti i suoni udibili. [...] I metodi attuali di scrivere musica, principalmente quelli che fanno ricorso all'armonia [...] risulteranno inadeguati per il compositore. [...] Verranno scoperti metodi nuovi, che si troveranno in rapporto preciso con il sistema dodecafonico di Schönberg e con i metodi attuali di scrittura della musica per percussione.[2]

Quest'ultima, definita «la musica del futuro», era interpretata come *il* modo per approdare a un universo sonoro completamente espanso in cui, abolite le frontiere tra suono e rumore, «qualsiasi suono è accettabile». Ma per questo nuovo dominio, dove il ritmo avrebbe dovuto regnare sovrano, si imponeva nondimeno un nuovo metodo di scrittura mirato «alla struttura ritmica di una composizione», escogitato infine da Cage nelle *temporal structures*, sorta di telai temporali costituiti da proporzioni costanti che segmentavano il tempo sul livello della microforma così come della macroforma.
Una dimostrazione pratica di queste energiche affermazioni è fornita da Cage, tra il 1939 e il 1942, con le tre *Constructions* e i primi tre *Imaginary Landscapes* (Paesaggi immaginari), brani che costituiscono i cardini della sua produzione per percussione. Sebbene queste composizioni condividano alcuni aspetti strutturali, la differenza nella titolazione sembra suggerire una distinzione fondamentale tra un'istanza creativa oggettiva e una più velatamente soggettiva. Le *Constructions* – erette su ritmi intricati e su giochi dinamici, timbrici e di tessitura sorprendenti per la loro varietà – sembrano *costruite* dal compositore sotto l'egida dell'agognata libertà da vincoli estetici o espressivi. Gli *Imaginary Landscapes* possono invece essere letti come l'espressione senza limiti di una fantasia timbrico-sonora spinta non di rado alle soglie dell'inaudito, come immaginifici luoghi sonori resi ancor più irreali grazie all'elettronica, mezzo all'epoca triplicemente innovativo, sorprendente e precursore (si consideri che l'*Imaginary Landscape No. 1*, del 1939, è solitamente menzionato come il primo brano di musica elettroacustica della storia della musica).
La sperimentazione parallela di suoni elettronici e percussivi fu condotta da Cage a partire dalla fine degli anni Trenta presso alcune stazioni radiofoniche, dove egli ebbe modo di familiarizzare con gli effetti sonori prodotti da oscillatori, *buzzer* elettrici, *pick up* ecc.:

> mi fu immediatamente evidente quanto una mescolanza di questi suoni con le percussioni fosse adeguata. Ho realizzato quindi le prime due *Imaginary Landscapes* con alcuni mezzi tecnologici in combinazione con percussioni e piano preparato. In seguito, quando andai a Chicago, ebbi una commissione per scrivere un

pezzo per la CBS e lavorai con l'ingegnere degli effetti sonori della radio di Chicago che mi mostrò i fragorosi suoni della molla amplificata in un microfono a contatto – suoni che amai. L'ho impiegata quindi in *Imaginary Landscape n. 3*. *Imaginary Landscapes* divenne così il titolo che adoperavo quando mi servivo di tecnologia elettrica o elettronica.[3]

In questo breve brano del 1942, Cage confida a sei esecutori un arsenale percussivo ed elettroacustico al contempo impressionante ed estremamente efficace. Gli strumenti ad altezza indeterminata, dieci barattoli di latta e un gong balinese smorzato, sono combinati con dispositivi elettronici e meccanici che comprendono tra gli altri oscillatori a bassa frequenza, frequenze preregistrate, cicalino (*buzzer*) e molla amplificata ecc.; nello strumentario trova posto anche una piccola marimba (*marimbula*) amplificata con microfono a contatto. La miscela tra suoni percussivi ed elettronici è perfetta e ben dosata all'interno di una sorta di "gioco dei contrari" in cui il ritmo cadenzato dei primi si contrappone ai glissandi in costante modulazione dinamica dei secondi.
Come si legge in partitura, «la struttura ritmica è 12 x 12 (3,2,4,3)». Tale indicazione – che rimanda a una perfetta applicazione di quelle che lo stesso Cage chiamava le «strutture ritmiche micro- macrocosmiche» – sta a indicare che l'intera composizione è basata sulla ripetizione di dodici sequenze ritmiche composte da dodici battute l'una e suddivise al loro interno in 3, 2, 4 e 3 battute. Le stesse proporzioni regolano quindi l'assetto quantitativo della macrostruttura: il brano, di 144 battute, può essere infatti suddiviso in quattro sezioni delle quali la prima copre i 3/12 dell'intera composizione (36 battute), la seconda i 2/12 (24 battute), la terza i 4/12 (48 battute) e la quarta i restanti 3/12.
Un sistema ritmico simile è impiegato nella *Third Construction* (1941), ampia pagina per quartetto di percussioni dedicata dal compositore alla moglie Xenia. Rispetto a *Imaginary Landscape n. 3*, le proporzioni temporali sono qui raddoppiate (la struttura ritmica globale è di «24 volte 24») e l'articolazione interna di ogni struttura è libera da segmentazioni fisse. L'idea di Cage era quella di scandire 24 differenti "cadenze" ritmiche, talché ogni parte si differenzia da quella che segue e precede tramite variazioni (più o meno percettibili) che coinvolgono la dinamica, i raggruppamenti ritmici, il dosaggio dei silenzi e dei più disparati timbri strumentali – tra cui sonagli, lattine, campanacci, cimbali, tamburi a fessura e a frizione, conchiglie ecc.



John Cage.

Una differente modulazione dell'energia pura del ritmo e del timbro – che affonda le sue radici in istanze poetiche ben lontane da quelle di Cage – la si ritrova in Iannis Xenakis. Conscio dell'importanza delle percussioni nella propria estetica musicale («benché non sappia dire veramente perché»[4]), e curioso al punto da approfondire in tempi ancora non sospetti tradizioni musicali diverse (tra queste, la musica percussiva indiana, africana e giapponese), il compositore non ha mai tralasciato di sottolineare il peso che questi strumenti hanno avuto nella sua produzione, sul doppio piano quantitativo e qualitativo.
Il gran debutto nel mondo delle percussioni risale al 1969 con *Persephassa*, opera salutata al suo apparire come una sorta di rivoluzione (mai un'opera per percussione era stata così estesa). Il

titolo riprende l'antico nome di Persefone, dea della rinascita della natura alla quale si suole ricondurre l'origine dell'alternanza delle stagioni. E, non a caso, l'idea della ciclicità è centrale in questa composizione che segna allo stesso tempo il primo radicale approfondimento di Xenakis nel mondo dei processi ritmici e una riflessione sulla problematica della spazializzazione del suono. I sei percussionisti – ognuno con il proprio ensemble composto da gruppi eterogenei di strumenti a membrana, legno, pietra e metallo più una sirena – sono disposti ad esagono intorno al pubblico, assetto spaziale funzionale al raggiungimento di un effetto di accelerazione (talvolta illusorio) delle cellule sonore in rotazione. A dispetto delle difficoltà di sincronizzazione che tale disposizione comporta, Xenakis realizza uno studio di straordinario virtuosismo, una sorta di rassegna delle possibili declinazioni dei concetti di tempo e ritmo (derivato, quest'ultimo, da operazioni molto complesse basate sul calcolo delle probabilità).

Il processo di trasformazione della forma messo in atto dal compositore è chiaramente percepibile dall'ascoltatore: accelerazioni e decelerazioni, condensazioni e stratificazioni, transizioni tra differenti tipi sonori, alternanza di differenti colori, lunghi silenzi e insiemi sonori si susseguono all'ascolto di un brano che si offre come un'avventura nelle sorprendenti modificazioni dei principi di simmetria e asimmetria. L'esplorazione indugia nelle zone di frontiera della (a)periodicità, rivelando processi di trasmutazione continua tra situazioni ritmiche solo apparentemente antinomiche, la cui irregolarità – data dalla successione o dalla giustapposizione di tempi diversi – altro non è se non una "sfasatura dell'identico" (innovativa, in *Persephassa*, la stratificazione di linee ritmiche simili regolate da sei differenti tempi metronomici). L'apoteosi di tale concetto è nella parte finale, dove gli stessi *pattern* ritmici si inseguono circolarmente tra i sei esecutori sulla cresta di un vorticoso accelerando temporale che, gradualmente, scandisce tutte le tacche del metronomo fino a velocità non contemplate nella scala di Maelzel. L'ascoltatore è qui trasportato in un turbine sonoro gigantesco, "circondato" da sei cerchi concentrici che, con la loro veloce rotazione spaziale e i loro inattesi arresti, sembrano inscenare una coreografia sonora alla quale ben si addice il titolo di un tardo scritto di Xenakis: «L'universo è una spirale».[5]



Lukas Ligeti.

Uno studio sulle sfumature dei concetti di regolarità-irregolarità può definirsi anche *Rebonds*, composizione scritta tra il 1987 e il 1989 per Sylvio Gualda (*il* percussionista di Xenakis). La tavolozza timbrica, limitata a sette percussioni di taglie diverse e cinque *wood-blocks* (suonati da un solo esecutore), è qui apparentemente ridimensionata a favore dell'aspetto squisitamente ritmico. Lo stesso titolo – né arcano, né arcaico, contrariamente alla maggior parte dei titoli di Xenakis – pare d'altronde ammiccare alla sostanza ritmica e gestuale dell'intero brano, alle sue differenti tipologie di "rimbalzi" – in francese: *rebonds*. L'opera si compone di due distinti movimenti (A e B), inseparabili sebbene liberi di essere eseguiti nell'ordine prescelto dall'esecutore. Volti diversi di un medesimo organismo bifronte, essi sviluppano questo virtuosissimo saggio sull'energia originaria della pulsazione indugiando ora in una prospettiva di variazione (sezione B) ora di evoluzione (sezione A).

Nella sezione A, per sole percussioni a membrana, il movimento è caratterizzato da un processo di costante ispessimento della densità ritmica che porta a una chiusa finale imprevedibile e

sorprendente; l'intero movimento sembra tendere verso un luogo sonoro in cui la discontinuità sfocia nel suo opposto, in cui il rimbalzo diviene rullo. Ma le aspettative sono destinate a restare frustrate e, in luogo della continuità, è il silenzio a sopperire brutalmente a una stabilità impossibile. Ma la quiete è fragile quanto illusoria, e lo stesso silenzio sarà rotto a sorpresa da ultimi e inattesi rimbalzi che, in un astuto gioco di specchi, proiettano il processo di discontinuità nel mondo del non-suono.
Ben altre declinazioni del concetto di "rimbalzo" sono sviluppate nella sezione B, caratterizzata da una sorta di ostinato che, tra ininterrotti spostamenti d'accento da uno strumento a membrana all'altro, è reiterato in un gioco spaziale insieme circolare e irregolare. Questa atmosfera sonora, fluida e discontinua a un tempo, è a più riprese interrotta da articolate parentesi dei *wood-blocks* che, dopo ogni "intrusione", lasciano un segno tangibile nel profilo ritmico iniziale. In un'ultima breve apparizione, l'azione di "disturbo" dei *wood-blocks* si spinge fino a colorare (contaminare?) la dimensione puramente ritmica con melodie pentatoniche: tale intervento – che segna il ritorno a una dimensione motivico-armonica pressoché esecrata nella precedente produzione per percussione –, introduce a un finale di grande virtuosismo nel quale, e per la prima volta, tutti gli strumenti sono combinati insieme.

L'abbattimento dei tabù melodico e armonico, solo timidamente abbozzato in *Rebonds*, è raggiunto e rivendicato con forza in *Independence* di Lukas Ligeti (2002), autore che sembra voler consapevolmente smantellare ogni barriera temporale, storica, stilistica e geografica:

> Mi si può considerare come un compositore europeo afro-americocentrico o, con identica legittimazione, come un americo-africano eurocentrico. Cosicché, *Independence* è basato sull'influenza di tutti questi luoghi. È una composizione per un insieme di percussioni in stile europeo [...], di strumenti associati normalmente con la musica per percussioni europea. Il pensiero strutturale, tuttavia, è derivato soprattutto da modelli dell'Africa centrale.[6]

È musica, questa, che trae origine e si nutre nella differenza: una musica che, senza compromessi, miscela tradizione e avanguardia, costumi sonori occidentali e *sound* africano, che amalgama registri e stili diversi – dal jazz al rock, dall'improvvisazione allo *heavy-metal*, dalla tonalità al minimalismo ecc. – lasciando percepire mille radici e insieme nessuna («nel nostro mondo "globalizzato", oggi, ogni cultura dipende dalle altre per creare la propria identità indipendente»).
Il brano, per quartetto di percussioni diverse (a membrana, legno e metallo), si presenta come un fluido avvicendamento di 43 differenti sezioni che presentano cambi più o meno percettibili di un materiale timbrico, ritmico, motivico e, a tratti, armonico in costante movimento. Il nucleo della musica è una veloce pulsazione di base, sulla quale si sovrappongono tempi e accenti diversi, multipli e incostanti, che talvolta "contraddicono" la pulsazione di base creando cortocircuiti ritmici e polimetrici che sfociano di volta in volta in nuovi sipari sonori. Poiché l'autonomia è qui ovunque, in qualsiasi parametro, e si colora di significati poliedrici e, perché no, anche autobiografici: *Independence* non solo come la «cosiddetta indipendenza degli arti di un percussionista», «l'apparente indipendenza nella percezione metrica dei vari percussionisti» o come «indipendenza da una tradizione estetica e dalle sue aspettative». *Indipendence* anche quale «indipendenza da qualcuno dei propri antenati, a prescindere da quanto ci si senta legati ad essi ed alla continuazione dei loro mondi di pensiero».

Angela Ida De Benedictis

[1] John Cage cit. in James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 12 (qui come altrove la traduzione è a cura di chi scrive). La citazione nel titolo è tratta da John Cage, *Scopo: Musica nuova, danza nuova*, in *Silence*, a cura di R. Pedio, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 98.
[2] Per questa e le successive citazioni nel testo cfr. John Cage, *The Future of Music: Credo* (1937), in *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover, 1961; trad. it.: *Il futuro della musica: Credo*, in *Silence*, cit., pp. 24-27 (la traduzione qui proposta differisce lievemente da quella di R. Pedio).
[3] John Cage in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Routledge, New York, 2003, p. 164.
[4] *Iannis Xenakis in conversation; 30 May 1993*, entretien transcrit par J. Harley, «Contemporary Music Review», 21-2/3, 2002, p. 13.
[5] Scritto pubblicato in Iannis Xenakis, *Kéleütha. Écrits*, L'Arche, Paris, 1994, p. 136.
[6] Lukas Ligeti, note di presentazione per *Independence (2002)*; *idem* per le successive citazioni nel testo: per gentile concessione dell'autore.

Amadinda Percussion Group

Considerato tra i più originali e versatili ensembles nel panorama contemporaneo, è stato fondato nel 1984 a Budapest da quattro giovani musicisti subito dopo il diploma presso l'Accademia Ferenc Liszt. Al momento della fondazione, l'Ensemble si è posto un doppio obiettivo: far conoscere al pubblico capolavori della musica per percussioni fino a quel momento sconosciuti e presentare i compositori contemporanei ungheresi sia in patria che all'estero.
Loro intenzione era anche di ispirare compositori ungheresi e internazionali a creare nuovi pezzi. Negli anni più recenti tre nuovi obiettivi si sono aggiunti a quelli primari: ricercare culture tradizionali – il loro nome fa riferimento a uno xilofono tipico dell'Uganda – comporre personalmente brani e trascrivere importanti opere del repertorio classico giudicate adatte per i loro strumenti a percussione.
Hanno ricevuto varie volte il Premio dei Compositori Ungheresi e si sono aggiudicati il 1° Premio del Concorso Gaudeamus di Amsterdam e il Premio Ferenc Liszt in Ungheria. Hanno inoltre ricevuto nel 2004 il prestigioso Premio Kossuth, assegnato dalla Repubblica Ungherese per meriti eccezionali. Questo riconoscimento riveste un valore particolare in quanto nello stesso anno l'Ensemble ha festeggiato il 20° anniversario.
Sin dall'inizio del loro lavoro, hanno collaborato con artisti di livello mondiale, tra cui John Cage, Bruno Canino, Peter Eötvös, Rosemary Hardy, András Keller, Zoltán Kocsis, György Kurtág e András Schiff. Numerosi compositori hanno dedicato opere al gruppo, tra cui John Cage, Zoltán Kocsis, James Wood e György Ligeti. La vasta discografia del gruppo copre l'intero repertorio per percussioni e comprende anche tutte le opere per percussioni di John Cage oltre ad alcuni lavori di Peter Eötvös e György Ligeti.
I membri dell'Amadinda Percussion Group sono molto richiesti come docenti e sono titolari di numerosi corsi di perfezionamento presso la Yale University, la Juilliard School of Music di New York e in vari conservatori giapponesi e tedeschi. La loro intensa attività concertistica li ha visti protagonisti ai festival musicali di Londra, Huddersfield, Parigi, Berlino, Vienna, Sydney, Varsavia, Budapest e Praga. Grandissimo successo di pubblico e critica ha riscosso il programma "Viaggio intorno al mondo in 80 minuti", ideato e sviluppato dall'Ensemble, che contrappone tradizioni musicali extra-europee a composizioni contemporanee tradizionali appartenenti all'area europea e americana.



Zoltán Rácz
Direttore artistico del gruppo e docente presso l'Accademia Ferenc Liszt di Budapest, è stato primo timpanista della Budapest Festival Orchestra (di cui è membro fondatore) dal 1992 al 1996. Dal 1997 fa parte del comitato dei consiglieri del Festival di Primavera di Budapest.

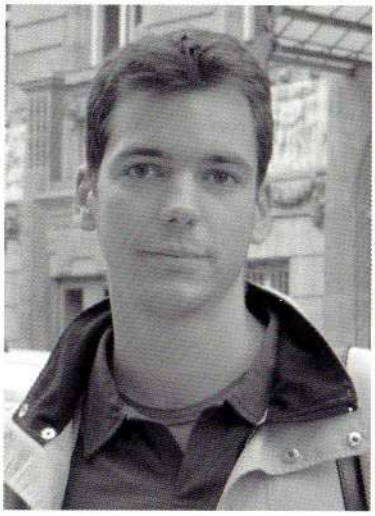
Zoltán Váczi
Fa ricerche nel campo della musica tradizionale e compone opere che il gruppo esegue regolarmente.

Aurél Holló
Insegna al Conservatorio Béla Bartók di Budapest. Acclamato come solista percussionista, è anche compositore.

Károl Bojtos
È responsabile della programmazione e dell'approfondimento degli strumenti per conto del gruppo.

Mátyás Szabó

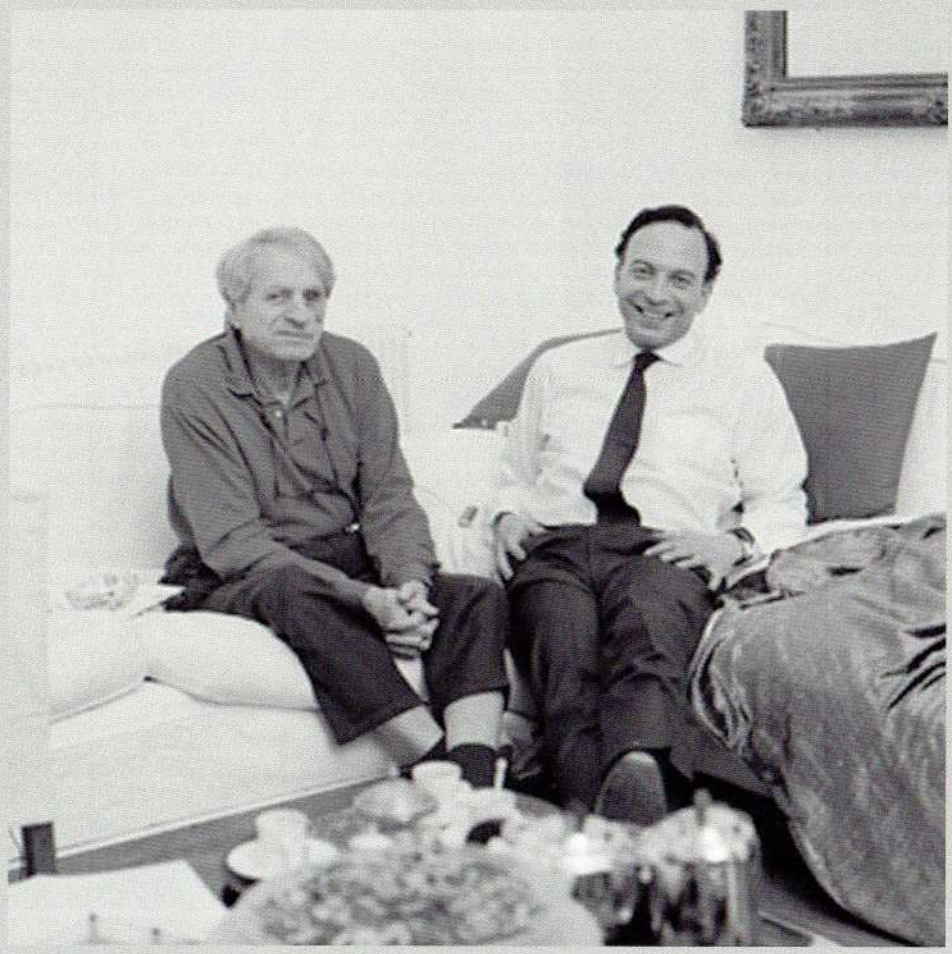
Nato in Ungheria nel 1982, ha cominciato a studiare pianoforte nel 1989, e pochi anni dopo le percussioni. Nel 2001 è stato ammesso all'Accademia Musicale Ferenc Liszt di Budapest, che frequenta tuttora nella classe di Zoltán Rácz. Nel 2004, insieme a László Tömösközi e altri, ha fondato il Mondo Quartet, che nel febbraio 2005 ha vinto il Premio speciale dell'ambasciatore giapponese del Lussemburgo al Concorso Internazionale di Percussioni del Lussemburgo. È interessato soprattutto a suonare hand-drums, *come ad esempio il* darbuka.



László Tömösközi

Nato nel 1983, suona le percussioni dal 1990. Ha frequentato il Conservatorio Béla Bartók nella classe di Aurél Hólló e dal 2001 studia all'Accademia Musicale Ferenc Liszt di Budapest con Zoltán Rácz. Nel 1999 ha vinto il 2° Premio al Concorso di Percussioni per Scuole Superiori in Ungheria. È membro fondatore del Mondo Quartet. Ha partecipato ai corsi di perfezionamento di famosi suonatori di marimba e nel 2004 ha presentato un recital per sola marimba al Festival d'Autunno di Budapest. A partire dal 2001 va regolarmente in tournée con l'Orchestra Filarmonica Nazionale Ungherese e con il Gruppo Amadinda. Insegna drum-set *all'American International School di Budapest e dal 2004 percussioni anche alla British School, sempre a Budapest. Ha collaborato con Zoltán Kocsis, Péter Eötvös, Steve Reich, Bob Becker e James Wood.*





Iannis Xenakis con Charles Zachary Bornstein.

Auditorium di Milano
domenica, 20 novembre 2005, ore 20.30

8

Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi"

Charles Zachary Bornstein, direttore
François-Frédéric Guy, pianoforte
Pietro De Maria, pianoforte

Iannis Xenakis (1922-2001)
Metastaseis (1953-54) 7'

Ivan Fedele (1953)
De li duo soli ed infiniti universi (2001) 20'
per due pianoforti e tre gruppi orchestrali

Preludio
Zenit ("Sommets inconnus")
Interludio
Nadir ("Abysses apparents")
Postludio

Olivier Messiaen (1908-1992) 24'
Chronochromie (1960)

Iannis Xenakis
Jonchaies (1977) 17'

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in differita)

Iannis Xenakis
Metastaseis

Con *Metastaseis* per grande orchestra (eseguito al Festival di Donaueschingen nell'ottobre del 1955, ma ultima parte di un trittico – *Anastenaria* – composto inoltre da *Procession vers les eaux claires* e *Le Sacrifice*), Iannis Xenakis fa il suo debutto sulla scena internazionale come compositore; nonostante l'esordio avvenga in un ambiente protetto (il Festival di Donaueschingen da molti anni presentava al mondo musicale europeo e internazionale i "giovani compositori", coloro che stavano cambiando in maniera radicale la scena musicale), nonostante l'esecuzione sia affidata a Hans Rosbaud figura carismatica a capo di un'orchestra altamente qualificata, fu comunque un esordio tumultuoso, uno scandalo.
Scritta per 61 strumentisti (che realizzano 61 parti reali!) la composizione è affiancata nell'impaginazione del programma proposta da Hans Rosbaud, al *Marteau sans maître* di Boulez (in questo caso non si trattava di una prima esecuzione, l'opera del compositore francese, su testi di Char, completata nel 1954 era infatti già stata eseguita). La differenza non potrebbe essere più grande e, si badi bene, tra due composizioni entrambe molto innovative, entrambe francesi. (Xenakis si naturalizzerà francese nel 1965).
Con Xenakis però era come se si saltasse a piè pari la tradizione musicale conosciuta; le idee formali e teoriche della musica occidentale dovevano fare i conti con un'innovazione radicale, primordiale e futuribile al tempo stesso.
Boulez, nel *Marteau*, tutto sommato si rifaceva alla tradizione occidentale (nonostante lo *Schoenberg è morto!* proclamato *toute griffes dehors*, appena qualche anno prima); melodia, armonia, contrappunto, ritmo, metro sono concetti, abitudini, criteri operativi deformati ma presenti... vi è addirittura la voce a testimoniare l'ineludibile legame della musica con il canto, con la poesia.
Con Xenakis siamo portati in un mondo primordiale in cui le categorie abituali della musica sono sostituite da altre; in *Metastaseis*, per esempio, la nota non esiste più, viene sostituita dal glissando; è l'affacciarsi nel mondo musicale di un mondo sonoro primitivo retto dalle leggi dei grandi numeri (della probabilità, della stocastica) in cui l'educato disegno melodico (fatto da punti – le note – che collegati formano linee – le melodie) viene brutalmente sostituito da linee in perenne movimento che disorientano la percezione, le tolgono punti di riferimento; le stesse linee congelate nell'architettura del Padiglione Philips (non a caso qualche anno più tardi Xenakis, incaricato da Le Corbusier del progetto, adopererà proprio il lato progettuale di *Metastaseis* per progettare le ardite curve del padiglione, poi andato purtroppo distrutto).
Xenakis risponde così con la pratica, con la composizione, al serialismo; la riflessione teorica giungerà di lì a poco in un articolo sui *Gravesaner Blätter* (pubblicazione che prendeva il nome da Gravesano, località svizzera dove Hermann Scherchen animava dei corsi di musica contemporanea). In *La crisi della musica seriale* (1955), Xenakis affonderà il colpo:

> ... la polifonia lineare, dal canto suo, si autodistrugge a causa della sua attuale complessità. Ciò che si ascolta è in realtà soltanto un ammasso di note su diversi registri. La complessità enorme impedisce all'ascoltatore di seguire l'intrecciarsi delle linee, con l'effetto macroscopico di una dispersione irrazionale e casuale dei suoni su tutta l'estensione dello spettro sonoro. Di conseguenza, c'è contraddizione tra il sistema polifonico lineare e il risultato che si sente, che è superficie, massa. Questa contraddizione inerente alla polifonia scomparirà quando l'indipendenza dei suoni sarà totale. Se infatti le combinazioni lineari e le loro sovrapposizioni polifoniche non fossero più operative, a contare sarebbe piuttosto la media statistica degli stati isolati di trasformazione delle componenti a un momento dato. L'effetto macroscopico sarà allora controllato tramite la media dei movimenti degli oggetti da noi scelti. Verrà introdotta, di conseguenza, la nozione di probabilità, che d'altra parte implica precisamente il calcolo combinatorio. Ecco, in poche parole, il potenziale superamento della "categoria lineare" del pensiero musicale. Varèse, d'istinto, e partendo da una concezione estetica estranea alla musica seriale, ha usato ammassi di ritmi, di timbri e di intensità in *Intégrales*, *Ionisation* e *Déserts*...

Come ricorderà François-Bernard Mâche, sarà soltanto più tardi, superato lo scandalo, che ci si renderà conto dell'importanza dell'opera:

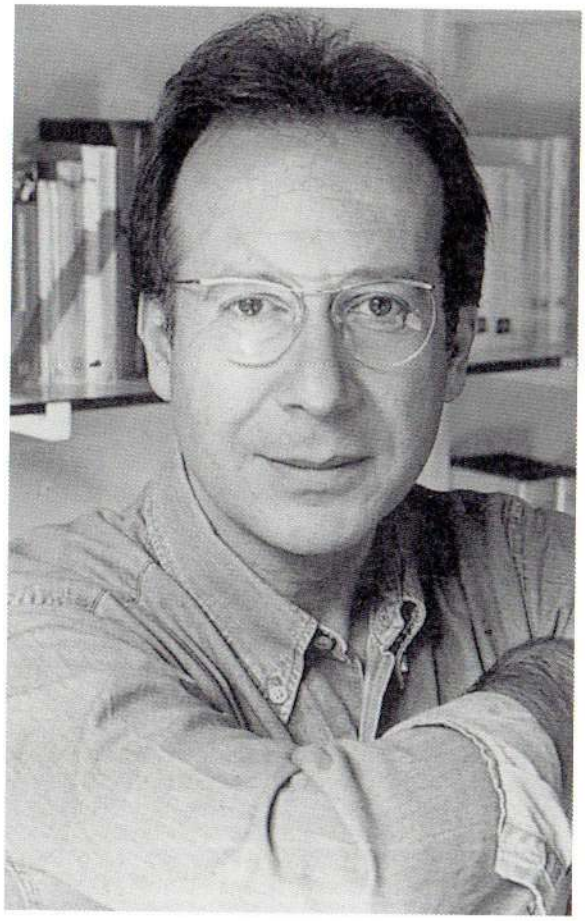
> l'uso dei glissandi agli archi, con delle pendenze e delle velocità variabili da uno strumento

all' altro... non partiva da un desiderio espressivo o drammatico ma da una concezione logica del continuum delle altezze, ove per ipotesi il suono non glissato non è che un caso particolare di un movimento eguale a zero del corpuscolo sonoro...

Alessandro Melchiorre

Ivan Fedele
De li duo soli ed infiniti universi

L'opera di Giordano Bruno *De l'infinito universo e mondi* non solo ha ispirato il titolo della mia composizione che volutamente vuol suonare "apocrifo", ma ne suggerisce anche la chiave di lettura dal punto di vista formale ed estetico. «Il centro è il punto dal quale io guardo (.. ascolto...) dovunque io mi trovi». Questa affermazione del filosofo nolano possiamo anche considerarla come la chiave di volta delle questioni inerenti all'ascolto di un'opera musicale spazializzata. «Materia e forma sono due aspetti della medesima sostanza». Quest'ultima asserzione potrebbe ben rappresentare il cuore delle problematiche dell'estetica. Credo proprio che queste relazioni, certo surrettizie ma non improprie, non sarebbero per niente dispiaciute a Giordano Bruno, il quale cercò sempre di collegare le differenti attività del pensiero umano e le sue discipline in un unico "corpus" organico e internamente correlato.
In *De li duo soli et infiniti universi*, opera scritta per il bicentenario della nascita di Hector Berlioz, i due pianoforti solisti (i due "soli", ovvero "soleils" e "solos") sono gli astri che illuminano ciascuno un universo (le due parti simmetriche in cui l'orchestra è stata divisa). Questi universi sono poi "infiniti" (anche se sarebbe più appropriato definirli "molteplici") perché svariate sono le metamorfosi che essi subiscono sotto l'influenza della materia-luce che in essi proiettano-irradiano i "solos-soleils". Gli strumenti del terzo gruppo orchestrale, posto al centro della scena, svolgono la funzione di satellite ora dell'uno ora dell'altro, ora di entrambi i pianoforti. Ciò è evidente nel *Preludio* che apre la composizione. *Zenit* ("Sommets inconnus") e *Nadir* ("Abysses apparents") sono le due grandi parti in cui si articola l'opera. La loro forma è una libera parafrasi musicale del loro significato astronomico.



Ivan Fedele.

In *Zenit*, l'iterazione di una breve cellula intervallare (prima di nona minore, poi di settima maggiore) descrive nel tempo e nello spazio tracce di luce che muovono dal registro più acuto dei pianoforti fino a raggiungere lentamente ma inesorabilmente le regioni medio gravi. Nell'*Interludio*, senza i pianoforti, i due universi cercano di sincronizzarsi in un unico ritmo, in un'unica fase, senza però mai riuscirci. Solo quando i "solos-soleils" si riaccendono ricompare un'armonia "orbitale" più percettibile. Sto parlando di *Nadir*, il cui significato astronomico è l'opposto di *Zenit*. In questo caso, le figure principali (il cui *Dna* è costituito da intervalli di seconda maggiore e seconda minore) si addensano in grappoli di note nell'estremo registro grave. Il percorso, qui, tende a svilupparsi gradualmente verso le regioni acute in cui, finalmente, solisti e gruppi orchestrali, sinora ruotanti su orbite più o meno indipendenti anche se sempre correlate, si riuniscono sovrapponendosi, trovando l'unità. Il *Postludio* è polvere di stelle...

Ivan Fedele

Oliver Messiaen
Chronochromie

> ... *Chronochromie* riposa su un duplice materiale sonoro e temporale. Il materiale temporale o ritmico utilizza 32 durate differenti, trattate in interversione simmetrica sempre intervertite nello stesso ordine. Le permutazioni così ottenute vengono sentite sole, sia frammentate, sia sovrapposte 3 a 3. Non vengono impiegate tutte.
> Il materiale sonoro e melodico utilizza canti degli uccelli di Francia, Svezia, Giappone e Messico. Utilizza anche dei rumori d'acqua (cascate e torrenti di montagna) annotati nelle Alpi francesi.
> Le miscele di suoni e di timbri, molto complessi, restano al servizio delle durate che devono sottolineare, colorandole. Il colore serve dunque a manifestare il *découpage* (il taglio, l'articolazione) del tempo. Da cui il titolo *Chronochromie*, dal greco *Kronos*, tempo e *Kroma*, colore... per cui la traduzione *colori del tempo*.
> L'opera è costituita come i cori dell'antica tragedia greca, con il raddoppio della Strofa e aggiunta di un'Introduzione e di una Coda; comporta dunque sette parti obbligatoriamente concatenate: Introduzione - Strofa 1 - Antistrofa 1 - Strofa 2 - Antistrofa 2 - Epodo - Coda...

Interversione come *modi a trasposizione limitata, ritmi non retrogradabili* come *personaggi ritmici* sono termini che fanno parte del ricchissimo e fantasioso lessico di Messiaen; egli introduce in questa composizione il *colore* come campo semantico in un'accezione che va ben al di là dell'abituale uso che se ne fa nel mondo musicale (il colore normalmente viene abbinato al timbro, identifica il colore degli strumenti e delle combinazioni che miscelano tra loro gli strumenti, il *tone-colour* appunto).
Messiaen si spinge al di là, raccogliendo a suo modo la grande sfida che il secondo Novecento (dopo la seconda guerra mondiale) lancerà a proposito della difficile corrispondenza tra notazione musicale e "suoni nuovi" (sfida impervia e resa di fatto impossibile dall'avvento dei suoni elettronici...)

> ... Passiamo al colore. Se i suoni colorano le durate è poiché essi sono per me legati al colore attraverso delle corrispondenze segrete. Quando ascolto, sento, e persino quando leggo la musica io vedo interiormente dei colori meravigliosi che si mescolano come le combinazioni dei suoni e che si muovono, girano e cambiano con i suoni. Per esempio: il tal gruppo d'accordi è rosso macchiato d'oro, il tal altro è bianco lattiginoso, ornato d'arancio, orlato d'oro – il tal altro userà del verde, dell'aranciato, del violetto in bande parallele – il tal altro sarà grigio pallido, con riflessi verdi e violetti- il tal altro sarà decisamente violetto o decisamente rosso. Ci saranno anche dei colori complementari...

È un mondo sinestetico fantastico (*sinestesia* è la corrispondenza tra la percezione appartenente al dominio di un senso con quella di un altro senso, *suono* e *colore*, *udito* e *vista*, in questo caso) che va ben al di là delle intuizioni schoenberghiane della *Klangfarbenmelodie*; Schoenberg in un brano del 1909, *Il lago di Traun al mattino*, *Der Traunsee am Morgen*, inserito nei *Cinque pezzi* per grande orchestra, usa questo termine – *melodia di suoni e colori* – poi emblematicamente inserito in conclusione del suo *Manuale di armonia*, quasi a indicare i compiti e le risorse future della nuova armonia.[1]
Messiaen cerca comunque di usare la sapienza

musicale sino ad allora accumulata dalla tradizione (egli si spingerà, animato da uno spirito integratore insaziabile, a cercare altrove ciò che la tradizione strettamente occidentale non gli poteva fornire – la variabilità e duttilità ritmica delle culture antiche o orientali, per esempio –) per rappresentare il "nuovo mondo sonoro", convinto che non tutto fosse da dimenticare (nessuna frenesia del "grado zero", della *tabula rasa* come in quasi tutti i suoi prestigiosi allievi: Boulez, Stockhausen e Xenakis su tutti), ma che, al contrario, la musica occidentale avesse a suo modo contribuito a costruire larga parte di quell'arte che dice coi suoni «... le cose che soltanto con i suoni si possono dire...». Abbiamo dovuto aspettare la pubblicazione del suo inestimabile *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* per apprezzare la vastità e la ineludibilità della sua ricerca.

Alessandro Melchiorre

[1] Vale comunque la pena di ricordare ciò che Schoenberg scriveva a R. Strauss in maniera quasi profetica, egli prometteva dei «... brani assolutamente a-sinfonici, anzi completamente all'opposto, niente architettura, niente struttura... soltanto una ininterrotta successione di colori ritmi stati d'animo...

Iannis Xenakix
Jonchaies

«Anche i musicisti mi considerano un musicista!»

esclamazione di Xenakis alla discussione della sua tesi di dottorato poi pubblicata come *Arts/-Sciences* Alliages in cui dialoga con Messiaen, Serres, Revault d'Allones, Ragon, Teyssédre...

> ... La musica comincia con l'acustica. *Jonchaies* è il risultato di un'analogia, di un transfert, la traslazione nella musica strumentale di un lavoro che conduco con metodi nuovi nel campo della sintesi dei suoni da 15 anni (esattamente dal tempo di *La légende d'Eer*, la musica del *Diatope*).
> In quest'opera, c'è un lavoro su quelle che chiamo "scale" (*echelles*, ma anche *cribles*, setacci). Distinguo tra modi (che sono entità nel tempo) e scale (che sono entità statiche fuori del tempo). Una scala è una selezione di altezze in un *continuum* approssimativo, secondo un principio indipendente dal loro uso nel tempo. Per esempio, l'insieme dei tasti bianchi del pianoforte costituisce una scala. Questa scala, che è poi la gamma maggiore, è il risultato di un'elaborazione durata molti secoli... è molto



Oliver Messiaen.

> importante porsi il problema della scala, come accade per esempio in Messiaen. Purtroppo pochi compositori lo fanno...

L'esordio di *Jonchaies* affronta il problema dei *cribles* o scale di altezze in maniera nuova e impiega una scala non ottavizzante (che cioè non si ripropone eguale ottava dopo ottava ma usa un altro modulo, diverso dall'ottava) speciale, una soluzione possibile se applicata ai problemi delle strutture *hors temps* (Xenakis chiama così il materiale prima della sua messa in opera, il materiale per così dire astratto, indipendente dall'utilizzazione concreta e dalla particolare realizzazione in quel particolare brano musicale, NB)... *Jonchaies* si ispira ai risultati ottenuti e utilizzati nella *Legende d'Eer*, musica scritta per il Diatope del centre Georges Pompidou, che infine era stata completata allo Studio di Musica Elettronica della *Westdeutscher Rundfunk*, la radio di Colonia.

> Questi risultati sono derivati dai miei lavori teorici sulla sintesi dei suoni e sulla musica per computer, ricerche che impiegano una via differente rispetto a quella dell'analisi armonica classica secondo Fourier e che io ho condotto all'*Indiana University* di Bloomington, e in seguito al *Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales* (*CEMAMu*) di Parigi.Tale differenza si basa su percorsi stocastici e moti browniani. In effetti secondo questa teoria, che ho introdotto circa dieci anni fa, si parte dal rumore e attraverso l'aiuto di funzione stocastiche vi si iniettano alcune periodicità.

Commissione di Radio France voluta da Claude Samuel, scritta da Xenakis nel 1977 realizzata in prima esecuzione il 21 dicembre dello stesso anno a Parigi dall'Orchestre National, diretta da Michel Tabachnik, appare da subito come un brano tra i più importanti e al contempo tra quelli "composti in maniera molto soggettiva" scritti dal compositore francese; l'organico è enorme (109 musicisti, fiati per quattro, eccetto clarinetti e corni che sono addirittura per sei; gli archi allo scopo di contrapporsi efficacemente ai fiati e a una considerevole percussione (costruita attorno al ruolo predominante delle pelli), raggiungono il numero di settanta ma, come spesso accade, Xenakis (fedele al dettato di Varèse che considerava superati gli archi intesi come strumenti caratterizzati soprattutto da funzione melodica e spesso, a rinforzo espressivo di essa, dal vibrato) non li usa nel senso abituale, secondo la loro natura, per così dire... («*vibrato interdit*» scriverà a più riprese Xenakis su molte delle sue partiture che faranno uso di strumenti ad arco) ma come masse sonore contrapposte ad altre masse sonore.
Il titolo non ha niente di bucolico (*joncs* in francese sono i giunchi, *Jonchaies* le giuncaglie) ma si riferisce all'intreccio polifonico denso, quasi arborescente della partitura; come ricorderà Harry Halbreich

> ... nella sua franchezza brutale, pronta a irritare le nature delicate che non mancano di considerarla un'opera volgare... ancora una volta, ed è ciò che importa riguardo all'impatto dell'opera sul grande pubblico, una enorme complessità di costruzione e di pensiero risulta in una semplicità diretta e perentoria dell'espressione...
> Mi chiedete come passo dalla teoria alla pratica della scrittura orchestrale? Mi piacerebbe molto saperlo... Quando si compone, bisogna decidere di gettarsi in acqua; a partire da quel momento, s'ingrana un meccanismo che vi fa andare da qualche parte. Occorre allora saper essere lucidi, osservare ciò che si produce continuando ad avanzare nell'oscurità. Si è costretti a educarsi da soli. In effetti, occorre un'autopedagogia affinché la capacità di diversificare ciò che si va facendo diventi maggiore, e ci permetta di pervenire a qualcosa di davvero nuovo (non è proprio dell'uomo generare direttamente qualcosa di interamente nuovo).
> Quando si compone, occorre essere aperti per far uscire qualcosa, e allo stesso tempo chiusi per trattenere ciò su cui si deve mantenere uno spirito critico.

Alessandro Melchiorre

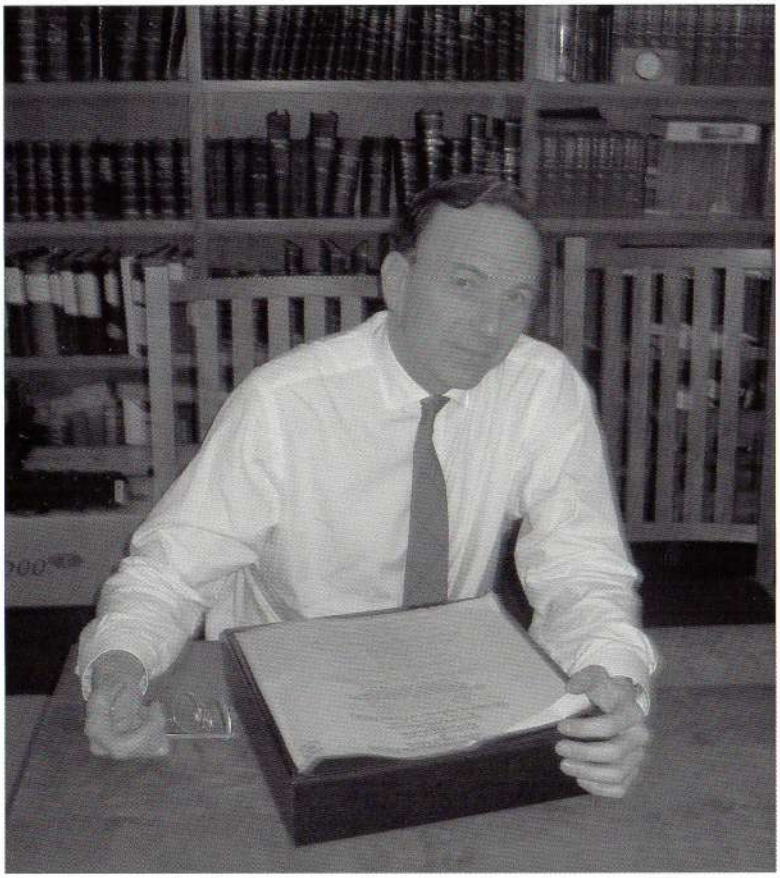


Foto Ralph Fassey

Iannis Xenakis con la moglie Françoise.

Charles Zachary Bornstein

È stato direttore di quattro orchestre/festival nordamericane – Newfoundland Symphony, London Canada Mozart Festival, Rockford Illinois Symphony e Woodstock Summerfest – che sotto la sua guida sono molto cresciute e migliorate grazie soprattutto a una programmazione innovativa e al suo particolare punto di vista interpretativo.
Dopo la sua esecuzione della Jerusalem Version *della* Sinfonia n. 1 *di Mahler alla Accademy of Music 2002 a Gerusalemme, Zubin Mehta lo ha segnalato alla New York Philharmonic, dove è diventato il primo "Leonard Bernstein Scholar in Residence" (2005-07).*
Ancora ventenne, è stato scelto da Leopold Stokowski come suo assistente alla guida dell'American Symphony Orchestra alla Carnegie Hall. Nella stagione successiva, è stato assistente direttore di Peter Maag in Svizzera e in Italia, durante la tournée della Juilliard Chamber Orchestra, e poi al Metropolitan per Die Zauberflöte *e per* La traviata.
Ha studiato pianoforte con Paul Jacobs della New York Philharmonic e composizione con Elliot Carter. Come direttore, si è diplomato alla Juilliard School e al Salzburg Mozarteum. Notato da Hans Swarowsky, è stato accettato a Vienna come suo ultimo studente privato.
I suoi impegni più recenti includono esibizioni con la Bavarian State Radio Orchestra e Chorus, la BBC Philharmonic, la Belgrado Philharmonic con Evelyn Glennie e inoltre con Radio France Paris, Gulbenkian Symphony Orchestra Lisbona, Montpellier Philharmonic, Krakow Philharmonic e Chorus Polonia/Vienna, Cluj e Timisoara Philharmonics Romania, Stavanger Symphony di Norvegia, Haydn Simphonietta Vienna, Sudwestrundfunk Symphony Orchestra - Baden Baden, Buffalo Philharmonic, Jerusalem Symphony Orchestra, Musica Nova Tel Aviv e Milano Musica.
Come docente in direzione d'orchestra, ha collaborato con il Royal Conservatory di Toronto, l'Università di Tel Aviv e l'Academy of Music and Hebrew University di Gerusalemme.
Ha inciso con le maggiori etichette ricevendo riconoscimenti in tutto il mondo. Come compositore, è stato premiato alla Carnegie Hall per la sua Symphony in Memory of President Kennedy and Martin Luther King Jr.
Attualmente divide il suo tempo tra la New York Philharmonic e i suoi impegni come direttore-ospite in Europa.



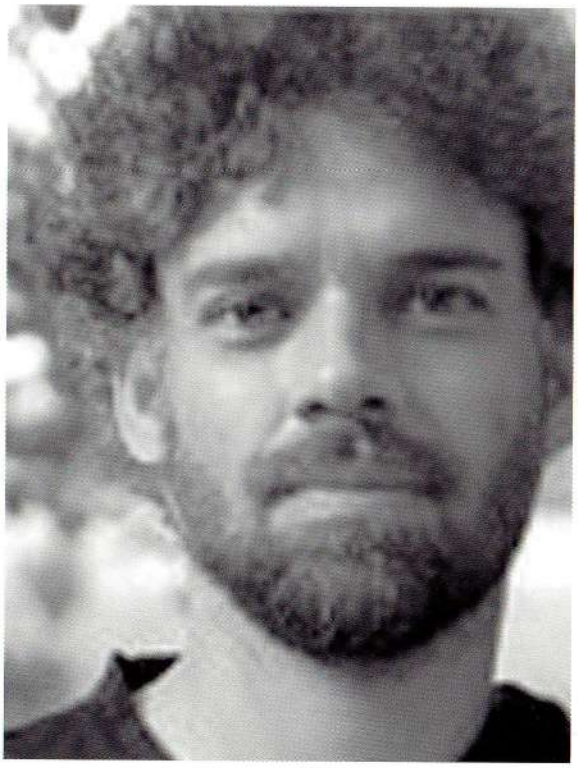
Charles Zachary Bornstein.

Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi"

Fondata nel 1993 da Vladimir Delman, l'Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi" si è imposta da alcuni anni come una delle più rilevanti realtà sinfoniche nazionali. Nel 1999 Riccardo Chailly, che dalla stagione 2005-06 sarà presente nel ruolo di Direttore Onorario, ha assunto la carica di Direttore Musicale dell'Orchestra. Negli anni sotto la sua guida l'Orchestra ha sviluppato peculiari caratteristiche di duttilità e versatilità affrontando un repertorio che spazia da Bach ai capisaldi del sinfonismo ottocentesco fino alla musica del Novecento, e impaginando programmi innovativi in cui i classici sono affiancati da pagine meno consuete. Oltre alla prestigiosa presenza di Riccardo Chailly quale Direttore Onorario e di Romano Gandolfi come Direttore del Coro, l'Orchestra si avvale di Claus Peter Flor e Christopher Hogwood come Direttori Principali Ospiti. Il 6 ottobre 1999 è stata inaugurata, con la Sinfonia n. 2 Resurrezione *di Mahler diretta da Riccardo Chailly, la nuova sede stabile dell'Orchestra, l'Auditorium di Milano, che per le sue caratteristiche estetiche, tecnologiche e acustiche costituisce una delle migliori sale da concerto italiane. Altro elemento distintivo dell'Orchestra è la costituzione, nell'ottobre 1998, del Coro Sinfonico di Milano "G. Verdi" guidato da Romano Gandolfi, prestigiosa figura della direzione corale che ha lavorato con i più grandi direttori d'orchestra e nei più importanti teatri lirici del mondo. Il Coro conta attualmente 105 elementi in grado di affrontare il grande repertorio lirico-sinfonico dal Barocco al Novecento. Alcuni appuntamenti ricorrenti scandiscono il percorso musicale: l'esecuzione dei cicli integrali delle Sinfonie di Mahler e di Beethoven e il Concerto di Capodanno con la* Nona Sinfonia *di Beethoven. Nella stagione 2005-06 è prevista inoltre l'integrale sinfonica e concertistica di Robert Schumann, mentre un ampio spazio è riservato alle pagine Mozart, nell'occasione del 250° anniversario della sua nascita. L'Orchestra è stata diretta, tra gli altri, da Georges Prêtre, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Rudolf Barshai, Christopher Hogwood, Helmut Rilling, Peter Maag, Daniele Gatti, Roberto Abbado, Ivor Bolton, Kazushi Ono e Eiji Oue, e ha collaborato con solisti come Martha Argerich, Mstislav Rostroprovič, Vadim Repin, Lynn Harrell, Viktoria Mullova, Hanna Chang, Sarah Chang, Midori, Alexander Kobrin, Jean-Yves Thibaudet, Nelson Freire, Salvatore Accardo, Mario Brunello, Alexander Toradze, Hilary Hahn, Roman Vlatkovič. Nella Stagione sinfonica 2004-05 sono tornati sul podio della "Verdi" tra gli altri Ulf Schirmer, Hirokami e Vladimir Jurowski, mentre per la prossima stagione si annunciano importanti debutti come quelli di Herbert Blomstedt e Krzysztof Penderecki. Nell'aprile 2002 è stata costituita la Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano "G. Verdi". La Fondazione, cui hanno aderito la Banca Popolare di Milano, la RAS, la Regione Lombardia, il Comune di Milano, la Camera di Commercio di Milano e Pirelli RE, intende salvaguardare la tradizione che ha caratterizzato l'Orchestra sin dalla sua nascita, ovvero la presenza di tanti Soci aderenti che danno un'identità particolare a questa situazione musicale. Oltre alla ricca stagione sinfonica nella propria sede a Milano, l'Orchestra è invitata spesso in sale prestigiose in Italia e all'estero. Nel 2002 l'Orchestra è stata orchestra residente del Festival dei due Mondi di Spoleto e ha suonato in Francia, Spagna, Portogallo e Svizzera nella sua prima tournée europea. In giugno 2003 l'Orchestra diretta da Oleg Caetani si è esibita in Cile, Argentina e Brasile, e in ottobre ha suonato nelle principali sale da concerto giapponesi in una tournée diretta da Riccardo Chailly con la partecipazione di Martha Argerich e del Coro "Verdi" diretto da Romano Gandolfi. A gennaio 2004 l'Orchestra diretta da Riccardo Chailly ha debuttato al Festival delle Canarie. Nell'estate 2004 è stata impegnata come orchestra residente al Festival delle Nazioni di Città di Castello. Nel gennaio 2005 l'Orchestra, guidata da Eiji Oue e con la partecipazione di Hilary Hahn, ha effettuato una tournée in Germania e Francia. Una tournée, nel maggio 20005, porta l'Orchestra, diretta da Riccardo Chailly, in alcune delle più importanti città europee quali Zagabria, Lubiana, Atene, Francoforte, Vienna e Budapest. Segue, a fine maggio 2005, l'importante debutto della 68ª edizione del Maggio Musicale Fiorentino. L'Orchestra ha sviluppato un'intensa attività discografica. Il primo cd* Verdi Heroines *con Angela Gheorghiu ha vinto il Gramophone Award 2000, il Classic FM People's Choice 2000 e Le Choc de L'Année 2000. Il cd* Verdi-Messa Solenne *con la partecipazione del Coro è stato nominato ai Gramophone Awards 2001, mentre grande successo di pubblico ha ottenuto* Rossini Arias *con Juan Diego Flórez, con cui l'Orchestra ha pubblicato anche* Una furtiva lagrima. *Gli ultimi impegni discografici includono un cd di arie sacre con Plácido Domingo per Deutsche Grammophon, due cd di rarità di compositori italiani,* Rossini Discoveries *e* Verdi Discoveries, *diretti da Riccardo Chailly per Decca, e i primi quattro cd dell'integrale delle* Sinfonie *di Šostakovič dirette da Oleg Caetani per Arts. Con Riccardo Chailly l'Orchestra ha inciso nel 2004, per Decca, inoltre il cd* Puccini Discoveries, *mentre nell'aprile 2005 è uscito un cd con trascrizioni per orchestra di Luciano Berio.*

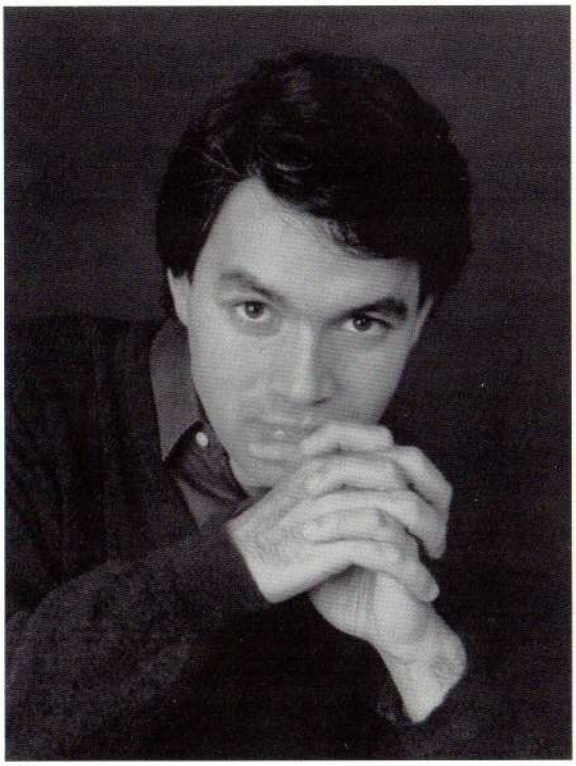
François-Frédéric Guy

Ha studiato con Dominique Merlet e Christian Ivaldi al Conservatorio di Parigi, dove si è diplomato vincendo il Primo Premio.
Fra i pochissimi giovani pianisti premiati con il soggiorno alla International Foundation di Corno (Italia), ha collaborato con artisti quali Leon Fleischer, Murray Perahia, Fou Ts'ong, Charles Rosen e Karl-Ulrich Schnabel.
Nel 1999 è stato scelto dalla BBC Radio 3 per il suo "New Generation Artists Scheme", che comprende concerti all'ora di pranzo alla Wigmore Hall, registrazioni in studio, ed esibizioni con le Orchestre della BBC di tutto il Regno Unito per un periodo di due anni.
Nelle recenti stagioni ha lavorato con l'Orchestre de Paris e Wolfgang Sawallisch, la London Philharmonic Orchestra, Bernard Haitink e Paavo Berglund, la San Francisco Symphony e Michael Tilson Thomas, la Philharmonia, la NDR Symphony, la Bamburg Symphony, l'Orchestre National de Lyon, la Hallé, la BBC Philharmonic Orchestra e Neeme Järvi, la Japan Philharmonic (ha partecipato anche alla sua tournée europea del 2002), la Frankfurt Radio Symphony, l'Ensemble Intercontemporain, la Munich Philharmonic, nonché al Festival di Edimburgo del 2001 con la Royal Scottish National Orchestra e Günter Herbig.
In recital si è esibito a Parigi al Théâtre du Châtelet, al Théâtre des Champs Élysées e alla Salle Gaveau, a Londra alla Queen Elizabeth Hall per la "Harrods International Pianist Series", alla Wigmore Hall e a St John's Smith Square, al Kennedy Center di Washington, nonché a Milano, Monaco di Baviera, Berlino, Ginevra, Vienna e Vancouver, e ai Festival di La Roque d'Anthéron, City of London, Brighton, Cheltenham.
I suoi impegni per questa stagione e per la prossima comprendono concerti con l'Orchestre de Paris, la Berliner Sinfonie-Orchester, la Helsinki Philharmonic e la Tonhalle Orchestra. Prossimi recital comprendono esibizioni in Francia, Germania e Spagna. Fra le sue incisioni come solista: le Sonate op. 109 *e* 106 *di Beethoven (Harmonia Mundi) e le* Sonate n. 2 *e* n. 3 *di Brahms (Meridian). Ha un contratto di esclusiva con la Naïve. Recente la sua registrazione delle* Sonate n. 6 *e* n. 8 *di Prokof'ev. Nel 2003 ha registrato il* Concerto n. 2 *per pianoforte e orchestra di Brahms con la London Philharmonic Orchestra e Paavo Berglund. Fra le sue registrazioni di musica da camera: le* Sonate per clarinetto e pianoforte *di Brahms con Romain Guyot e le* Sonate per violoncello e pianoforte *di Beethoven con Anne Gastinel.*



Pietro De Maria

Dopo aver vinto il Premio della Critica al Concorso Čajkovskij di Mosca nel 1990, ha ricevuto il Primo Premio al Concorso Internazionale Dino Ciani al Teatro alla Scala (1990) e al Géza Anda di Zurigo (1994). Nel novembre 1997 gli è stato assegnato in Germania il Premio Mendelssohn per la sua esecuzione del Concerto n. 1 *con la Filarmonica di Amburgo diretta da Ingo Metzmacher. Svolge un'intensa attività concertistica, ospite dei maggiori centri musicali europei e americani e solistica con importanti complessi come l'Orchestra della Tonhalle di Zurigo, i Bamberger Symphoniker, la Camerata Academica Salzburg, le Orchestre Sinfoniche delle Radio di Amburgo, Francoforte e Stoccarda, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, e con direttori quali Roberto Abbado, Umberto Benedetti Michelangeli, Gary Bertini, Myung-Whun Chung, Vladimir Fedoseyev, Eliahu Inbal, Marek Janowski, Peter Maag, Gianandrea Noseda, Corrado Rovaris, Yutaka Sado, Sándor Végh. Nato a Venezia nel 1967, ha iniziato lo studio del pianoforte con Giorgio Vianello, dimostrando un precoce talento che lo ha portato, appena tredicenne, a vincere il Primo Premio al Concorso Internazionale Alfred Cortot di Milano. Si è diplomato sotto la guida di Gino Gorini al Conservatorio della sua città, perfezionandosi successivamente con Maria Tipo al Conservatorio di Ginevra, dove ha conseguito nel 1988 il Premier Prix de Virtuosité con distinzione. È particolarmente attento alla musica da camera alla quale dedica molti progetti, tra i quali ricordiamo le collaborazioni con Enrico Dindo e Massimo Quarta. Ha inciso le tre* Sonate op. 40 *di Clementi per l'etichetta Naxos e un recital registrato dal vivo per la VAI Audio. Tra i suoi prossimi impegni figurano la partecipazione al Festival di Lockenhaus, su invito di Gidon Kremer, e l'esecuzione dell'integrale dell'opera pianistica di Chopin per le maggiori istituzioni concertistiche italiane.*



Concerti, incontri, convegno e video

In collaborazione con il Centre Culturel Français

lunedì 3 ottobre 2005 - ore 18
Centre Culturel Français
Spazio Proiezioni
corso Magenta, 63

Si ringrazia AIR FRANCE

Omaggio a Iannis Xenakis

Incontro con Françoise Xenakis ed Enzo Restagno

Proiezione del film
Something Rich and Strange
di Mark Kidel (1990)

Ingresso libero

Nell'incontro organizzato dal Centre Culturel Français, Madame Xenakis dialogherà con Enzo Restagno, amico suo e del marito e autore di un fondamentale volume su Iannis Xenakis.
Françoise Xenakis, scrittrice e giornalista, è stata per una vita la moglie di Iannis Xenakis.
Cronista letteraria al *Matin*, dove è capo servizio di *Romans et Vie des lettres* e responsabile del *Matin des livres*, Françoise Xenakis è pure una brillante giornalista, sia per la televisione sia per la stampa. Per la televisione sono note le sue collaborazioni a *Télé Matin* e a *France 2*.

È autrice di numerosi romanzi, tra i quali *Elle lui dirait dans l'île* e *Regard, nos chemins se sont fermés*.
Iannis Xenakis, nella sua composizione *Pour la paix* del 1981, in programma il 18 ottobre con il Coro di Budapest, ha scelto come testi frammenti dalle due opere di Françoise Xenakis: *Écoute* e *Les morts pleureront*, entrambe pubblicate da Gallimard.
Ricordiamo che il video con una intervista di Enzo Restagno a Xenakis, realizzato dalla RAI a Torino nel 1988, verrà proiettato allo Spazio Sirin il 9 novembre.

In collaborazione con la Fondazione Cineteca Italiana

giovedì 20 ottobre 2005 - ore 17
Spazio Oberdan
viale Vittorio Veneto, 2

Orient-Occident
Images d'une exposition

Documentario di Enrico Fulchignoni
con musica di Iannis Xenakis

Regia: Enrico Fulchignoni
Riprese: Piero Portalupi
Montaggio: Alexis N. Vorontzoff
Direzione artistica: Vadime Elisseeff
Musica: Iannis Xenakis
Commento: Pierre Henry, letto da Pierre Chambon
Produzione: Unesco, Francia, 1959
b/n, video 20'

Lezione-commento di Quirino Principe, con l'ascolto del nastro di *Orient-Occident*

Ingresso libero

Il documentario, presentato a Cannes nel 1960, è nato su commissione dell'Unesco per accompagnare una mostra di scultura, organizzata al Museo Cernuschi (nov. 1958-febb. 1959) dal Consiglio Internazionale dei Musei e dalla Direzione per le Belle Arti e l'Architettura della città di Parigi, sul tema dei rapporti tra Oriente e Occidente attraverso 50 secoli di arte.
Nulla di più lontano però da certi polverosi documentari "d'artista" dal sapore prettamente didascalico: l'obiettivo riprende, con movimenti lenti e avvolgenti e da diverse angolature, gli affascinanti reperti dell'arte etrusca e orientale – statuette votive, animali fantastici, guerrieri armati, ieratiche divinità – che, attraverso l'Egitto, hanno influenzato l'arte greca, culla della nostra civiltà. Dalle riprese a distanza ravvicinata e dai primi piani insistiti su profili e dettagli (una mano che si abbassa a toccare un calcagno, due dita che stringono un frutto, una elaborata acconciatura femminile o il ricco panneggio di una veste) risulta un fluire continuo di immagini che rievocano i gesti e le sembianze di civiltà scomparse.
Il commento musicale di Xenakis sembra giungere da una misteriosa lontananza e ha il sapore arcano di una cosmica armonia. Alla musica (brani della composizione per orchestra *Pitoprakta* utilizzato con velocità alterata) sono sapientemente sovrapposti, con effetto solo apparentemente dissonante, rumori e suoni che ricordano quelli della natura (sgocciolii, soffi di vento, stridii di uccelli) uniti a clangori metallici, rintocchi di campane, squilli, fruscii e suoni che fanno pensare ad atmosfere siderali.
Anche il commento della voce fuori campo, sottolinenando somiglianze e paragoni tra i profili e gli atteggiamenti delle sculture, contribuisce al forte senzo unitario dell'insieme e suggerisce contatti e affinità tra epoche e civiltà diverse: giunti all'inquadraturta finale, la statua di donna delle isole Cicladi di 5000 anni fa non può non far pensare a tanta scultura moderna.

Fulchignoni, Xenakis, i segreti dell'arte

Il 14° Festival di Milano Musica accoglie nello Spazio Oberdan, durante il pomeriggio di giovedì 20 ottobre 2005, un avvenimento di somma importanza e di rara evenienza. È la proiezione pubblica di un film documentario, *Orient-Occident*, relativamente breve (20 minuti), con regia di Enrico Fulchignoni e musica di Iannis Xenakis. Si tratta di un prodotto cinematografico d'eccezione, sia per l'alta qualità artistica e culturale, sia per la statura intellettuale dei realizzatori – soprattutto del regista-soggettista e dell'autore della colonna sonora musicale –, sia per la rarità degli esemplari disponibili e per la loro difficile reperibilità, che hanno reso leggendaria, con il trascorrere degli anni, quest'opera affascinante.
Molto apprezzato alla sua prima apparizione a Cannes, quarantacinque anni fa, poi gradualmente uscito dai circuiti cinematografici e infine quasi dimenticato, il documentario è riemerso di recente al Festival di arti elettroacustiche multimediali organizzato ad Atene (1-5 settembre 2001) dal C.E.M.A.T., ossia dalla consociazione dei Centri Musicali Attrezzati attiva dal 1995 e dedita alla produzione di installazioni sonore e di tecniche informatiche applicate alla musica. Non poteva mancare, nel quadro delle attività del C.E.M.A.T., un omaggio a un compositore come Iannis Xenakis, cui tanto deve la musica del nostro tempo in merito alla sperimentazione elettroacustica e alle espressioni d'arte ad essa collegate. Infatti, al documentario di cui stiamo parlando e che sarà riproposto il 20 ottobre 2005 allo Spazio Oberdan il Festival di Atene riservò un posto d'onore, curandone la proiezione (Atene, Pavillon 10-D) la sera del 5 settembre 2001.
Tuttavia, il Festival di Atene 2001 fu dedicato in prevalenza ai riflessi che le avanguardie musicali del Novecento hanno avuto nello sviluppo delle tecniche elettroacustiche. La proiezione di *Orient-Occident* fu un episodio del Festival, collocato a conclusione di cinque giornate caratterizzate dall'esposizione e dal primo impiego di strumenti sperimentali (gli *olofoni* e i *planofoni*) e dall'esecuzione di altri progetti musicali (di Laura Bianchini, di Piero Milesi, ecc.). La serata del 20 ottobre 2005, nata dalla collaborazione tra Milano Musica, il Teatro alla Scala e la Fondazione Cineteca Italiana di Milano, propone *Orient-Occident* come testo multimediale di alta importanza culturale, filosofica (con particolare attenzione alla filosofia dell'arte), antropologica: un lavoro esemplare indirizzato a chi voglia penetrare nei segreti delle arti e del rapporto – anche implicito – tra l'uno e l'altro linguaggio artistico. Nel nostro caso, è il rapporto tra la musica e le arti visive, e, dettaglio di massimo rilievo, tra espressioni antiche e addirittura arcaiche di arti visive e musiche nate nella seconda metà del secolo XX, ossia in quell'*oggi* con il quale ciascuno sente coincidere il termine (*la* fine, o *il* fine...?) di un plurisecolare percorso. Nello sfondo, una domanda che spesso si vuole eludere: la cosiddetta "modernità" è davvero *la* fine (o *il* fine?) di quel percorso? Nell'occasione presente, dobbiamo essere grati all'eccellenza culturale e organizzativa della Cineteca Italiana, fondata e diretta per anni da Gianni Comencini (scomparso, purtroppo, il 19 aprile 2005) con la collaborazione, fra gli altri, di sua figlia Luisa Comencini e di Matteo Pavesi, poiché proprio a questo ente dobbiamo la disponibilità del film in questione.
Qualche notizia essenziale sugli autori è indispensabile. Enrico Fulchignoni (Messina, giovedì 18 settembre 1913 - Parigi, domenica 28 agosto 1988), laureato in medicina, docente in psicologia all'Università di Roma, ma soprattutto studioso di arti, spettacolo, mezzi di comunicazione, fu per eccellenza il grande irregolare della cultura italiana, e irregolare anche nel suo essere europeo fra gli italiani e italiano fra gli europei. La sua maggiore singolarità fu nell'essere magistrale e assolutamente autorevole proprio in virtù della sua irregolarità, che lungi dall'accompagnarsi a un geniale estro volontaristico significò un sovrappiù di competenza rispetto alla misura media della "regolarità". In particolare, e con tempestiva anticipazione sui tempi, Fulchignoni fu l'altamente creativo alfiere di una vera e propria "filosofia del cinema". Troviamo il suo nome fra i registi di quella serie di film che, alla fine dell'era fascista, si fecero miracolosamente strada attraverso la retorica di regime conquistando un alto grado di valori estetici, formali e drammatici: noto tema e notissimo *topos*, questo, dell'odierna critica e storiografa cinematografica. Fra l'altro, Fulchignoni diresse *I due Foscari* (1942), e, sempre lungo la linea tematica "italiano-medievale", collaborò al soggetto e alla sceneggiatura di un film assolutamente splendido come *La Gorgona* (1942) di Guido Brignone, nonché di un altro lavoro notevole come *Il mercante di schiave* (ancora 1942) di Duilio Coletti. Fu anche presidente del Conseil International du Cinéma et de la Télévision dell'U.N.E.S.C.O.

Fra i suoi scritti: *L'Arlecchino errante. Da canovacci di commedie dell'arte del XVII secolo*, Edizioni di Corrente, Milano, 1941; *La civilisation de l'image*, Payot, Paris, 1969, trad. italiana di Giuseppe Crescenzi, *La moderna civiltà dell'immagine; Il cavallo a dondolo*, Il Borghese, Milano, 1970; *Memorabilia. Il futuro della memoria*, Laterza, Bari, 1989 (in collaborazione con altri autori).

Certo, il cinema fu il campo in cui Fulchignoni lasciò un segno più raro e prezioso. Ma imponente fu il suo lavoro su altri terreni: l'antropologia, l'iconica, la filosofia delle forme simboliche, e quella disciplina intermedia che potremmo chiamare "antropologia dell'arte". Coltivando questi interessi, egli fu amico di Henri Langlois (Smirne, Turchia, 1914 - Parigi, 1977), fondatore nel 1936 della Cinémathèque Française e anch'egli, insieme, filosofo del cinema e antropologo dell'arte, e del leggendario Marcel Griaule (Ainsy-sur-Armençon, Yonne, 1898 - Parigi, 1956), autore di un capolavoro dell'indagine antropologica sulle etnie africane, *Un dieu d'eau* (1946): una leggenda dei Dagon del Niger, narrata a Griaule dal vecchio cacciatore Ogotommêil e rinnarrata dallo studioso francese. Di tale leggenda si avvertono tracce significative in una sequenza di *Orient-Occident*, là dove le immagini sottolineano la sinuosità "acquea" di divinità solari siriache. Dagli anni Cinquanta fin quasi alla morte, Fulchignoni fu conservatore capo del Musée Cernuschi di Parigi, fondato dallo storico dell'arte Henri Cernuschi (1821-1898), di origine italiana.

Tra il novembre 1958 e il febbraio 1959, il Musée Cernuschi ospitò una mostra, ideata e organizzata con somma perizia da Fulchignoni, sul tema "Oriente e Occidente", e in particolare sulle reciproche influenze e compenetrazioni dei linguaggi artistici propri dei due grandi ambiti culturali. Soprattutto, interessava a Fulchignoni l'individuazione di archetipi comuni troppo trascurati o addirittura mai notati: qualcosa di simile fu l'intento "planetario" di un musicologo che nel suo ambito fu quasi l'omologo di ciò che Fulchignoni fu nello studio dell'immagine: Marius Schneider (Hagenau in Alsazia, 1903 - Marquartstein in Baviera, 1982), che dedicò gli ultimi trent'anni di vita alla ricerca di archetipi comuni alle polifonie delle diverse sfere culturali. Durante la mostra parigina al "Cernuschi", Fulchignoni ne realizzò il filmato, intitolandolo *Orient-Occident, images d'une exposition*. Il film documentario, prodotto nel 1959, ha una durata di 20 minuti, e si vale di un commento in lingua francese, scritto da Pierre Henry e detto da Pierre Chambon. Fu presentato alla Sezione Documentari del Festival cinematografico di Cannes, nel maggio 1960.

Abbiamo lasciato per ultima la notizia su un elemento primario, anzi, eccezionale di *Orient-Occident*: la colonna sonora musicale. La musica, infatti, è di uno dei sommi protagonisti, originale e unico, della musica d'avanguardia del Novecento: del compositore di origine greca, nato in Romania e naturalizzato francese, Iannis Xenakis (Brăila, lunedì 29 maggio 1922 - Parigi, domenica 4 febbraio 2001). Quando Fulchignoni realizzò il proprio documentario sull'esposizione al "Cernuschi", Xenakis aveva 37 anni. Era passato attraverso una tormentata esperienza di partigiano contro i nazisti durante la seconda guerra mondiale, di resistente e guerrigliero comunista contro l'occupazione britannica della Grecia (fu allora che, ferito in combattimento, perse l'occhio sinistro e fu per sempre segnato da una vasta cicatrice sul volto), di architetto e di matematico. Più tardiva era stata la decisione di dedicarsi alla musica. Al tempo dell'incontro con Fulchignoni, Xenakis aveva al proprio attivo soltanto tre composizioni da lui pubblicate e ufficialmente riconosciute: *Metastaseis* ("Trasformazioni dialettiche", 1953-1954, prima esecuzione 1955), per 61 strumentisti; *Pithoprakta* ("Azione guidata dal calcolo delle probabilità", 1955-1956), dedicata a Hermann Scherchen che ne diresse la prima esecuzione nel marzo 1957 nella rassegna concertistica "Musica Viva" di Monaco di Baviera; *Achorripsis* ("Straniamento", 1956-1957), per 21 strumenti, in prima esecuzione, diretta sempre da Scherchen, a Buenos Aires nel 1958. Per la colonna sonora di *Orient-Occident*, Xenakis utilizzò varie pagine dalla partitura di *Pithoprakta*, che impegna 50 strumenti: 46 archi, 2 tromboni, uno xilofono, e un esemplare di quel piccolo idiofono in legno di teak e in forma di parallelepipedo, percosso con bacchette da tamburo o da xilofono, che viene chiamato *Temple block* o [*chinese*] *wood block*.

Fu *Pithoprakta* la composizione che Xenakis adattò alla colonna sonora di *Orient-Occident*, ma alterandone quasi sempre la velocità e sovrapponendo ai diversi brani inseriti nel documentario suoni e rumori allusivi a ciò che si ode in natura (il "Naturlaut" di mahleriana memoria,

non senza sfiorare la poetica di Messiaen: voci d'uccelli, fluire d'acqua e di vento, tuoni). Ma anche altra materia sonora si sovrappone ai passi ripresi da *Pithoprakta*: sentori metallici, artifici percussivi, misteriose risonanze di strumenti a percussione, dello xilofono, del *wood block*, degli stessi archi usati per così dire "percussivamente", con effetti di armonia di sfere e di sonorità provenienti da plaghe remotissime del cosmo.
Idea di partenza: l'arte ellenica è sintesi del rapporto tra Oriente e Occidente. L'ellenismo guarda all'Oriente, e tutto il commento di Paul Henry ha per fine la dimostrazione dell'esistenza di un multiculturalismo di fondo, come essenza stabile e "normale" della civiltà planetaria. Se osserviamo i sinuosi e "acquei" movimenti delle divinità solari siriache, riconosciamo parentele sia con la figuratività egizia del periodo tebano (dalla XII alla XVIII dinastia), sia con il sorprendente ellenismo rintracciabile nelle sculture del lontano e non facilmente accessibile Afghanistan. Da parte nostra, rimandiamo i lettori alla sensazione che produsse in Italia nel 1963 il libro di Mortimer Wheeler, *Rome beyond Imperial Frontiers* (Penguin Books, Harmondsworth 1955), tradotto otto anni dopo (*La civiltà romana oltre i confini dell'Impero*, Einaudi, Torino, 1963). Il 1955 precede di tre o quattro anni il documentario di Fulchignoni e Xenakis. Anni felici di collaborazione tra culture oggi evidentemente avverse tra loro (anche se l'ipocrita perbenismo politicamente corretto della Chiesa cattolica nega che esista lo scontro di civiltà, e anche se non ricorriamo obbligatoriamente a Samuel Huntington): allora poteva ancora accadere qualcosa che suscita rimpianto, ossia che nel 1945 uno studente indiano allievo di Wheeler uscisse da un fossato vicino al golfo del Bengala, agitando un piatto rosso firmato da un vasaio i cui forni producevano e prosperavano quasi duemila anni prima nei sobborghi di Arrhetium (Arezzo) in Etruria. Così, nasce una grande emozione nell'incontrare, nel Luristan iranico o in Mesopotamia, figure improvvisamente apollinee.
Ci attendiamo, a ragione, un mutamento di forte rilievo quando ci spostiamo dall'Asia meridionale o sud-orientale all'Estremo Oriente. È vero: nelle sculture provenienti dalla Cina del II secolo a.C. i volti sono stilizzati, il capo chino e gli occhi semichiusi evocano "la langoureuse Asie" e i suoi silenziosi misteri, ma il panneggio ha lampi evocativi in cui traluce la plastica ellenica del VI e V secolo a.C. Qualcosa di simile vale per le sculture provenienti da Giappone e Corea, che scorrono sotto i nostri occhi mentre la colonna sonora di Xenakis dialoga con le immagini mediante la voce enigmatica del *wood block*.
Enigmatica è tutta la sequenza visiva che ci conduce alla conclusione del percorso, e tanto più sorprendente è, di immagine in immagine, il rapporto invasivo tra Oriente e Occidente. Nei volti dell'illuminato Buddha è l'Occidente il responsabile del rigore attribuito al profilo e della simmetria fisionomica. Ci allontaniamo dall'Occidente con la ritrattistica khmer del XIII secolo: occhi chiusi, misterioso sorriso. Presenza simultanea dei due ambiti di civiltà c'è nel fantastico bestiario che non può non avere influito sulle arti d'Occidente: leoni stilizzati, grifoni. Vitalità, anche maestà e solennità; ma in una dimensione molto lontana da tutto questo, la dimensione dell'orrore, subiamo soprassalti non più lievi. Dal Luristan ci viene il misterioso volto sospeso nel vuoto. I suoi occhi sbarrati incutono spavento e provocano incubo, come il "grünes Gesicht" di Gustav Meyrink. Siamo dinanzi a una sorta di Golem iranico? Né ci calma la successiva immagine: una femmina orrenda con mostruosi orecchini.
Ci congediamo da altri mostri con la lingua oscenamente esibita, ed entriamo in una sfera di alta nobiltà e forza, mentre la musica di Xenakis, elaborata, ci accompagna con suoni frullati e sovracuti, quasi la deformazione "non euclidea" di una fanfara. Ecco un guerriero persiano, stilizzato, filiforme, con elmo e occhi chiusi (VI secolo a.C.? forse). Ed ecco anche un sacerdote siriaco, proveniente dall'Asia Minore: di nuovo occhi chiusi e sorriso indecifrabile. Al confronto, è molto più "occidentale" l'egizia dea Hathor, con occhi aperti e liquido panneggio.
Alla nobiltà dei volti appena contemplati, all'elegante ricadere degli abiti, provenienti dall'Asia Minore e databili con approssimazione al 1000 a.C., seguono figure perturbanti, *unheimlich*. Sono volti appena sbozzati: dee della fecondità, con attributi sessuali grottescamente deformati. Un trauma estetico, quell'avvicendamento, cui segue un contro-trauma. Dalla Mesopotamia, ancora databili al 1000 a.C. circa, vengono forme umane dall'aspetto orientale nei tratti fisionomici, eppure inclini a una fluidità "occidentale" di movimento. Ancora più traumatico (siamo sempre in Mesopotamia, ma intorno al 500 a.C.) è l'appari-

re improvviso di una forma-accadimento, la cui convergenza verso la scultura ateniese del VI e V secolo a.C. è irresistibile. Una figura femminile nuda con una gamba alzata e piegata: con la mano destra si tocca un sandalo di struttura elementare (una suola con laccio, quasi un odierno infradito), con la sinistra tiene una palla. Alla fine, ancora una scossa: appare uno spettrale "non volto".

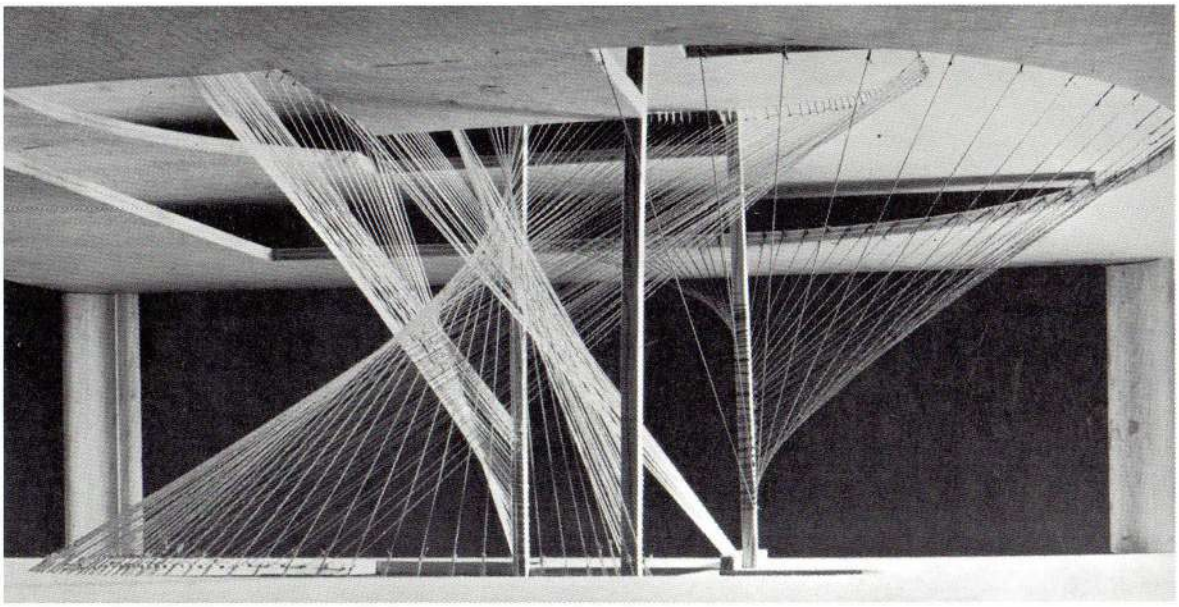
Ce ne siamo accorti fin troppo: ciò che è peculiare dell'arte orientale è un contrassegno che tuttavia non manca nella scultura ellenica arcaica: le figure con occhi chiusi, già incontrate incrociando la ritrattistica Khmer e il suo arcano sorriso, ma anche figure di origine iranica o anatolica. Il dio entra in contatto con l'uomo se lo guarda, non se si lascia guardare, e in questa occasione ha gli occhi aperti. Se li chiude, ogni contatto cessa, malgrado l'apparente vicinanza. Se ha gli occhi chiusi, il dio si ritrae nell'eone del sublime e dell'eterno. Soltanto così il dio è divino. Meglio, è più che divino: è numinoso, inconoscibile. Al termine dell'itinerario museale, il problema estetico diventa un problema teologico e ontologico.

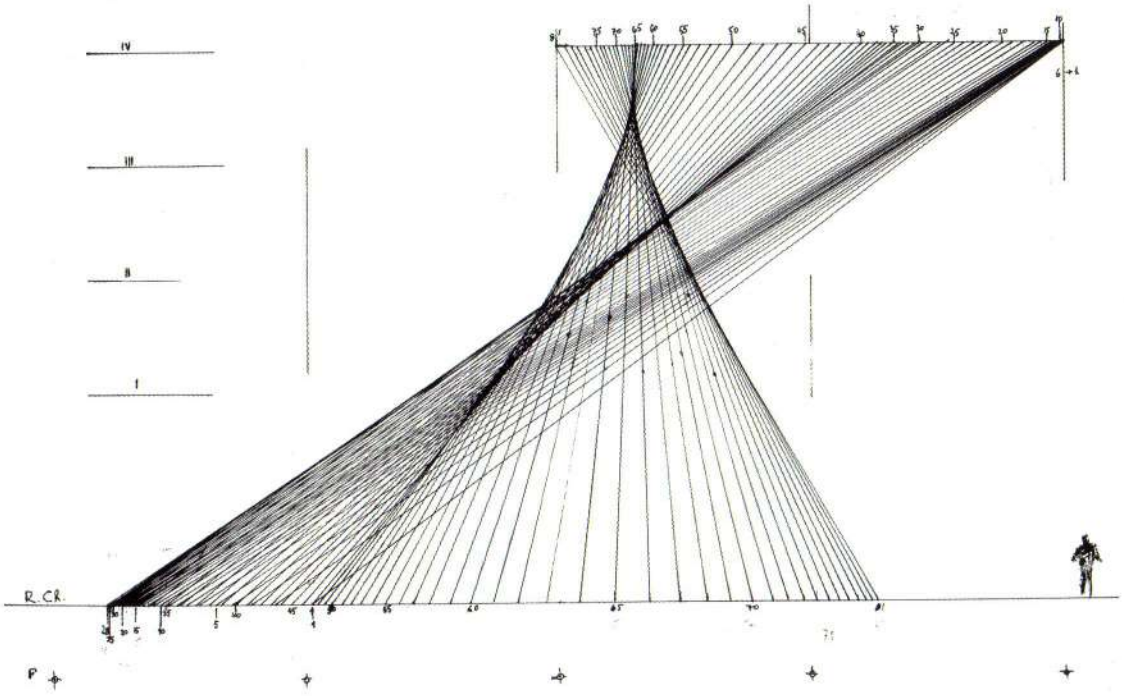
A commento ideale scelgo una fonte remota: la "critica del senso della vista" sviluppata dal maestro buddista Nāgārjuna, vissuto forse nel II secolo d.C. (Nāgārjuna, *Madhyamaka karika* ["Le stanze del cammino di mezzo"], trad. it. di Raniero Gnoli, Boringhieri, Torino, 1961, pp. 48-50). Ascoltiamo. «La vista non vede affatto sé stessa. Ora, ciò che non vede sé stesso, come vedrà ciò che è diverso da sé? L'esempio del fuoco non è sufficiente a dimostrare la realtà della vista. Dal momento che nessuna cosa che non vede può essere considerata vista, come può logicamente dirsi, di essa, che è "vista" e "vede"?».

Occhio, forma simbolica, cara all'iconografia ebraico-cristiana (l'occhio nel triangolo è, per metonimia più che per metafora, Dio), ma anche alla tradizione dei *mandala*. Del resto, anche il rosone di una cattedrale è, come "symbolische Form" alla Ernst Cassirer, un occhio che guarda ed è guardato. Occhio come oggetto e soggetto, come tema di un'opera d'arte e come ποιητής di quell'opera. «... Ed eran due in uno e uno in due» (Dante, *Inferno*, XXVIII, 125). La fenomenologia delle arti visive ci offre anche una filosofica mediazione: il *terzo occhio*, che nell'arte indiana lamaista è interpretato come segno della forza visiva soprannaturale e dell'illuminazione. Non è soltanto zoologia fantastica: in natura esistono rettili fossili (come quello di cui si è trovata traccia nelle paludi della Nuova Zelanda, il tuatara = *Hacteria puntata*) con un occhio sulla fronte. Ma l'iconografia asiatica ha rapporti con la filogenesi?Una ricerca davvero scientifica che stabilisca un rapporto tra le forme mitiche e la teoria filogenetica degli organismi e dei loro organi atrofizzati non è, allo stato attuale delle conoscenze possibile. Così l'occhio di Polifemo e la fiaba n. 130 dei *Kinder- und Hausmärchen* di Jacob e Wilhelm Grimm (la spiritosa e un po' macabra *Einäuglein, Zweiäuglein und Dreiäuglein*) sono archetipi extrascientifici o metascientifici: non certo subscientifici. Una bella discussione, che consigliamo di leggere, è in Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur & Nachfolger, München, 1989 (ed. it. a cura di Paola Locatelli, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano, 1992², pp. 338-341).

Dell'effetto che nasce dalla sovrapposizione di *Pithoprakta* con velocità deformata e di suoni naturalistici, magici, cosmici e comunque allusivi all'arcano e ai misteri matematici, si è già detto. Dei caratteri originari di *Pithoprakta* restano tracce: la già allora ossessiva poetica "stocastica", reggitrice di una musica il cui linguaggio si fonda sul calcolo delle probabilità, il confronto tra continuità e discontinuità (come dire, tra necessità e caso, per tornare sulla celebre coppia di concetti...) materializzato negli episodi di glissando e di pizzicato e nei colpi d'arco sul legno; il puntillismo sonoro e la distribuzione dei suoni-monadi secondo un ampio spettro sonoro, sì da formare una densa "granulazione" che è come una nube di materia sonora in movimento, regolata dalle leggi dei grandi numeri già proposte dalle teorie di Friedrich Gauss e Pierre de Laplace, di James Clerk Maxwell e Ludwig Boltzmann, di Siméon Denis Poisson. Così, grazie a Xenakis, il mistero che si avverte nelle immagini del Musée Cernuschi si sposa all'enigma di una nuova e ancora non decifrata morfologia sonora.

Quirino Principe





In alto: modello dei cavi portanti del Polytope *di Montréal.*
In basso: prospetto dello strato E del Polytope *di Montréal.*

giovedì 27 ottobre 2005 - ore 15
venerdì 28 ottobre 2005 - ore 9
ore 14

Triennale di Milano
Salone d'Onore
viale Alemagna, 6

Convegno:
Iannis Xenakis. Musicista, scienziato, architetto

con il patrocinio della
Fondazione Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde

in collaborazione con
Provincia di Milano, Settore Cultura
Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Pianificazione
Fondazione Scuole Civiche di Milano
(IRMus, Accademia Internazionale della Musica)

Partecipano:
Aldo Castellano, Thierry Coduys, Agostino Di Scipio, Luca Francesconi, Elisa Guagenti Grandori, François-Bernard Mâche, Giacomo Manzoni, Alessandro Melchiorre, Susana Moreno, Ernesto Napolitano, Angelo Orcalli, Gerard Pape, Luigi Pestalozza, Quirino Principe, Enzo Restagno, Curtis Roads, Makis Solomos, Ivanka Stoianova

Durante il convegno verrà poiettato il video:
Arcana, connaissance de la musique: Iannis Xenakis (1981)
Regia: Maurice Le Roux
Realizzazione: Philippe Vardoux
Con la partecipazione di
Bruno Canino, Salvatore Accardo, Elizabeth Chojnacka, Glenn Gould e Jean-Louis Heudier, astronomo
Produzione TF1 (INA 1981)

Verranno inoltre ospitati tre Poli-spazi sonori e visivi, studi percettivi in forma di installazione audio-video di Pietro Pirelli (con le Sculture Sonore di Pinuccio Sciola), Matteo Franceschini/Adriano Abbado, Andrea Cera, prodotti da Agon, Centro Studi Armando Gentilucci (con il sostegno della Fondazione Sergio Dragoni).

Saranno proiettati i DVD di Fausto Romitelli, *An Index of Metals* e di Curtis Roads, *Point Line Cloud* e trasmessi nastri di Iannis Xenakis, Agostino Di Scipio, Alessandro Melchiorre, Jean-François Laporte, Ake Parmerud, Hans Titschku, Markus Popp.

La sala del Convegno ospiterà
una mostra di fotografie inedite di Xenakis di Ralph Fassey.

Si ringrazia Mariuccia Rognoni per il suo sostegno

In collaborazione con l'Associazione Musicadinsieme

mercoledì 9 novembre 2005 - ore 21
Associazione Musicadinsieme
Via Curio Dentato, 1

Un fuoco freddo
Iannis Xenakis tra arte e scienza

Iannis Xenakis (1922-2001)
Dikhthas (1979), per violino e pianoforte 12'

Silvia Mandolini, *violino*
Andrea Carcano, *pianoforte*

Xenakis, un greco antico nel mondo moderno
Video di Enzo Restagno
Regia di Massimo Scaglioni, prod. RAI 1988

Iannis Xenakis
Nomos Alpha (1966) 17'

Giorgio Casati, *violoncello*

Intervengono Oreste Bossini e Carlo Serra

Musicadinsieme ospita, all'interno del Festival di Milano Musica, uno spazio di riflessione dedicato alla figura di Iannis Xenakis.
Con il contributo di un'ampia conversazione registrata a Torino da Enzo Restagno in occasione di Settembre Musica 1988 e l'ascolto di due lavori caratteristici della complessa ricerca musicale del compositore, Carlo Serra e Oreste Bossini offrono alcuni elementi di analisi per comprendere l'originale posizione estetica di Xenakis nella musica del nostro tempo, contrassegnata dalla consapevole utopia di un dialogo tra le arti e le scienze, in un mondo dominato e trasformato incessantemente dalla tecnica.

Rai Teche

Ingresso libero

Iannis Xenakis
Cronologia della vita e delle opere

1922 Iannis Xenakis nasce il 29 maggio (la data tuttavia è incerta: potrebbe trattarsi del 1° giugno, e persino del 1921) a Braïla, in Romania, da genitori greci benestanti, Clearchos Xenakis, uomo d'affari, e Photini Pavlou, pianista dilettante. Entrambi appassionati di musica, gli Xenakis si recano a più riprese a Bayreuth durante l'infanzia di Iannis.

1932 Rimasto orfano di madre a cinque anni, al termine delle scuole elementari viene inviato al collegio anglo-greco sull'isola di Spetses, nel Peloponneso, dove sviluppa un interesse poliedrico per le scienze, la letteratura greca e la musica. È esposto a una molteplicità di esperienze musicali, dal patrimonio folklorico greco alla tradizione classica tedesca, alla musica liturgica ortodossa. Canta Palestrina nel coro polifonico della scuola e suona il pianoforte. Al termine degli studi, nel 1938, si trasferirà ad Atene per prepararsi all'esame di ammissione al Politecnico.

1940 L'invasione italiana della Grecia impedisce a Xenakis di frequentare i corsi del Politecnico, nonostante il successo nell'esame di ammissione. Prende lezioni di analisi, armonia e contrappunto da Aristote Koundourov, mentre si allontana dallo studio del pianoforte. Partecipa alla resistenza contro l'occupazione italo-tedesca, unendosi, dopo un primo periodo in cui è affiliato a un gruppo nazionalistico di destra, alla formazione comunista EAM. Le imponenti manifestazioni di massa contro gli occupanti rimarranno nella memoria di Xenakis anche come evento acustico di straordinario interesse.

1944 Con la fuga dei tedeschi, l'occupazione inglese e la restaurazione della monarchia, prosegue la resistenza come consigliere politico del battaglione studentesco "Lord Byron" all'interno dell'Esercito nazionale popolare (ELAS). Un commilitone gli rivela la musica di Debussy e Ravel. In questi anni la composizione diviene l'interesse dominante.

1945 Il 1° gennaio viene ferito gravemente al volto dal proiettile di un carro armato inglese: perderà un occhio. Riprende gli studi senza abbandonare la resistenza, circostanza che lo porterà a più riprese in carcere. L'anno successivo consegue il diploma al Politecnico.

1947 Arruolato nel nuovo esercito greco, ma temporaneamente detenuto in un campo di concentramento per comunisti, riesce a evadere. Trascorre due mesi in clandestinità ad Atene, finché il padre non gli procura un passaporto falso. Può così raggiungere l'Italia e di qui, grazie all'aiuto di membri del Partito comunista di Torino, la Francia. L'11 novembre è a Parigi, originariamente con l'intento di passare negli Stati Uniti. Nel dicembre, per il tramite del connazionale Georges Candilis, viene invece cooptato come ingegnere nello studio di Le Corbusier. In Grecia intanto è condannato a morte in contumacia per terrorismo politico, pena commutata nel 1951 in dieci anni di carcere.

1949 Si iscrive all'Ecole Normale de Musique, dove ha un approccio conflittuale con Honegger e più tardi con Milhaud. Nadia Boulanger si dichiara indisponibile ad accoglierlo fra i suoi allievi. Inizia una serie di composizioni, rimaste inedite, per pianoforte solo e per voce e pianoforte.

1952 Segue per un biennio i corsi di Olivier Messiaen, incontrato l'anno prima al Conservatorio. Fa la conoscenza di Karlheinz Stockhausen. Compone *Zyia*.

1953 Le Corbusier gli commissiona un «concert spatialisé» in occasione del Congresso internazionale dell'architettura moderna a Marsiglia. Il 3 dicembre sposa Françoise Gargouil. Inizia la composizione del trittico *Anastenaria*.

1955 Riesce a interessare alle proprie composizioni alcune delle personalità più in vista del mondo musicale. Primo risultato di questi contatti è la controversa esecuzione di *Metastaseis* (*Anastenaria III*) il 16 ottobre al Festival di Donaueschingen, sotto la guida di Hans Rosbaud. Hermann Scherchen lo invita a più riprese agli incontri di Gravesano. Pubblica sul numero inaugurale dei «Gravesaner Blätter» l'articolo *La crise de la musique sérielle*. Intraprende la stesura di *Pithoprakta*, basato su leggi stocastiche esposte l'anno successivo nell'articolo *Théorie des probabilités et composition musicale* («Gravesaner Blätter» 6). Entra a far parte del Groupe de recherches de musique concrète di Pierre Schaeffer, col quale collaborerà fino al

1962. Le Corbusier lo incarica del progetto del Convento della Tourette à Éveux-sur-l'Arbresle.

1958 Su incarico di Le Corbusier realizza il padiglione della Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles, collaborando con Edgard Varèse che vi presenta il *Poème électronique*. Un anno dopo, anche per dissapori rispetto alla paternità del progetto di Bruxelles, si consuma la rottura con Le Corbusier.

1959 Compone *Duel* per 56 esecutori suddivisi in due orchestre con due direttori, e *Syrmos* per 18 o 36 archi. Nell'estate Scherchen dirige *Analogiques A* e *B* al Festival di Gravesano.

1960 Fonda il MYAM, gruppo informale di riflessione sulle matematiche e la musica. Scrive *Atrées* per undici esecutori e *Orient-Occident* per nastro magnetico, per il cortometraggio omonimo di Enrico Fulchignoni, commissione dell'Unesco, proiettato nel maggio a Cannes.

1961 Si reca in Giappone per il Congresso internazionale "Oriente-Occidente", ricavando dall'incontro con quella civiltà un impatto duraturo. Gli viene commissionato il progetto dell'Auditorium di Gravesano. Compone *Herma* per pianoforte.

1962 Ultima la composizione di un gruppo di lavori avviati già dal '56: *ST/48* per 48 esecutori, *ST/10* per dieci esecutori, *ST/4* per quartetto d'archi e *Morsima-Amorsima* per pianoforte, violino, violoncello e contrabbasso. Scrive *Stratégie* per 82 esecutori suddivisi in due orchestre con due direttori, *Polla ta Dhina* per coro di voci bianche e 48 esecutori, diretto da Scherchen a Stoccarda il 25 ottobre, e *Bohor* per nastro magnetico.

1963 Il 25 aprile *Stratégie* viene eseguito a Venezia sotto la direzione di Bruno Maderna e Constantin Simonovitch. Aaron Copland invita Xenakis a insegnare composizione al Berkshire Music Center di Tanglewood, nel Massachusetts. Tra l'autunno e la primavera successiva trascorre diversi mesi a Berlino Ovest. Pubblica il volume *Musiques formelles. Nouveaux principes de composition musicale*. Intraprende la composizione di *Eonta* per pianoforte e cinque ottoni, diretto a Parigi da Pierre Boulez l'anno seguente.

1964 Scrive il saggio *La Ville cosmique*. Nell'estate viene eseguito al Teatro di Epidauro *Hiketides. Les suppliantes d'Eschyle*, musica di scena per ottoni e archi. Intraprende la composizione di *Akrata* per sedici fiati, completato l'anno successivo.

1965 Diventa cittadino francese. L'Ensemble instrumental de musique contemporaine de Paris, diretto da Constantin Simonovitch, e il pianista Yuji Takahashi gli dedicano un concerto monografico, in cui avviene la *création* di *Syrmos*. Intraprende la composizione di due lavori che ultimerà l'anno seguente: *Terretektorh* per 88 esecutori e *Oresteïa* per coro di voci bianche, coro misto e dodici strumentisti, commissione del Festival Greco di Ypsilanti, nel Michigan (nel 1987 vi aggiungerà *Kassandra* e nel 1992 *La déesse Athena* a formare una trilogia dedicata a Eschilo).

1966 Partecipa a Manila al convegno dell'Unesco "Musics of Asia", durante il quale viene eseguita sua musica. Con Marc Barbut, François Genuys e Georges Guilbaud fonda l'EMAMu (Équipe de Mathématique et d'Automatique Musicales), da lui diretta. Il 4 marzo Aaron Copland dirige *Pithoprakta* a San Francisco; il 3 aprile Hermann Scherchen propone la "prima" di *Terretektorh* al Festival de Royan. Compone *Nomos Alpha* per violoncello solo.

1967 Realizza al padiglione francese dell'Esposizione universale de Montréal *Polytope de Montréal*, spettacolo di luci e suoni per quattro orchestre, primo di una serie di "polytopes" che si chiuderà con quello di Micene del 1978. Viene invitato come professore associato all'Indiana University a Bloomington, dove fonda il Center for Mathematical and Automated Music. Vi terrà corsi fino al 1972. Pubblica sulla rivista «La Nef» il saggio *Vers une métamusique*. Scrive la musica di scena *Medea* per coro maschile e cinque esecutori. Intraprende la composizione di *Nomos gamma* per 98 esecutori, completato l'anno dopo, così come avverà per *Nuits* per dodici voci miste soliste o coro misto a cappella.

1969 Completa *Kraanerg*, balletto per orchestra e nastro magnetico. Scrive *Anaktoria* per otto esecutori, *Persephassa* per sei percussionisti (*création* da parte delle Percussions de Stra-

sbourg il 9 settembre), *Synaphaï* per pianoforte e 86 esecutori. Intraprende la composizione di *Hibiki Hana Ma* per nastro magnetico, presentato l'anno dopo all'Esposizione universale di Osaka. L'EMAMu viene riconosciuta come laboratorio di fisica nucleare del Collège de France.

1971 Scrive il balletto *Antikhthon*, su commissione di Balanchine, *Aroura* per dodici archi, *Mikka* per violino e *Persépolis* per nastro magnetico: quest'ultimo viene proposto in un'istallazione del 26 agosto a Persepoli, tra le rovine del Palazzo di Dario.

1972 La Facoltà di Musica dell'Università di Montréal organizza le "Journées Xenakis". Entra come professore associato all'UER des Arts plastiques et Sciences de l'art della Sorbona, dove propone un primo seminario intitolato «Formalisation et programmation dans les arts visuels et en musique». Insegnerà alla Sorbona fino al 1989. L'EMAMu si trasforma in CEMAMu (Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales). A dicembre si reca a Bali e a Java. Compone *Eridanos* per 68 elementi, *Linaia-Agon* per corno, trombone e tuba, e *Polytope de Cluny* per nastro magnetico.

1974 Il 20 giugno viene presentato a Lisbona *Cendrées* per coro e 73 esecutori. Nel settembre i Beethoven Festspiele gli dedicano una retrospettiva che prevede l'esecuzione di una trentina di suoi lavori e una mostra, ripresa l'anno successivo dall'English Bach Festival. Col cambio di regime, il 23 ottobre Xenakis fa ritorno in Grecia, per la prima volta dopo l'espatrio. Scrive *Noomena* per 103 esecutori (presentato a Parigi il 16 ottobre sotto la direzione di Georg Solti), *Erikhthon* per pianoforte e 88 esecutori, e *Gmeeoorh* per organo.

1975 Prima, articolata proposta della musica di Xenakis in Grecia, con una settimana a lui dedicata dal Festival di Atene. Xenakis è nominato membro onorario dell'American Academy and Institute of Arts and Letters. Insegna in qualità di Gresham Professor of Music alla City University di Londra. Compone Empreintes per 85 elementi, Phlegra per undici esecutori, *N'Shima* per due mezzosoprani, due corni, due tromboni e violoncello, e *Psappha* per percussioni. Inizia *Theraps* per contrabbasso.

1976 Il 18 maggio discute alla Sorbona la tesi di dottorato in Arts/Sciences. Nella commissione giudicatrice siede Olivier Messiaen. Riceve il Grand Prix national de la musique del Ministero della Cultura. Scrive *Epeï* per sei esecutori, *Dmaathen* per oboe e percussioni, *Mikka «S»* per violino e *Khoaï* per clavicembalo.

1977 Riceve il premio Beethoven della città di Bonn. Compone *Jonchaies* per 109 esecutori, *A Colone* per coro e diciotto strumentisti, *Akanthos* per soprano e otto strumentisti, *A Hélène* per solisti o coro e *La Légende d'Eer* per nastro magnetico.

1978 Realizza due imponenti spettacoli: l'11 febbraio a Parigi (*Le Diatope - La Légende d'Eer*) davanti al Beaubourg per l'inaugurazione del Centre Georges Pompidou e il 2 agosto a Micene (*Mycènes Alpha* e lavori precedenti). Scrive *Pléïades* per sei percussionisti e *Ikhoor* per trio d'archi.

1979 Nell'estate tiene il corso di composizione all'Accademia Musicale Chigiana. In ottobre la Société de musique contemporaine du Québec e l'Orchestre symphonique de Montréal organizzano le «Journées Xenakis». Compone *Anemoessa* per coro e 90 esecutori, *Palimpsest* per undici esecutori (*création* all'Aquila il 3 marzo, diretta da Sandro Gorli), *Dikhthas* per violino e pianoforte (*création* a Bonn il 4 giugno da parte del duo Accardo-Canino).

1981 Il 13 febbraio viene presentato a Monaco di Baviera *Aïs* per baritono amplificato, percussionista e 96 esecutori. È nominato Ufficiale dell'Ordine delle Arti e delle Lettere. Scrive *Nekuïa* per coro e 98 esecutori, *Komboï* per clavicembalo e percussioni, *Mists* per pianoforte e *Pour la Paix* (di cui realizza quattro versioni).

1983 Il 3 febbraio viene presentato a Tel Aviv *Shaar* per grande orchestra d'archi. Il 21 giugno *Chant des soleils* per coro di voci bianche, coro misto, ottoni e percussioni viene eseguito in simultanea in diverse località della regione Nord-Pas-de-Calais. Compone *Khal Perr* per quintetto di ottoni e due percussionisti, e *Tetras* per quartetto d'archi (*création* a Lisbona l'8 giugno da parte dell'Arditti String Quartet). Inizia *Lichens* per 96 esecutori.

1984 In collaborazione con Jean-Louis Véret presenta un progetto al concorso per la Cité de la musique al Parco della Villette: compreso in una prima selezione di sei proposte, il progetto verrà in seguito scartato. Viene accolto all'Académie des beaux-arts; il discorso di ammissione è tenuto da Olivier Messiaen. Il Festival d'Automne di Parigi gli dedica un'importante retrospettiva. Scrive *Thalleïn* per quattordici esecutori e *Naama* per clavicembalo.

1986 Prende parte alla *masterclass* organizzata da Morton Feldman al Festival Nieuwe Muziek di De Kloveniersdoelen, in Olanda. Scrive *Keqrops* per pianoforte e 92 esecutori, *Horos* per 89 esecutori, *Jalons* per quindici esecutori, *A l'île de Gorée* per clavicembalo e dodici esecutori, *Akea* per pianoforte e quartetto d'archi.

1988 Il 3 maggio viene eseguito a Donaueschingen *Ata* per 89 esecutori. Il Festival Settembre Musica di Torino è dedicato a Xenakis; con l'occasione Enzo Restagno cura la pubblicazione di un volume monografico. Scrive *Waarg* per tredici esecutori.

1989 Riceve la laurea *honoris causa* dall'Università di Edimburgo. Compone *Échange* per clarinetto basso e tredici esecutori, *Epicycle* per violoncello e dodici esecutori, *Okho* per tre percussionisti e *Voyage absolu des Unari vers Andromède* per nastro magnetico.

1990 In Aprile è ospite, in qualità di Distinguished Resident, dell'Università della California a San Diego; in quell'occasione diciannove sue opere vengono eseguite dagli studenti dell'ateneo. La Sorbona lo nomina professore emerito. Scrive *Kyania* per 90 esecutori, *Knephas* per coro e *Tetora* per quartetto d'archi.

1991 Realizza il programma informatico GENDYN. Compone *Dox-Orkh* per violino e 89 esecutori, *Troorkh* per trombone e 89 esecutori, *Roáï* per 90 esecutori, *Krinoïdi* per 71 esecutori e *Gendy3* per nastro magnetico.

1992 È nominato membro onorario dell'Accademia di Santa Cecilia. Scrive *Paille in the wind* per violoncello e pianoforte ("prima" al Teatro alla Scala, il 14 dicembre, da parte del duo Jacopo Scalfi - Roger Woodward) e *Pu wijnuej we fyp* per coro di voci bianche.

1993 In ottobre i Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik gli consacrano tre concerti, mentre l'Università di Seul organizza una Giornata Xenakis. Compone *Bakxai Evrvpidov* (*Les Bacchantes d'Euripide*) per baritono, coro femminile e nove strumentisti, e *Plektó* (*Flechte*) per sei esecutori. Inizia *Dämmerschein* per 89 esecutori.

1997 Scrive *Sea-Change* per 88 esecutori e *O-Mega* per percussionista e tredici esecutori, sue ultime opere.

2001 Muore a Parigi alle cinque del mattino del 4 febbraio. Esce postumo ad Atene, a cura di Makis Solomos, il volume antologico *Testi sulla musica e sull'architettura*.

(a cura di Raffaele Mellace)

Iannis Xenakis
Catalogo delle opere

Le opere sono ordinate cronologicamente secondo la data della loro ultimazione. Laddove non altrimenti indicato, s'intendono edite da Salabert, Parigi.

Quattro composizioni senza titolo (1949)
per pianoforte
Inedite

Menuet (1949)
per pianoforte
Inedito

Air populaire (1949)
per pianoforte
Inedito

Allegro molto (1949)
per pianoforte
Inedito

Tre composizioni senza titolo (1950)
per pianoforte
Inedite

Mélodie (1950)
per pianoforte
Inedita

Andante (1950)
per pianoforte
Inedito

Six chansons (1950-51)
per pianoforte
Prima esecuzione: Pont-L'Abbé,
23 settembre 2000 (Georges Pludermacher)
Durata: 8'

Dhipli Zyia (1952)
per violino e violoncello
Prima esecuzione: Pont-L'Abbé,
20 giugno 2000 (violino Noémy Schindler,
violoncello Raphaël Chétien)
Durata: 5'30

Trois poèmes (1952)
per voce recitante e pianoforte
su testi di François Villon, Vladimir Majakovskij
e Ghiannis Ritsos
Inediti

Zyia (1952)
su testi di origine popolare
I versione per soprano, coro maschile
di almeno dieci elementi, flauto e pianoforte
II versione per soprano, flauto e pianoforte
Prima esecuzione: Evreux, 5 aprile 1994
(soprano Dominique Gaucet, coro maschile
Jeunes Solistes, flauto Cécile Daroux,
pianoforte Dimitri Vassiliakis, dir. Rachid Safir)
Durata: 10'

La colombe de la paix (1953)
per contralto e coro misto a quattro voci
su testo di Theodosis Pieridis
Inedito

Procession aux eaux claires (Anastenaria I) (1953)
per coro misto, coro maschile e 62 esecutori
Prima esecuzione: Monaco, 15 dicembre 2000
(Chor und Sinfonieorchester des Bayerischen
Rundfunks, dir. Charles Zacharie Bornstein)
Organico: coro misto (9 s., 6 a., 6 t., 9 b.),
coro maschile (15-20 br.), 3 fl. (III anche ott.),
4 ob. (III e IV anche c. i.), cl. (anche cl. b.),
2 fg. - 4 cor., 2 trb., trb.ni - 6 perc. - 10 vl. I,
10 vl. II, 6 vle, 6 vc., 6 cb.
Durata: 11'

Le sacrifice (Anastenaria II) (1953)
per 51 esecutori
Prima esecuzione: Monaco, 15 dicembre 2000
(Chor und Sinfonieorchester des Bayerischen
Rundfunks, dir. Charles Zacharie Bornstein)
Organico: 2 fl. (II anche ott.), 2 ob. (II anche
c. i.), 2 cl. (II anche cl. b.), 2 fg. (II anche cfg.)
- 2 cor., 2 trb., trb.ne (anche trb.ne t.), tb. - tp.,
3 perc., pf. - 8 vl. I, 8 vl. II, 6 vle, 6 vc., 4 cb.
Durata: 6'

Stamatis Katotakis, chanson de table (1953)
per voce solista e coro maschile a tre voci
Inedito

Metastaseis (Anastenaria III) (1953-54)
per 60 esecutori
Prima esecuzione: Donaueschingen,
16 ottobre 1955 (Südwestfunkorchester,
dir. Hans Rosbaud)
Organico: 2 fl. (II anche ott.), 2 ob., cl. (anche cl.
b.) - 3 cor., 2 trb., 2 trb.ni - tp., perc. - 12 vl. I, 12
vl. II, 8 vle, 8 vc., 6 cb.
Durata: 7'
Editore: Boosey & Hawkes

Pithoprakta (1955-56)
per 49 esecutori
Prima esecuzione: Monaco, 8 marzo 1957
(Bayerisches Rundfunkorchester,
dir. Hermann Scherchen)
Durata: 10'
Organico: 2 trb.ni t. - perc. - 12 vl. I, 12 vl. II,
8 vle, 8 vc., 6 cb.
Editore: Boosey & Hawkes

Achorripsis (1956-57)
per 21 esecutori
Prima esecuzione: Buenos Aires, 20 luglio 1958
(Orchestra del Teatro Colón,
dir. Hermann Scherchen)
Durata: 7'
Organico: fl. (anche ott.), ob., 2 cl. (anche cl.
in Mi b e cl. b.), 2 fg. (II anche cfg.) -
2 trb., trb.ne - 3 perc. - 3 vl., 3 vc., 3 cb.
Editore: Bote & Bock

Diamorphoses (1957)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Bruxelles, 4 ottobre 1958
Durata: 7'

Concret PH (1958)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Bruxelles, 1958
Durata: 2'45''

Analogique A (1958)
per nove archi
Prima esecuzione: Festival di Gravesano,
estate 1959 (Orchestra del Festival
di Gravesano, dir. Hermann Scherchen)
Organico: 3 vl., 3 vc., 3 cb.
Da eseguirsi obbligatoriamente
con *Analogique B*
Durata: 7'

Analogique B (1958-59)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: cfr. *Analogique A*
Da eseguirsi obbligatoriamente
con *Analogique A*
Durata: 7'

Duel (1959)
gioco per 56 esecutori suddivisi in due orchestre
con due direttori
Prima esecuzione: Hilversum, 18 ottobre 1971
(Orchestra della Radio di Hilversum,
dirr. Diego Masson e Fernand Terby)
Organico: 2 fl. (II anche ott.), 2 ob., 4 cl.
(I e II anche cl. in Mi b, III e IV anche cl. b.),
4 fg. (III e IV anche cfg.) - 4 trb., 2 trb.ni -
2 perc. - 12 vl. I, 12 vl. II, 8 vc., 4 cb.
Durata: variabile (10' ca.)

Syrmos (1959)
per 18 o 36 archi
Prima esecuzione: Parigi, 20 maggio 1965
(Ensemble Instrumental de Musique
Contemporaine, dir. Constantin Simonovitch)
Organico: 6 vl. I, 6 vl. II, 4 vc., 2 cb. oppure
in numero doppio
Durata: 14'

Atrées (1960)
per undici esecutori
Prima esecuzione: Parigi, 28 giugno 1962
(Ensemble Instrumental de Musique
Contemporaine, dir. Constantin Simonovitch)
Organico: fl., 2 cl. (II anche cl. b.) - cor., trb.,
trb.ne - 3 perc. -vl., vc.
Durata: 15'

Orient-Occident (1960)
per nastro magnetico
musica tratta dal film omonimo
di Enrico Fulchignoni
Prima esecuzione: Cannes, maggio 1960
Durata: 12'

Herma (1961)
per pianoforte
Prima esecuzione: Tokyo, 2 febbraio 1962
(Yuji Takahashi)
Durata: 10'
Editore: Boosey & Hawkes

ST/10 (1956-62)
per dieci esecutori
Prima esecuzione: Parigi, maggio 1962
(Ensemble Instrumental de Musique
Contemporaine, dir. Constantin Simonovitch)
Organico: cl., cl. b., 2 cor., perc., a., 2 vl., vla, vc.
Durata: 12'
Editore: Boosey & Hawkes

ST/4 (1956-62)
per quartetto d'archi
Prima esecuzione: Parigi, 24 maggio 1962
(Quartetto Bernède)
Durata: 11'
Editore: Boosey & Hawkes

ST/48 (1956-62)
per 48 esecutori
Prima esecuzione: Parigi, 1968
(Orchestre National de l'ORTF, dir. Lukas Foss)
Organico: 2 fl. (II anche ott.), 2 ob., 2 cl.
(II anche cl. b.), 2 fg. (II anche cfg.) - 2 cor.,
2 trb., 2 trb.ni - tp., perc. - 8 vl. I, 8 vl. II,
6 vle, 6 vc., 4 cb.
Durata: 11'
Editore: Boosey & Hawkes

Morsima-Amorsima (1956-62)
per pianoforte, violino, violoncello
e contrabbasso
Prima esecuzione: Atene, 16 dicembre 1962
(dir. Lukas Foss)
Durata: 11'
Editore: Boosey & Hawkes

Bohor (1962)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Parigi, 15 dicembre 1962
Durata: 21'30

Polla ta Dhina (1962)
per coro di voci bianche e 48 esecutori
su testi dall'*Antigone* di Sofocle
Prima esecuzione: Stoccarda, 25 ottobre 1962
(coro del Ginnasio Classico di Stoccarda,
Südfunk-Sinfonieorchester,
dir. Hermann Scherchen)
Organico: 2 fl. (II anche ott.), 2 ob., 2 cl.
(II anche cl. b.), 2 fg. (II anche cfg.) - 2 cor.,
2 trb., 2 trb.ni - tp., perc. - 8 vl. I, 8 vl. II, 6 vle,
6 vc., 4 cb.
Durata: 6'
Editore: Modern Wewerka.

Stratégie (1962)
gioco per 82 esecutori suddivisi in due orchestre
con due direttori
Prima esecuzione: Venezia, 25 aprile 1963
(Orchestra del Festival Venezia,
dirr. Bruno Maderna e Constantin Simonovitch)
Organico: 4 fl. (anche 2 ott.), 4 ob., 6 cl.
(anche 2 cl. in Mi b e 2 cl. b.), 4 fg. (anche 2 cfg.)
- 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, 2 tb. - 4 perc. - 12 vl. I,
12 vl. II, 8 vle, 8 vc., 6 cb.
Durata: variabile (da 10' a 30')
Editore: Boosey & Hawkes

Eonta (1963-64)
per pianoforte e cinque ottoni
Prima esecuzione: Parigi, 16 dicembre 1964
(pianoforte Yuji Takahashi, Ensemble
du Domaine Musical, dir. Pierre Boulez)
Organico: pf., 2 trb., 3 trb.ni t.
Durata: 18'
Editore: Boosey & Hawkes

Hiketides. Les suppliantes d'Eschyle (1964)
suite per ottoni e archi
tratta dalle musiche di scena
per coro e ensemble strumentale
Prima esecuzione: Epidauro, luglio-agosto 1964
(Ensemble del Teatro Nazionale Greco)
Organico: 2 trb., 2 trb.ni - 6 vl. I, 6 vl. II,
8 vc., 4 cb. (o multipli degli archi)
Durata: 10'

Akrata (1964-65)
per sedici fiati
Prima esecuzione: Oxford, 28 giugno 1966
(Ensemble Instrumental de Musique
Contemporaine, dir. Charles Bruck)
Organico: fl. (anche ott.), ob., 3 cl.
(anche cl. in Mi b, cl. b. e cl. cb.), 3 fg.
(anche 2 cfg.) - 2 cor., 3 trb., 2 trb.ni, tb.
Durata: 11'
Editore: Boosey & Hawkes

Oresteïa (1965-66)
suite per coro di voci bianche, coro misto
(almeno diciotto voci maschili e diciotto
femminili) che suona degli strumentini
e dodici strumentisti
su testi di Eschilo
da eseguirsi congiuntamente a *Kassandra*
e *La déesse Athéna*
Prima esecuzione: Ypsilanti, Michigan,
14 giugno 1966 (Coro e strumenti del Greek
Theatre, dir. Constantin Simonovitch)
Organico: fl. (ott.), ob., 2 cl. (anche cl. in Mi b
e cl. b.), fg. (anche cfg.) - cor., trb. (anche trb.
picc. in Si b), trb.ne, tb. - perc. - vc.
Durata: 46'
Editore: Boosey & Hawkes

Terretektorh (1965-66)
per 88 esecutori dispersi tra il pubblico
Prima esecuzione: Festival de Royan,
3 aprile 1966 (Orchestra filarmonica dell'ORTF,
dir. Hermann Scherchen)
Organico: 3 fl. (anche ott.), 3 ob., 3 cl.
(anche cl. in Mi b e cl. b.), 3 fg. (anche cfg.) -

4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - 3 perc. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.; per ciascun esecutore mar., sngl., w. bl., sir.
Durata: 18'

Nomos Alpha (1966)
per violoncello
Prima esecuzione: Brema, 5 maggio 1966 (Siegfried Palm)
Durata: 17'
Editore: Boosey & Hawkes

Medea (1967)
musiche di scena per coro maschile e cinque esecutori
su testi di Seneca
Prima esecuzione: Parigi, 29 marzo 1967 (Compagnie de l'Odéon-Théâtre de France, regista Jorge Lavelli, dir. Diego Masson)
Organico: cl., fg., trb.ne, perc., vc.,
Durata: 25'

Polytope de Montréal (1967)
spettacolo di luci e suoni per quattro orchestre
Prima esecuzione: Montréal, 1967 (Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine, dir. Constantin Simonovitch)
Durata: 6'
Organico (identico per ciascuna orchestra): fl. (anche ott.), 2 cl. (anche cl. in Mi b e cl. b.), fg. (anche cfg.) - trb., trb.ne - perc. - 4 vl., 4 vc. (o multipli degli archi)
Editore: Boosey & Hawkes

Nomos Gamma (1967-68)
per 98 esecutori dispersi tra il pubblico
Prima esecuzione: Festival de Royan, 4 aprile 1969 (Orchestra filarmonica dell'ORTF, dir. Charles Bruck)
Organico: 3 fl. (anche ott.), 3 ob., 3 cl. (anche cl. in Mi b e cl. b.), 5 fg. (anche 3 cfg.) - 6 cor., 5 trb., 4 trb.ni, tb. - tp., 7 perc. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 15'

Nuits (1967-68)
per dodici voci miste soliste o coro misto a cappella
su fonemi assiri, sumeri e di altra provenienza
Prima esecuzione: Festival de Royan, 7 aprile 1968 (solisti dei Cori dell'ORTF, dir. Marcel Couraud)
Durata: 12'

Kraanerg (1968-69)
balletto per orchestra e nastro magnetico a quattro piste
Prima esecuzione: Ottawa, 2 giugno 1969 (National Ballet Guild of Canada, coreografo Roland Petit, scenografo Victor Vasarely, dir. Lukas Foss)
Organico: fl. (anche ott.), ob., 2 cl. (anche cl. in Mi b e cl. cb.), fg. (anche cfg.) - 2 cor., 2 trb., 2 trb.ni - 3 vl. I, 3 vl. II, 2 vle, 2 vc., 2 cb. (o multipli degli archi)
Durata: 75'
Editore: Boosey & Hawkes

Anaktoria (1969)
per otto esecutori
Prima esecuzione: Festival d'Avignon, 3 luglio 1969 (Octuor de Paris)
Organico: cl., fg., cor., 2 vl., vla., vc., cb.
Durata: 11'

Persephassa (1969)
per 6 percussionisti
Prima esecuzione: Persepoli, Iran, 9 settembre 1969 (Les Percussions de Strasbourg)
Durata: 24'

Synaphaï (1969)
per pianoforte e 86 esecutori
Prima esecuzione: Festival de Royan, 6 aprile 1971 (pianoforte Georges Pludermacher, Orchestre de l'ORTF, dir. Michel Tabachnik)
Organico: pf. solista, 3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg. - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - 3 perc. - 16 vl. I, 14 vl. II, 10 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 14'

Hibiki Hana Ma (1969-70)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Osaka, 1970
Durata: 18'

Antikhthon (1971)
balletto per 86 o 60 elementi
Prima esecuzione: Bonn, 21 settembre 1974 (Festival Xenakis, dir. Michel Tabachnik)
Organico: 3 fl. (anche ott.), 3 ob., 3 cl., 3 fg. (anche cfg.) - 4 cor., 3 trb., 3 trb.ni, tb. - tp., 2 perc. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 23'

Aroura (1971)
per 12 archi
Prima esecuzione: Festival di Lucerna, 24 agosto 1971 (elementi dei Festival Strings, dir. Rudolf Baumgartner)
Organico: 4 vl. I, 3 vl. II, 2 vle, 2 vc., cb. (o multipli)
Durata: 12'

Charisma (1971)
Hommage à Jean-Pierre Guézec
per clarinetto e violoncello
Prima esecuzione: Festival de Royan, 6 aprile 1971 (clarinetto Guy Deplus, violoncello Jacques Wiederker)
Durata: 4'

Mikka (1971)
per violino
Prima esecuzione: Parigi, 27 ottobre 1972 (Ivry Gitlis)
Durata: 4'

Persépolis (1971)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Persepoli, Iran, 26 agosto 1971
Durata: 56'

Eridanos (1972)
per 68 elementi
Prima esecuzione: Festival de la Rochelle, 13 aprile 1973 (Ensemble Européen de Musique Contemporaine, dir. Michel Tabachnik)
Organico: 2 cor., 2 trb., 2 trb.ni, 2 tb.- 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 11'

Linaia-Agon (1972)
gioco musicale per corno in Fa, trombone tenore e tuba
Prima esecuzione: Londra, 26 aprile 1972 (English Bach Festival)
Durata: variabile

Polytope de Cluny (1972)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Parigi, 13 ottobre 1972
Durata: 24'

Cendrées (1973)
per coro misto di 72 voci (o almeno 36) e 73 esecutori
su fonemi di Iannis Xenakis
Prima esecuzione: Lisbona, 20 giugno 1974 (Coro e orchestra della Fondazione Calouste Gulbenkian, dir. Michel Tabachnik)
Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl. (anche cl. b.), 2 fg. - 2 cor., 2 trb., 2 trb.ni, tb. - 16 vl. I, 14 vl. II, 10 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 25'

Evryali (1973)
per pianoforte
Prima esecuzione: New York, 23 ottobre 1973 (Marie-Françoise Bucquet)
Durata: 11'

Erikhthon (1974)
per pianoforte e 88 esecutori
Prima esecuzione: Parigi, 21 maggio 1974 (pianoforte Claude Helffer, Orchestre de l'ORTF, dir. Michel Tabachnik)
Organico: pf. solista, 3 fl. (anche ott.), 3 ob., 4 cl. (anche cl. b.), 4 fg. (anche cfg.) - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - perc. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 15'

Gmeeoorh (1974)
per organo
Prima esecuzione: Hatford University, Connecticut (Clyde Holloway)
Durata: 20' ca.

Noomena (1974)
per 103 esecutori
Prima esecuzione: Parigi, 16 ottobre 1974 (Orchestre de Paris, dir. Georg Solti)
Organico: 4 fl. (anche ott.), 4 ob. (anche c. i.), 5 cl. (anche cl. in Mi b e cl. b.), 4 fg. (anche cfg.) - 6 cor., 5 trb., 4 trb.ni, tb. - 18 vl. I, 16 vl. II, 14 vle, 12 vc., 10 cb.
Durata: 17'

Empreintes (1975)
per 85 elementi
Prima esecuzione: Festival de la Rochelle, 29 giugno 1975 (Orchestra filarmonica della Radio Olandese, dir. Michel Tabachnik)
Organico: 3 fl. (anche ott.), 3 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl. in Mi b e cl. b.), 3 fg. (anche cfg.) - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - tp., 2 perc. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 12'

Phlegra (1975)
per undici esecutori
Prima esecuzione: Londra, 28 gennaio 1976
(London Sinfonietta, dir. Michel Tabachnik)
Organico: fl. (anche ott.), ob., cl. (anche cl. b.),
fg. - cor., trb., trb.ne - vl., vla, vc., cb.
Durata: 14'

Psappha (1975)
per percussioni
Prima esecuzione: Londra, 2 maggio 1976
(Sylvio Guanda)
Durata: 13'

N'Shima (1975)
per due mezzosoprani (o contralti),
due corni, due tromboni e violoncello
su parole ebraiche e fonemi di Iannis Xenakis
Prima esecuzione: Gerusalemme, febbraio 1976
(voci e strumentisti del Testimonium Festival,
dir. Juan-Pablo Izquierdo)
Durata: 17'

Theraps (1975-76)
per contrabbasso
Prima esecuzione: Festival de Royan,
26 marzo 1976 (Fernando Grillo)
Durata: 11'

Dmaathen (1976)
per oboe e percussioni
Prima esecuzione: New York, maggio 1977
(oboe Nora Post, percussioni Jan Williams)
Durata: 10'

Epeï (1976)
per sei esecutori
Prima esecuzione: Montréal, 9 dicembre 1976
(Ensemble de la Société de Musique
Contemporaine du Québec, dir. Serge Garant)
Organico: ob., cl., 2 trb., tp., cb.
Durata: 13'

Khoaï (1976)
per clavicembalo
Prima esecuzione: Colonia, 5 maggio 1976
(Elisabeth Chojnacka)
Durata: 15'

Mikka «S» (1976)
per violino
Prima esecuzione: Orléans, 11 marzo 1976
(Régis Pasquier)
Durata: 5'

Retours-Windungen (1976)
per dodici violoncelli
Prima esecuzione: Bonn, 20 febbraio 1976
(elementi dei Berliner Philharmoniker)
Durata: 8'

A Colone (1977)
per coro maschile o femminile
(di almeno venti voci) e diciotto strumentisti
su testi dall'*Edipo a Colono* di Sofocle
Prima esecuzione: Metz, 19 novembre 1977
Organico: 5 cor., 3 trb.ni, 6 vc., 4 cb.
Durata: 14'

A Hélène (1977)
per solisti o coro femminile o maschile
su testi da Euripide
Prima esecuzione: Epidauro, luglio 1977
(Coro del Teatro Nazionale Greco)
Durata: 10'

Akanthos (1977)
per soprano e otto strumentisti
su fonemi di Iannis Xenakis
Prima esecuzione: Strasburgo, 17 giugno 1977
(Ensemble Studio 111)
Organico strumentale: fl., cl., pf., 2 vl.,
vla., vc., cb.
Durata: 11'

Jonchaies (1977)
per 109 esecutori
Prima esecuzione: Parigi, 21 dicembre 1977
(Orchestre National de France,
dir. Michel Tabachnik)
Organico: 4 fl. (anche 2 ott.), 4 ob. (anche 2 c. i.),
6 cl. (anche cl. in Mi b, 2 cl. b. e 2 cl. cb.),
4 fg. (anche 2 cfg.) - 6 cor., 4 trb., 4 trb.ni
(anche 2 trb.ni t. e 2 trb.ni b.), tb. (anche tb. cb.)
- tp., 5 perc. - 18 vl. I, 16 vl. II, 14 vle,
12 vc., 10 cb.
Durata: 17'

Kottos (1977)
per violoncello
Prima esecuzione: Festival de La Rochelle,
28 giugno 1977 (Mistislav Rostropovitch)
Durata: 8'

Ikhoor (1978)
per trio d'archi
Prima esecuzione: Parigi, 2 aprile 1978
(Trio à Cordes Français)
Durata: 11'

La Légende d'Eer (1977)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Parigi, 11 febbraio 1978
Durata: 55'

Mycènes Alpha (1978)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Micene, 2 agosto 1978
Durata: 10'

Pléïades (1978)
per sei percussionisti
Prima esecuzione: Strasburgo, 17 maggio 1979
(Les Percussions de Strasbourg)
Durata: 46'

Palimpsest (1979)
per undici esecutori
Prima esecuzione: L'Aquila, 3 marzo 1979
(Divertimento Ensemble, dir. Sandro Gorli)
Organico: ob. (anche c. i.), cl. (anche cl. b.),
fg., cor., perc., pf., 2 vl., vla, vc., cb.
Durata: 11'

Anemoessa (1979)
per coro misto di 82 voci (42 minimo)
e 90 esecutori
Prima esecuzione: Amsterdam, 21 giugno 1979
(Orchestra di Radio Hilversum,
Coro della Radio Olandese,
dir. Richard Dufallo)
Organico: 4 fl. (anche ott.), 4 ob., 4 cl., 4 fg.
(anche cfg.) - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - perc.
- 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 15'

Dikhthas (1979)
per violino e pianoforte
Prima esecuzione: Bonn, 4 giugno 1980
(violino Salvatore Accardo,
pianoforte Bruno Canino)
Durata: 12'

Aïs (1980)
per baritono amplificato, percussionista
e 96 esecutori
su testi dell'*Iliade*, dell'*Odissea* e di Saffo
Prima esecuzione: Monaco, 13 febbraio 1981
(baritono Spyros Sakkas,
percussioni Sylvio Gualda, Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks,
dir. Michel Tabachnik)
Organico: perc. solista, 4 fl. (anche ott.),
4 ob. (anche c. i.), 4 cl. (anche cl. in Mi b),
4 fg. (anche cfg.) - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni,
tb. - 6 perc. - pf. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle,
10 vc., 8 cb.
Durata: 17'

Embellie (1981)
per viola
Prima esecuzione: Parigi, 30 marzo 1981
(Geneviève Renon-McLaughlin)
Durata: 7'

Komboï (1981)
per clavicembalo e percussioni
Prima esecuzione: Metz, 22 novembre 1981
(clavicembalo Elisabeth Chojnacka,
percussioni Sylvio Gualda)
Durata: 17'

Mists (1981)
per pianoforte
Prima esecuzione: Edimburgo, agosto 1981
(Roger Woodward)
Durata: 12'

Nekuïa (1981)
per coro misto di 80 voci (54 minimo)
e 98 esecutori
su fonemi e testi da *Siebenkäs*
di Jean-Paul Richter ed *Écoute*
di Françoise Xenakis
Prima esecuzione: Colonia, 26 marzo 1982
(Kölner Rundfunk-Symphonieorchester
e Kölner Rundfunkchor, dir. Michel Tabachnik)
Organico: 4 fl. (anche ott.), 4 ob., 4 cl., 4 fg.
(anche cfg.) - 6 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. -
tp., 3 perc. - 2 a., pf. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle,
10 vc., 8 cb.
Durata: 26'

Pour la Paix (1981)
su testi da *Écoute* e *Les morts pleureront*
di Françoise Xenakis, nella traduzione inglese
di Nouritza Matossian, e fonemi
di Iannis Xenakis
I versione per coro misto a cappella
(di almeno 32 voci)
II versione per coro misto, 4 voci recitanti
e nastro magnetico
III versione per 4 voci recitanti
e nastro magnetico (coro e musica elettronica
preregistrati)

IV versione per nastro magnetico
(voci recitanti, coro e musica elettronica)
Prima esecuzione: Parigi, 23 aprile 1982
(voci recitanti Danielle Delorme,
Françoise Xenakis, Philippe Bardy e
Maxence Mailfort, Coro di Radio France,
dir. Michel Tranchant)
Durate: 10' (versione I), 26'45
(versioni II, III e IV)

Serment-Orkos (1981)
per coro misto (di almeno 32 voci)
su testi di Ippocrate
Prima esecuzione: Atene, 6 settembre 1981
(Coro della Radio Greca)
Durata: 7'

Pour les baleines (1982)
per grande orchestra d'archi
Prima esecuzione: Semaines Musicales d'Orléans,
2 dicembre 1983 (Orchestre Colonne,
dir. Diego Masson)
Organico: 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 2'30"

Pour Maurice (1982)
fonemi per baritono e pianoforte
Prima esecuzione: Bruxelles, 18 ottobre 1982
(baritono Spyros Sakkas,
pianoforte Claude Helffer)
Durata: 4'

Shaar (1982)
per grande orchestra d'archi
Prima esecuzione: Tel Aviv, 3 febbraio 1983
(Jerusalem Sinfonietta, dir. Juan-Pablo Izquierdo)
Organico: 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 14'

Chant des soleils (1983)
per coro di voci bianche, coro misto,
ottoni e percussioni
su testo proprio da Peletier du Mans
Prima esecuzione: in simultanea in diverse
località della regione Nord-Pas-de-Calais,
21 giugno 1983
Organico strumentale: 6 cor., 6 trb., 6 trb.ni
(o multipli), perc.
Durata: 8'

Khal Perr (1983)
per quintetto di ottoni e due percussionisti
Prima esecuzione: Beaune, 15 luglio 1983
(Quintette Arban e Alsace Percussions)
Organico: cor., 2 trb. (anche 2 trb. picc. in Si b),
trb.ne, tb., 2 perc.
Durata: 10'30"

Tetras (1983)
per quartetto d'archi
Prima esecuzione: Lisbona, 8 giugno 1983
(Arditti String Quartet)
Durata: 16'

Lichens (1983-84)
per 96 esecutori
Prima esecuzione: Liegi, 16 aprile 1984
(Orchestre Philharmonique de Liège,
dir. Pierre Bartholomée)
Organico: 4 fl. (anche ott.), 4 ob. (anche c. i.),
4 cl., 3 fg. (anche cfg.) - 4 cor., 4 trb., 6 trb.ni
(anche trb.ne cb.), tb. (anche tb. cb.) - tp.,
4 perc. - pf. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 16'

Naama (1984)
per clavicembalo
Prima esecuzione: Lussemburgo, 20 maggio 1984
(Elisabeth Chojnacka)
Durata: 16'

Thalleïn (1984)
per quattordici esecutori
Prima esecuzione: Londra, 14 febbraio 1984
(London Sinfonietta, dir. Elgar Howarth)
Organico: fl. (anche ott.), ob., cl., fg., cor.,
trb. (anche trb. picc. in Si b), trb.ne, perc.,
pf., 2 vl., vla, vc., cb.
Durata: 17'

Alax (1985)
per trenta esecutori suddivisi in tre ensembles
Prima esecuzione: Colonia, 15 settembre 1985
(Westdeutscher Rundfunk Modern Ensemble,
Köln Ensemble, Gruppe für neue Musik Hans
Heisler, dir. Ernest Bour)
Organico: 3 fl., 3 cl. - 6 cor., 3 trb.ni - 3 perc.
- 3 a. - 3 vl., 6 vc.
Durata: 21'30

Nyuyo (Soleil couchant) (1985)
per quartetto di strumenti giapponesi
Prima esecuzione: Festival d'Angers,
30 giugno 1985
(Ensemble Yonin-No-Käi di Tokyo)
Organico: shakuhachi, sangen e 2 koto
Durata: 10'

Idmen A (1985)
per coro misto (64 voci minimo) e
quattro percussionisti
su fonemi dalla *Teogonia* di Esiodo
Prima esecuzione: Strasburgo, 24 luglio 1985
(Cori Antifona de Cluj e Les Percussions
de Strasbourg)
Durata: 14'

Idmen B (1985)
per sei percussionisti e coro *ad libitum*
su fonemi e testi dalla *Teogonia* di Esiodo
Prima esecuzione: Strasburgo, 24 luglio 1985
(Cori Antifona de Cluj e Les Percussions
de Strasbourg)
Durata: 13'30''

Akea (1986)
per pianoforte e quartetto d'archi
Prima esecuzione: Parigi, 15 dicembre 1986
(pianoforte Claude Helffer,
Arditti String Quartet)
Durata: 12'

A l'île de Gorée (1986)
per clavicembalo (amplificato) e dodici esecutori
Prima esecuzione: Amsterdam, 4 luglio 1986
(clavicembalo Elisabeth Chojnacka,
Xenakis Ensemble Middleburg,
dir. Huub Kerstens)
Organico: clav. solista, fl. (anche ott.), ob.,
cl., fg., cor., trb., trb.ne, clav., 2 vl., vla, vc., cb.
Durata: 14'

Horos (1986)
per 89 esecutori
Prima esecuzione: Tokyo, 24 ottobre 1986
(The Japan Philharmonic Orchestra,
dir. Hiroyuki Iwaki)
Organico: 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor.,
4 trb., 4 trb.ni - perc. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle,
10 vc., 8 cb.
Durata: 16'

Jalons (1986)
per quindici esecutori
Prima esecuzione: Parigi, 26 gennaio 1987
(Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez)
Organico: fl. (anche ott.), ob., 2 cl. (anche cl. b.
e cl. cb.), fg. (anche cfg.) - cor., trb., trb.ne, tb.
- a. - 2 vl., vla, vc., cb.
Durata: 15'

Keqrops (1986)
per pianoforte e 92 esecutori
Prima esecuzione: New York, 13 novembre 1986
(pianoforte Roger Woodward, New York
Philharmonic Orchestra, dir. Zubin Mehta)
Organico: pf. solista, 4 fl., 4 ob., 4 cl.
(anche cl. b.), 4 fg. (anche cfg.) - 4 cor., 4 trb.,
4 trb.ni, tb. - tp., perc. - a. - 16 vl. I, 14 vl. II,
12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 17'

Keren (1986)
per trombone
Prima esecuzione: Strasburgo, 19 settembre 1996
(Benny Sluchin)
Durata: 6'

A r. (hommage à Maurice Ravel) (1987)
per pianoforte
Prima esecuzione: Montpellier, 2 agosto 1987
(Hakon Austbö)
Durata: 3'

Ata (1987)
per 89 esecutori
Prima esecuzione: Donaueschingen,
3 maggio 1988 (Sinfonieorchester des
Südwestfunks Baden-Baden,
dir. Michael Gielen)
Organico: 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb.,
4 trb.ni - perc. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle,
10 vc., 8 cb.
Durata: 16'

Kassandra (1987)
per baritono amplificato (che suona un salterio
a 20 corde) e percussionista
su testi di Eschilo
Seconda parte di *Oresteïa*
Prima esecuzione: Gibellina, 21 agosto 1987
(baritono Spyros Sakkas,
percussioni Sylvio Gualda)
Durata: 11'

Taurhiphanie (1987)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Arles, 13 luglio 1987
Durata: 10'45''

Tracées (1987)
per 94 escutori
Prima esecuzione: Parigi, 17 settembre 1987

(Orchestre National de Lille,
dir. Jean-Claude Casadesus)
Organico: 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - tp., 3 perc. - pf. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 6'

XAS (1987)
per quartetto di sassofoni (s., a., t., br.)
Prima esecuzione: Lille, 17 novembre 1987
(Rascher Quartett)
Durata: 9'

Rebonds (1987-88)
per percussioni
Prima esecuzione: Roma, 1° luglio 1988
(Sylvio Guanda)
Durata: 8'

Waarg (1988)
per tredici esecutori
Prima esecuzione: Londra, 16 maggio 1988
(London Sinfonietta, dir. Elgar Howarth)
Organico: fl. (anche ott.), ob., cl., fg., cor., trb., trb.ne, tb., 2 vl., vla, vc., cb.
Durata: 16'

Epicycle (1989)
per violoncello e dodici esecutori
Prima esecuzione: Londra, 18 maggio 1989
(violoncello Rohan de Saram,
Ensemble Spectrum, dir. Guy Protheroe)
Organico: vc. solista, fl., ob., cl., fg., cor., trb., trb.ne, tb., 2 vl., vla, cb.
Durata: 12'

Échange (1989)
per clarinetto basso e tredici esecutori
Prima esecuzione: Amsterdam, 26 aprile 1989
(clarinetto basso Harry Sparnaay,
Asko Ensemble, dir. David Porcelijn)
Organico: cl. b. solista, fl., ob., cl., fg., cor., trb., trb.ne, tb., 2 vl., vla, vc., cb.
Durata: 14'

Okho (1989)
per tre percussionisti
Prima esecuzione: Parigi, 20 ottobre 1989
(Trio Le Cercle)
Durata: 13'30"

Oophaa (1989)
per clavicembalo e percussioni
Prima esecuzione: Varsavia, 17 settembre 1989
(clavicembalo Elisabeth Chojnacka,
percussioni Sylvio Gualda)
Durata: 9'

Voyage absolu des Unari vers Andromède (1989)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Himeji, Osaka, 1° aprile 1989
Durata: 15'30"

Knephas (1990)
per coro misto (32 voci minimo)
su fonemi di Iannis Xenakis
Prima esecuzione: Londra, 24 giugno 1990
(New London Chamber Choir,
dir. James Wood)
Durata: 10'

Kyania (1990)
per 90 esecutori
Prima esecuzione: Montpellier, 7 dicembre 1990
(Orchestre Philharmonique de Montpellier,
dir. Zoltán Peskó)
Organico: 4 fl., 4 ob. (anche c. i.), 4 cl. (anche cl. b.), 4 fg. - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - pf. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 23'

Tetora (1990)
per quartetto d'archi
Prima esecuzione: Witten, 27 aprile 1991
(Arditti String Quartet)
Durata: 17'

Tuorakemsu (1990)
per 90 esecutori
Prima esecuzione: Tokyo, 9 ottobre 1990
(Shinsei Nippon Symphony Orchestra,
dir. Hiroyuki Iwaki)
Organico: 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - a. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 3'40"

Dox-Orkh (1991)
per violino solista e 89 esecutori
Prima esecuzione: Strasburgo, 6 ottobre 1991
(violino Irvin Arditti, BBC Symphony Orchestra, dir. Arturo Tamayo)
Organico: vn. solista, 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 20'

Gendy3 (1991)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Metz, 17 novembre 1991
Durata: 20'

Krinoïdi (1991)
per 71 esecutori
Prima esecuzione: Parma, maggio 1992
(Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna "Arturo Toscanini", dir. Ramon Encinar)
Organico: 3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg. - 3 cor., 3 trb., 3 trb.ni - 14 vl. I, 12 vl. II, 10 vle, 8 vc., 6 cb.
Durata: 15'

Roáï (1991)
per 90 esecutori
Prima esecuzione: Berlino, 24 marzo 1992
(Radio Symphonie Orchester, dir. Olaf Henzold)
Organico: 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - pf. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 17'

Troorkh (1991)
per trombone e 89 esecutori
Prima esecuzione: Stoccolma, 26 marzo 1993
(trombone Christian Lindberg, Orchestra della Radio Svedese, dir. Esa Pekka Salonen)
Organico: trb.ne solista, 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 17'

La déesse Athéna (1992)
scena dall'*Oresteïa* per baritono
e undici strumentisti
su testi di Eschilo
Prima esecuzione: Atene, 3 maggio 1992
(baritono Spyros Sakkas, Ensemble della Radiotelevisione di Atene, dir. Michel Tabachnik)
Organico strumentale: fl. (anche ott.), ob., cl. (anche cl. in Mi b e cl. cb.), fg. (anche cfg.), cor., trb. (anche trb. in Si b), trb.ne, tb., perc., vc.
Durata: 9'

Paille in the wind (1992)
per violoncello e pianoforte
Prima esecuzione: Milano, 14 dicembre 1992
(violoncello Jacopo Scalfi, pianoforte Roger Woodward)
Durata: 4'

Pu wijnuej we fyp (1992)
per coro di voci bianche a cappella
su testo di Arthur Rimbaud
Prima esecuzione: Parigi, 5 dicembre 1992
(Maîtrise de Radio France, dir. Denis Dupays)
Durata: 10'

Bakxai Evrvpidov
(Les Bacchantes d'Euripide) (1993)
per baritono, coro femminile e 9 strumentisti
su testi di Euripide
Prima esecuzione: Londra, 1° settembre 1993
(baritono Joe Baxton, Premiere Ensemble - Opera Factory, dir. Nicholas Kok)
Organico strumentale: ott., ob., cfg., cor., trb. (anche trb. in Re), trb.ne, 3 perc.
Durata: 60'

Mosaïques (1993)
mosaico di battute tratte da *Ata*, *Kyania*, *Krinoïdi*, *Roáï* e *Troorkh*
per orchestra di 91 elementi
Prima esecuzione: Marsiglia, 23 luglio 1993
(Orchestre des Jeunes de la Méditerranée, dir. Michel Tabachnik)
Organico: 4 fl., 4 ob. (anche c. i.), 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - perc. - pf. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 8'

Plektó (Flechte) (1993)
per sei esecutori
Prima esecuzione: Witten, 24 aprile 1994
(Ensemble Köln, dir. Robert Platz)
Organico: fl., cl., perc., pf., vn., vc.
Durata: 14'

Dämmerschein (1993-94)
per 89 esecutori
Prima esecuzione: Lisbona, 9 giugno 1994
(Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, dir. Zoltán Peskó)
Organico: 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 14'

Ergma (1994)
per quartetto d'archi
Prima esecuzione: L'Aja, 17 dicembre 1994
(Mondriaan String Quartet)
Durata: 9'

Mnamas Xapin Witoldowi Lutoslawskiemu (1994)
(A la mémoire de Witold Lutoslawski)
per due corni e due trombe
Prima esecuzione: Varsavia, 21 settembre 1994
(Orchestra da camera di Cracovia,
dir. Wojciech Michniewski)
Durata: 4'

S. 709 (1994)
per nastro magnetico
Prima esecuzione: Parigi, 2 dicembre 1994
Durata: 7'

Sea Nymphs (1994)
per coro misto (24 voci minimo)
su fonemi da *The Tempest*
di William Shakespeare
Prima esecuzione: Londra, 16 settembre 1994
(The BBC Singers, dir. Simon Joly)
Durata: 8'

Kaï (1995)
per nove strumentisti
Prima esecuzione: Oldenburg, 12 novembre 1995
(Ensemble Oh Ton, dir. David Coleman)
Organico: fl., cl., fg., trb., trb.ne (anche trb.ne t.),
vn., vla, vc., cb.
Durata: 8'

Koïranoï (1995)
per 88 esecutori
Prima esecuzione: Amburgo, 1° marzo 1996
(Norddeutscher Rundfunk-Sinfonieorchester,
dir. Zoltán Peskó)
Organico: 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb.,
4 trb.ni - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 12'

Kuïlenn (1995)
per nove fiati
Prima esecuzione: Amsterdam, 10 giugno 1996
(Nederlands Blazers Ensemble)
Organico: fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cor.
Durata: 7'30"

Voile (1995)
per archi
Prima esecuzione: Monaco, 16 novembre 1995
(Münchener Kammerorchester,
dir. Christoph Poppen)
Organico: 6 vl. I, 5 vl. II, 4 vle, 3 vc., 2 cb.
Durata: 5'30"

Hunem-Iduhey (1996)
per violino e violoncello
Prima esecuzione: New York, 9 agosto 1996
(violino Edna Michell, violoncello Ole Akahoshi)
Durata: 3'

Ioolkos (1996)
per 89 esecutori
Prima esecuzione: Donaueschingen,
20 ottobre 1996 (Sinfonieorchester des
Südwestfunks Baden-Baden, dir. Kwamé Ryan)
Organico: 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb.,
4 trb.ni, tb. - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 8'

Ittidra (1996)
per sestetto d'archi
Prima esecuzione: Frankfurt am Main,
4 ottobre 1996 (Arditti String Quartet, viola
Thomas Kakuska, violoncello Valentin Erben)
Organico: 2 vl., 2 vle, 2 vc.
Durata: 8'30"

Roscobeck (1996)
per violoncello e contrabbasso
Prima esecuzione: Colonia, 6 dicembre 1996
(violoncello Rohan de Saram, contrabbasso
Stefano Scodanibbio)
Durata: 8'

Zythos (1996)
per trombone e sei percussionisti
Prima esecuzione: Birmingham, 10 aprile 1997
(trombone Christian Lindberg,
Ensemble Kroumata)
Durata: 8'

O-Mega (1997)
per percussionista solista e tredici esecutori
Prima esecuzione: Huddersfield, 30 novembre 1997
(percussioni Evelyn Glennie, London
Sinfonietta, dir. Markus Stenz)
Organico: perc. solista, fl., ob., cl., fg., cor.,
trb., trb.ne, tb., 2 vn., vla, vc., cb.
Durata: 4'

Sea-Change (1997)
per 88 esecutori
Prima esecuzione: Londra, 23 luglio 1997 (BBC
Symphony Orchestra, dir. Andrew Davies)
Organico: 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cor., 4 trb.,
4 trb.ni - 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.
Durata: 10'

(a cura di Raffaele Mellace)

Indice

11 Presentazione

12 Programma generale

17 Xenakis, l'audacia intellettuale
di Ernesto Napolitano

22 Universi del suono
di Iannis Xenakis

26 Sulla creatività dell'uomo
di Iannis Xenakis

30 Concerto n. 1
Testi di Paolo Petazzi e Giorgio Pestelli

38 Concerto n. 2
Testo di Angelo Orcalli

46 Concerto n. 3
Testo di Enzo Restagno

60 Concerto n. 4
Testo di Riccardo Pecci

70 Concerto n. 5
Testo di Franco Fabbri

76 Concerto n. 6
Testo di Agostino Di Scipio

88 Concerto n. 7
Testo di Angela Ida De Benedictis

96 Concerto n. 8
Testi di Alessandro Melchiorre e Ivan Fedele

108 Incontro - Omaggio a Xenakis

109 Documentario - Orient-Occident. Images d'une Exposition
Testo di Quirino Principe

115 Convegno - Xenakis musicista, scienziato, architetto

116 Video - Un fuoco freddo - Xenakis tra arte e scienza

117 Iannis Xenakis - Cronologia della vita e delle opere *(a cura di Raffaele Mellace)*

121 Iannis Xenakis - Catalogo delle opere *(a cura di Raffaele Mellace)*

Edizioni del Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Il volume *Iannis Xenakis*
è a cura di Laura Ajmar
e Luciana Pestalozza

Redazione
Luisella Viziano

Progetto grafico
Giorgio Fioravanti
G&R Associati

Foto di copertina
Ralph Fassey

Siamo disponibili a regolare
eventuali diritti di riproduzione
per quelle immagini per cui non
sia stato possibile reperire la fonte

Finito di stampare nel mese di settembre 2005
presso le Arti Grafiche S. Pinelli

© Copyright 2005, Teatro alla Scala

Fondazione Banca del Monte di Lombardia

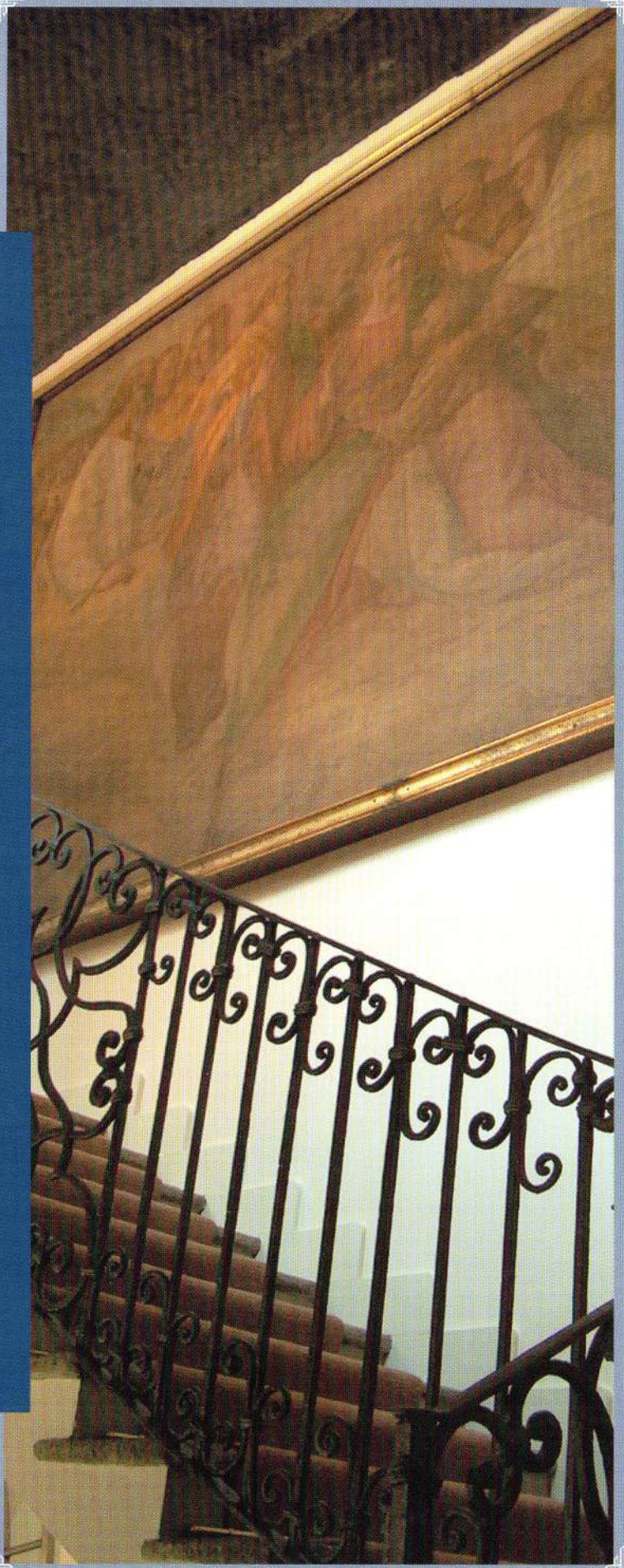
La Fondazione Banca del Monte di Lombardia è una Fondazione di origine bancaria, sorta nel luglio 1992 a seguito dello scorporo dell'attività bancaria conferita nella "Banca del Monte di Lombardia S.p.A.", ora Banca Regionale Europea S.p.A. a seguito della fusione con la Cassa di Risparmio di Cuneo S.p.A. Originariamente Ente pubblico, la Fondazione ha recentemente assunto natura di Ente di diritto privato, senza scopo di lucro.

Le finalità istituzionali della Fondazione sono rivolte, esclusivamente, a scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico.
Gli scopi di utilità sociale, perseguiti sia mediante erogazioni a terzi sia mediante iniziative direttamente gestite, sono individuati preferibilmente nei settori della ricerca scientifica, della formazione avanzata, della assistenza a categorie sociali deboli, della conservazione e valorizzazione di beni ambientali, della tutela dei beni artistici e culturali e della sanità.

L'impegno della Fondazione nel settore artistico si è profuso supportando numerose iniziative, sia caratterizzate da urgenze contingenti che da necessità continuative, su tutto il territorio lombardo, con particolare attenzione all'area pavese e milanese.

Un esempio di attività nel campo artistico è rappresentato dal contributo a favore di questa iniziativa concertistica, molto articolata, organica, di musica del Novecento e di oggi: "I percorsi di musica d'oggi 2004".

Aldo Poli
Presidente
della Fondazione Banca del Monte di Lombardia



Lundbeck

www.lundbeck.it

Orientati nella ricerca



Specialisti in Psichiatria | Pionieri in Neurologia

In Lundbeck abbiamo deciso di concentrare tutte le risorse nella ricerca di nuovi farmaci per il trattamento di disturbi del sistema nervoso centrale. E crediamo che solo dedicandoci ai dettagli possiamo giungere a quei miglioramenti che portano a veri cambiamenti nella terapia.

© 2004 RGB Torre Lazur McCann Healthcare Milano

life inspiring ideas



La ricerca medico-scientifica significa piena integrazione tra teoria e prassi e rappresenta il metodo più moderno di interpretare la scienza. Per noi di AstraZeneca la ricerca costituisce una sfida entusiasmante perché i suoi protagonisti sono attori di cambiamenti non solo tecnici, ma anche di principi e ideali che influenzano l'agire emotivo, razionale e morale della comunità.

Mai come nella ricerca medica, che tende alla tutela di un bene collettivo come la salute, il prodotto della scienza è anche un prodotto sociale, che coinvolge migliaia di vite con un unico obiettivo.

Dalle idee creiamo soluzioni.

AstraZeneca
www.astrazeneca.it

anestesiologia cardiovascolare gastroenterologia malattie infettive malattie metaboliche neuroscienze oncologia pneumologia

messaggio pubblicitario con finalità promozionale

Siamo una piccola banca con la competenza di una grande oppure una grande banca con la flessibilità di una piccola? Siamo sia l'una che l'altra.

Julius Bär
CREVAL
True to you.

Julius Baer Creval Private Banking S.p.A. unisce la competenza e la tradizione Julius Baer nel private banking con la efficiente struttura amministrativa e distributiva del Credito Valtellinese. Per ulteriori informazioni: tel. +39 (02) 806 375 65, www.juliusbaer.com

Da 140 anni

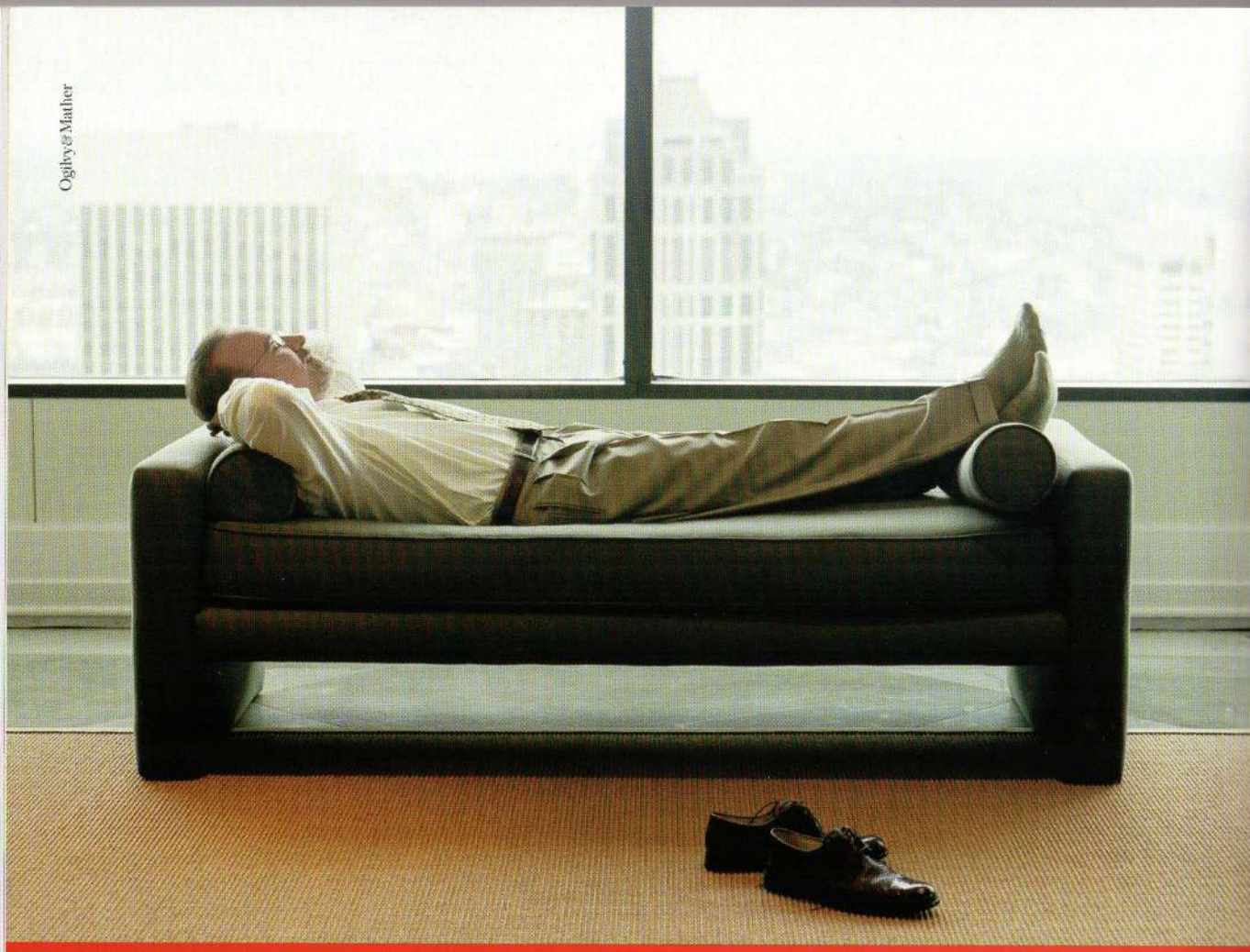
Siamo la banca delle famiglie, dei professionisti, dei commercianti e degli artigiani, dei piccoli e medi imprenditori. Siamo una banca cooperativa radicata nel territorio in cui opera, del quale vogliamo favorire lo sviluppo economico e sociale con tutti i nostri strumenti che riguardano le gestioni patrimoniali, i fondi d'investimento, le assicurazioni e tutte le attività di banca attraverso la nostra rete di agenzie, il telefono e internet.

Puoi quindi parlare con noi con estrema facilità, per trovare la migliore risposta alle tue esigenze scegliendo fra un'ampia gamma di prodotti e servizi.



BPM **Banca Popolare di Milano**

www.bpm.it
Numero Verde 800 100 200



L'Europa che sogni non è un sogno.

Con UniCredit i nuovi mercati europei sono a portata di mano. Perché UniCredit è un grande gruppo internazionale, leader nei mercati emergenti della nuova Europa. Una realtà finanziaria con esperienza, know-how e competenze maturate e collaudate nelle più diverse realtà locali. E' UniCredit. Il nuovo modo di fare banca, in Italia e ovunque: ascoltare, capire, anticipare. Per offrirti una prospettiva sul mondo diversa. Sempre vincente. **WWW.UNICREDIT.IT**

UniCredit

Ricordi Milano ▼ Durand ▼ Ricordi Paris ▼ Editio Musica ▼ Ricordi München ▼ Salabert ▼ Ricordi London ▼ Eschig ▼ Amphion

BMG Editions

al XIV Festival di Milano Musica

2 ottobre 2005

Iannis Xenakis
Dämmerschein
PRIMA ESECUZIONE IN ITALIA

György Kurtág
...concertante...
PRIMA ESECUZIONE IN ITALIA

9 ottobre 2005

Iannis Xenakis
Ergma
Tetras

18 ottobre 2005

Iannis Xenakis
Nuits
Pour la Paix I

25 ottobre 2005

Franco Donatoni
Lame II

Iannis Xenakis
Palimpsest
Retours-Windungen

Vinko Globokar
Blinde Zeit

6 novembre 2005

Iannis Xenakis
Anaktoria
Dhipli Zya
Phlegra
Waarg

Edgard Varèse
Octandre

Fausto Romitelli
Mediterraneo I e II
PRIMA ESECUZIONE IN ITALIA

13 novembre 2005

Iannis Xenakis
Persephassa
Rebonds

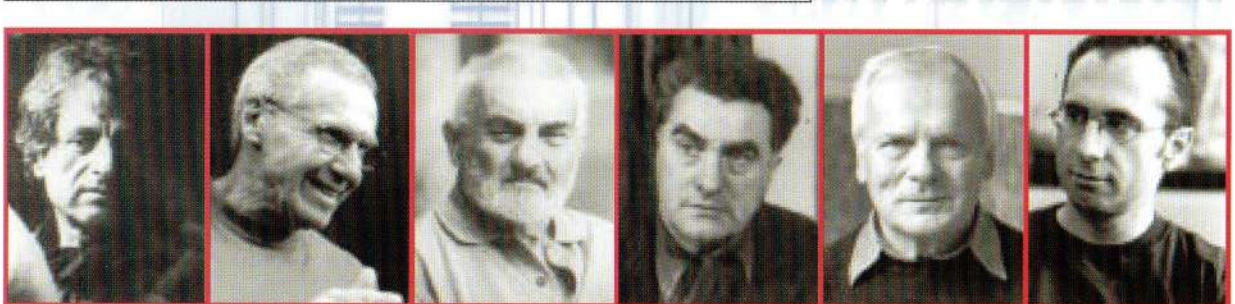
20 novembre 2005

Iannis Xenakis
Jonchaies
Metastaseis

20 ottobre
Orient-Occident.
Images d'une exposition
Documentario di Enrico Fulchignoni
con musica di Iannis Xenakis

27-28 ottobre
Iannis Xenakis:
musicista, scienziato, architetto
Convegno e proiezione del video
"Arcana, connaissance de la musique:
Iannis Xenakis"

9 novembre
in collaborazione con Musicadinsieme
Un fuoco freddo.
Iannis Xenakis tra arte e scienza
Proiezione del video "Iannis Xenakis:
un greco antico nel mondo moderno"
di Enzo Restagno ed esecuzione
di *Nomos Alpha* per violoncello
di Iannis Xenakis



CASA RICORDI
Casa fondata nel 1808
BMG Ricordi Music Publishing Spa • via Berchet 2 • 20121 Milano
telefono 02 88812210 • fax 02 88812212 • email promozione.ricordi@bmg.com • www.ricordi.it

graphic design: carlo balo

14° FESTIVAL DI MILANO MUSICA







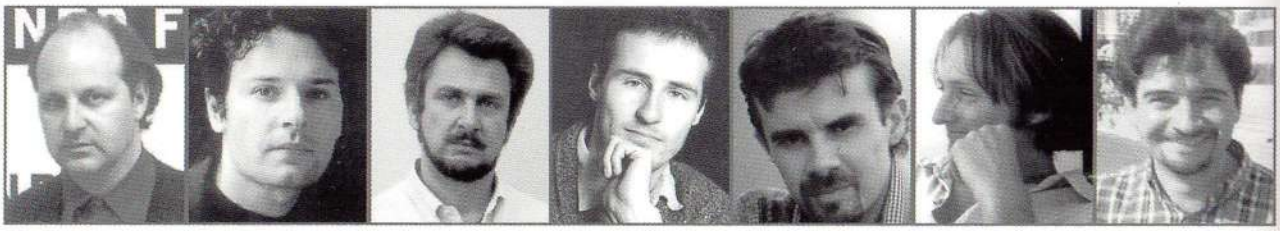
Domenica 20 novembre 2005
Auditorium di Milano

Ivan Fedele

De li duo soli et infiniti universi
per due pianoforti e tre gruppi orchestrali
(Prima esecuzione in Italia)







EDIZIONI SUVINI ZERBONI · SugarMusic S.p.A.
Galleria del Corso, 4 · 20122 Milano · Tel. 02-770701 · www.esz.it
e-mail: suvini.zerboni@sugarmusic.com

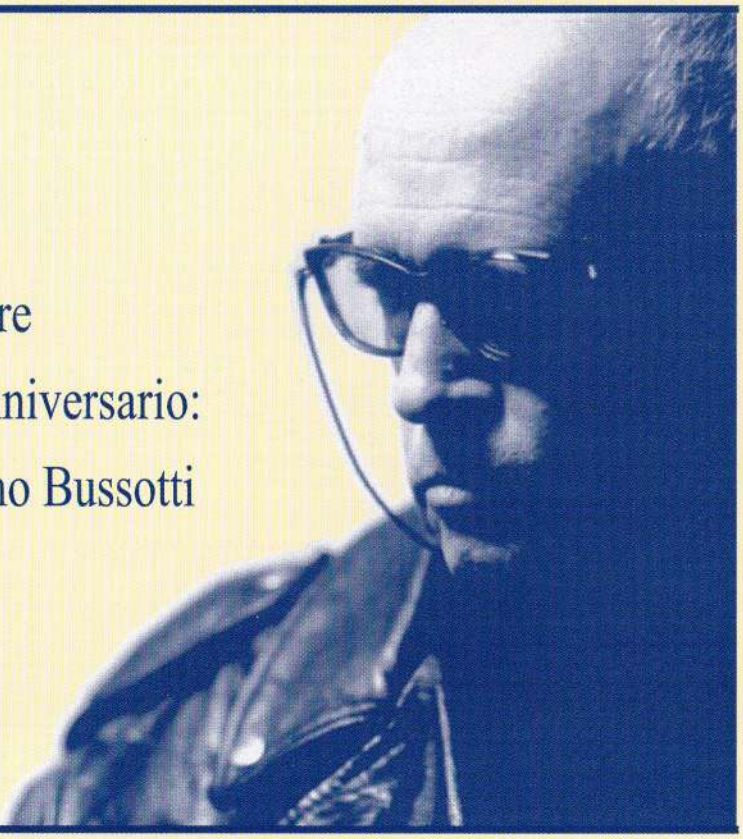
Rai Trade

Edizioni Musicali

una costante ricerca

ancora nuovi autori
ancora nuovi brani
di grandi autori…

2006
RAI Trade
è lieta di annunciare
un significativo anniversario:
i 75 anni di Sylvano Bussotti



Edizioni Musicali via U. Novaro, 18 00195 Roma Tel. 06 37498236 - 06 374981



Questa è la stagione ideale per vivere l'emozione della grande musica

> A CHI AMA LA MUSICA, UNICREDIT DEDICA IL 14° FESTIVAL MILANO MUSICA.

E tanti altri eventi, musicali e non solo, tutti di altissimo valore culturale. Perchè anche questo è il suo modo di fare banca: ascoltare, capire, condividere le tue idee. Non solo in campo finanziario. Per costruire con te una relazione nuova: più forte e più coinvolgente. **WWW.UNICREDIT.IT**

UniCredit