

Grisey e Piero della Francesca

L'icône paradoxale a Los Angeles

La musica di Gérard Grisey è orientata verso l'uomo, contraddicendo la forma musicale come sistema chiuso, stabile e quindi formalizzabile in maniera univoca. Una visione antimeccanicistica anche dei fenomeni naturali governa tale concezione. In un certo senso mi sento un uomo del Rinascimento, mi diceva qualche anno fa Grisey, sottolineando la sua propensione di "esploratore", di ricercatore di nuovi mondi espressivi. Ed è al Rinascimento e a una delle sue espressioni più alte, la pittura, che guarda il compositore francese nel suo nuovo lavoro che verrà presentato in prima assoluta a Los Angeles con la direzione di Esa-Pekka Salonen, il 18 gennaio 1996: la *Madonna del parto* di Piero della Francesca, il celebre affresco della chiesetta di Monterchi la cui fattura si presume risalga al 1460. Il materiale vocale dell'opera (l'organico conta due voci femminili e grande orchestra divisa in due gruppi), parte dall'analisi sonografica del nome di Piero, in italiano e latino, e da alcuni estratti del suo trattato *De prospectiva pingendi*. Quattro sono le dimensioni temporali che governano *L'icône paradoxale* (il cui titolo è tratto da un saggio di Yves Bonnefoy): "Tempus I" è formato da una compressione temporale estrema, con gli strumenti acuti che espongono tutto il pezzo in un arco di 16 secondi; "Tempus II", "linguistique", si giova delle due voci e di un piccolo Ensemble, mentre "Tempus III" - *dilaté* - è basato sugli strumenti gravi della compagine, e sfrutta i suoni delle consonanti del pittore; "Tempus IV" - *extrêmement dilaté* - costituisce il momento della riflessione "spettrale" dell'intera partitura.

La riformulazione delle concezioni spazio-temporali, nonché le nuove relazioni che esse originano, costituiscono il punto nodale di tutta la ricerca di Grisey. Le singole unità di misura temporale non sono importanti per il compositore francese, poiché scaturiscono dal processo relazionale fra i parametri del suono, laddove ciò che è importante è la durata totale della sequenza.

L'esperienza dell'*icône paradoxale* pone intuitivamente nuove relazioni con lo spazio-tempo visivo. Così la "cronobiologia" di cui parla Grisey si pone in qualche modo in relazione alla "fisiobiologia" di Piero della Francesca.

Dai tempi delle balene, a quelli degli uccelli, a quelli delle galassie... ai tempi del passato! Che tipo di tracce possono lasciare sull'ascoltatore le dimensioni temporali extraumane? Tramite i ritmi la musica si rivolge ai nostri ritmi, tramite le durate alle nostre durate. Nel caso di un tempo molto dilatato di tipo spettrale, è verosimile che essa si rivolga più ai ritmi delle fasi del sonno, o ai diversi sincronismi, diurni e notturni del corpo umano che ai battiti del cuore e ai ritmi della lingua parlata. Vorrei evitare di chiamare extra-umana questa dimensione, poiché si tratta ancora dell'uomo e di ciò che a lui si riferisce. Diciamo che questo tempo apre delle prospettive che normalmente la vita quotidiana ci nasconde. Io sono anche molto attirato dal contrario: un tempo contratto - come per esempio quello degli studi di Nancarrow - che si rivolgerebbe questa volta a dei ritmi biologici infinitamente più rapidi di quelli del linguaggio.

Le è caro il concetto di "variazioni di densità della materia". Si reputa, in un certo senso, figlio di Varèse?

Varèse è il nostro geniale avo le cui intuizioni sono state in anticipo formidabili sui mezzi sonori e sui metodi di composizione della sua epoca. In "Arcana", in particolare, si trovano degli aggregati sonori, - ciò che egli chiamava armonia-timbro - che non possono essere spiegati se non tramite un'analisi spettrale delle loro componenti. Varèse, fenomeno raro ai suoi tempi, conosceva l'acustica di Helmholtz. La sua estetica, che oscilla tra Antonin Artaud, Igor Stravinsky e la musica extra-europea è talvolta in contraddizione con un materiale decisamente urbano e "scientista", ciò che può



forse spiegare l'aspetto teso e quasi contratto della sua musica. Ma non è forse tutta la musica il risultato di molteplici contraddizioni che l'artista assume e sublima come può?

C'è qualche relazione fra la sua concezione delle dimensioni temporali e le "finestre di tempo" di cui parla Sciarrino?

Ho molta ammirazione per l'originalità della musica di Salvatore Sciarrino, al quale ho dedicato il secondo movimento del mio ultimo lavoro, "Vortex temporum" per sei musicisti. Benché la sua musica sia molto diversa dalla mia, noi abbiamo senza dubbio in comune il rifiuto di ogni strutturalismo separato dalla realtà della percezione. Per me, lo strutturalismo



Piero della Francesca: Madonna del Parto

passa sotto le forche caudine della fenomenologia della percezione. Per Sciarrino, esso è letteralmente svuotato a profitto di una concezione onirica e spaziale del tempo. Ignoro cosa egli intenda per "finestre del tempo" ma, dato che siamo amici, glielo domanderò alla prossima occasione.

Lei si oppone ad una concezione del tempo riducibile a "numero", verso una relatività del tempo fenomenologicamente intesa. È una concezione del tempo assimilabile alle forme visive e quindi percepibile come tale, cioè spazialmente? L'opposizione tra tempo cronometrico e tempo percepito non deve essere sistematica. Qualsiasi compositore degno di questo nome sa che l'essenziale non si apprende in alcun conservatorio: a comprendere cioè l'adeguamento tra il materiale sonoro e la durata che esso occupa nel contesto di una forma musicale. Troppo lungo, troppo corto, eccesso o mancanza di informazioni, rumore bianco o suono sinusoidale, questi sono i nostri Scilla e Cariddi. Non c'è nessuna carta che ci guidi in questa navigazione pericolosa, nessun sistema preliminare, nessun programma informatico o algoritmo miracoloso. Quando film, romanzi o musiche utilizzano altrettante mappe ed equazioni che assicurino il successo dell'impresa, noi non siamo lontani da una manipolazione di tipo hollywoodiano. Ma allora Scilla e Cariddi sono di cartone e la posta vera scompare a profitto del puro divertimento economicamente corretto.

La periodicità che genera forme, concetto che Lei trae dalla teoria dell'informazione di Moles, sembra potersi associare alle forme musicali settecentesche, ai ritorni periodici del materiale che determina la forma...

Non mi considero un naturalista. Tuttavia una migliore conoscenza dei limiti della nostra percezione uditiva ci permetterebbe di evitare delle assurdità. Io sono in favore di un'attitudine più "ecologica" nel gestire i suoni di una composizione musicale: qualsiasi suono vi può trovare il proprio posto, a condizione di conoscerne la natura. Io non ho l'ingenuità di pensare che esista una armonia naturale e universale di cui sia sufficiente scoprire le leggi.

FRANCESCO LEPRINO
(Continua a p. 8)

GERARD GRISLEY
(Continua da p. 4)

D'altra parte, il mio interesse per le musiche non occidentali mi impedisce qualsiasi etnocentrismo. Non è meno vero che i poli consonanze-dissonanze, semplice-complesso, liscio-rugoso, grave-acuto, forte-debole, per non citare che questi, sono profondamente ancorati a ciò che la nostra piccola finestra uditiva ci permette di percepire del mondo sonoro. Ciò è vero tanto per i pigmei che per Mozart. Ciò che è interamente culturale, sono i valori e le funzioni attribuiti a questi archetipi della percezione.

Si potrebbe sostenere che attraverso il tempo si contraccia la materia sonora come attraverso lo spazio si può contrarre la materia visiva. Se la relazione fra timbro e ritmo è di continuità. Lei pensa che nel campo visivo si possa parlare di relazioni di continuità fra colori e forme in un dipinto?

È proprio sicuro che l'equivalente pittorico del timbro e del ritmo siano il colore e la forma? Ho frequentato abbastanza pittori e scultori per sapere a che punto è specifico il loro approccio e completamente dissimile da quello dei compositori. Anche se non è possibile separarli, il tempo non è lo spazio e lo spazio non è il tempo e poiché per noi è impossibile parlare del tempo altrimenti che con metafore visuali, tutto il discorso temporale può prestarsi a confusioni.

D'altro canto l'evoluzione della pittura non mi sembra parallela a quella della musica, spesso ritardata dalla complessità del materiale e dalla pesantezza dei codici musicali trasmessi e appresi con

tenacia e lentezza nei diversi conservatori. Così siamo forse noi i primi compositori veramente barocchi, cioè capaci di integrare il calcolo infinitesimale e le nozioni di curve logaritmiche nelle durate musicali. L'invenzione del microfono, che ci fa auscultare la materia sonora e la sua prodigiosa e affascinante complessità, non è forse che una pallida eco delle scoperte degli impressionisti. La musica spettrale è senza alcun dubbio più vicina alle "Ninfee" di Claude Monet che alle "Marylin" di Andy Warhol.

Anche se l'orecchio di un ascoltatore viaggia nell'ascolto come il suo occhio gira nella lettura di un quadro, c'è tuttavia un movimento che non può compiere senza aiuto con l'ascolto di una musica: quello dell'arretramento e dell'avvicinamento (impressione globale del quadro o sguardo analitico a qualche centimetro dalla superficie pittorica). Io sto cercando ora di comporre questi movimenti di zoom che permettano all'ascoltatore di abbracciare in qualche secondo la forma contratta di un pezzo o, al contrario, di isolarne, con l'aiuto di un "microfono temporale", qualche componente al fine di viaggiare all'interno del suono stesso. È questa d'altronde l'intenzione essenziale de "L'Icone paradoxale" e di "Vortex temporum", ma i miei primi tentativi in questo senso si trovano già in "Le temps et l'écume". Si può assimilare la sua musica ad un laboratorio teso a formalizzare una teoria delle forme del tempo?

Io eviterei la parola "laboratorio", come la peste, perché è stata un fonte costante di malintesi (in senso proprio) legati alla musica contemporanea:

"Questi sono dei saggi, delle ricerche di laboratorio - si dice - in nessun caso della vera musica, come invece Bach, Mozart, Beethoven etc."

Non esiste musica che non sia "recherche", ricerca, purché questo vocabolo non sia ridotto alla sola accezione scientifica; né mi sembra più adeguato parlare di "quête", cerca. In ogni caso, io non compongo mai della musica per confermare una teoria. Si tratta del contrario: la teoria nasce dall'esperienza musicale e le poche riflessioni che ho potuto consegnare qui e là sono sempre state formulate dopo o, tutt'al più, durante la composizione.

L'Icone... è una sorta di trattato sugli opposti temporali. La percezione delle strutture spazio-temporali di un uomo del Quattrocento come Piero è in qualche modo diversa. C'è tale tipo di "tempo" nel brano?

Per realizzare e soprattutto per rendere percepibili tali referenze, bisognerebbe che fossi un compositore che possedesse la scienza di un Umberto Eco! Troppo spesso, ahimè, i compositori si permettono infiniti deliri filosofici o scientifici di cui non resta niente al solo ascolto delle loro partiture... Io non sono né uno storico né un filosofo e la mia cultura sul Quattrocento non mi permette l'ambizione di un tale progetto.

C'è qualche relazione, nel suo brano, fra l'utilizzo dello spazio interno alla musica e lo spazio reale della fruizione nella sala?

La disposizione spaziale dell'"Icone paradoxale" deve rendere evidenti le strutture temporali del brano. Lo spazio è qui al servizio del tempo, ma non sono io musicista? Così la forma contratta (tutto il

pezzo in sedici secondi) sarà intesa a destra, le consonanti dilatate a sinistra, il ritmo del linguaggio davanti e il grande spettro, estremamente dilatato, su tutto lo spazio scenico. La disposizione simmetrica dei due gruppi di solisti e della due cantanti non è senza richiamo a quella dei due angeli della Madonna del parto.

Ecco allora una rispondenza diretta...

Quali che siano state le concezioni spazio-temporali di Piero della Francesca, la forza e l'ampiezza dello sguardo di quest'uomo del Quattrocento attraversano i secoli, e nel suo interrogarsi sulle origini della vita, la Madonna del parto è di una attualità sconvolgente. Ammiro il rigore e l'unità del suo trattato sulla prospettiva e l'ampiezza quasi mistica dei suoi affreschi. Egli inizia quel grande sogno di sintesi fra Antichità e Cristianesimo, tra Arte e Scienza che attraverserà la storia, da Mantegna a Poussin.

L'"Icone Paradoxale" è nata da un incontro e da una emozione nella piccola cappella di Montereale e io vorrei terminare questa intervista dicendo a qual punto mi dispiaccia - ed in ciò non sono solo - si veda a questo proposito l'articolo di Jack Flam nella "New York Review of Books" - la divulgazione attraverso i "media" e la mercantizzazione della Madonna, che l'ha impunemente sottratta alla sua cappella per esporla in una sorta di "pre-show" culturale, con ambiente asettico e luci soffuse, sul fondo musicale dei "Carmine Burano" di Carl Orff!

FRANCESCO LEPRINO

Unreported inbound Palermo

Colloquio con Alessandro Melchiorre in occasione della prima veneziana

Unreported inbound Palermo sono le parole con le quali il 7 giugno 1980 l'addetto radar al traffico aereo segnalava l'assenza dell'Avia 870 dal proprio schermo. Da quella tragedia, ancora non risolta, come non risolta è la ricostruzione nell'hangar della carcassa dell'aereo, formata dai "frammenti" recuperati in successive ricerche dal fondo del mare, come ferite emerse dal riciclo, nasce il capitolo che



Daniele Del Giudice ha dedicato nel suo libro *Staccando l'ombra da terra* alla vicenda di Ustica. Alessandro Melchiorre, che nel recente passato aveva esposto la collaborazione con Del Giudice nel radiofilm *Da un atlante occidentale*, ha trasformato il testo in un'opera musicale (commissione LIMB), rappresentata alla Biennale di Venezia l'8 luglio scorso, con l'Ensemble diretto da Renato Rivolta (la voce di Luisa Castellani ed il flauto di Daniele Ruggieri) e la realizzazione scenica di Daniele Abbado (fondali e proiezioni di immagini di repertorio appartenenti alla storia infinita della tragedia di Ustica).

Sei stato a contatto con compositori diversissimi, che vanno dall'estremismo di Ferneyhough all'estremismo, sull'altra sponda, di Donatoni. Due opposti che si sono poco occupati dell'impatto comunicazionale della propria musica. Come ti poni adesso, nell'epoca del ricercato contatto con i fruitori, rispetto a questo problema?

Si scrive sempre per farsi leggere! La musica di questi anni sta cercando di valorizzare il patrimonio del passato, inserendolo in un contesto linguistico nuovo. Ricordo i conflitti con Ferneyhough sul problema che opponeva il principio del dovere a quello del piacere. Quel "si deve fare!" che va da Beethoven a Schönberg, per capirsi. Ho sempre cercato, senza frapportare alcun compromesso, di fare quel che piace a me, nella speranza che piaccia anche agli altri. Ciascuno di noi fa sempre la stessa cosa, è ossessionato dalle stesse idee: hai detto a proposito del tuo brano *Altus*. Puoi descrivere una delle tue ossessioni (musicali) ricorrenti?

Una delle mie ossessioni, in termini di poetica, è quella del tempo. La musica di oggi potrà accendere interesse anche in pubblici più vasti se sarà capace di indicare una nuova maniera di rapportarsi al "tempo dominante". La musica rock è l'espressione più adeguata a rappresentare passivamente la nostra epoca e la scansione del quotidiano, soprattutto nelle metropoli. Le marce di Beethoven, come si sottolineava in un saggio di George Steiner, interpretavano la rivoluzione francese, lo spirito del suo tempo. Per questo Beethoven era in grado di fare ascoltare anche il resto della propria musica. Dovremmo riuscire ad individuare una dimensione per inserire la musica di oggi all'interno della dinamica del nostro tempo.

C'è per te una scrittura strumentale e una teatrale, una per gli strumenti e una per le parole?

Sicuramente sì. È un segno inequivocabile di questi anni: si cerca di trovare la spinta propulsiva della tradizione. Come sai tutta l'avanguardia ha avuto un rapporto

molto difficile con le voci. Era il disagio del corpo per una musica molto cerebrale, l'espressività era una sorta di ingombro. Adesso la voce torna ad esprimersi con i mezzi che le sono propri, finisce di essere qualcosa che imita lo strumento. La voce è invece strumento del linguaggio, e non somiglia in ciò ad un violino. Come ci ricorda Benjamin, la minima articolazione

vocale suggerisce qualcosa che all'origine era parola. Noi compositori sentiamo oggi l'esigenza di scrivere per il teatro, come nel campo della letteratura gli scrittori ricominciano a sentire il bisogno di raccontare storie.

Unreported inbound Palermo si confronta con la cronaca, non ancora storicizzata, poiché non risolta. È in fondo l'opposto dell'utopia delle *Città invisibili* (da Calvino), un tuo precedente lavoro. Non la parola poetica (sublimata e carica di senso), ma la prosaicità del linguaggio della cronaca...

Quello di Del Giudice su Ustica, nonostante l'argomento di impegno civile, è un testo che non trascura per niente l'elaborazione letteraria raffinata: non solleva implicazioni politiche o scandalistiche, quelle le conosceremo già dalla cronaca. L'attenzione per la forma è primaria. I rapporti fra Calvino e Del Giudice, come saprai, erano come fra un padre e un figlio. A Del Giudice oggi vengono mosse delle critiche simili a quelle ricevute a suo tempo da Calvino, ossia di fare una letteratura un po' fredda, troppo razionalista. Io credo che attraverso questa precisione possa passare meglio un modo di comunicare i "sentimenti" che colpisce di più, proprio perché più preciso. I sentimenti di "Beautiful", all'opposto, non colpiscono nessuno, sono standardizzati come le frasi dei Baci Perugini.

La dizione "nuda" dello scrittore (non un attore che drammatizza), quella sorta di recitativo obiettivo del coro, la presenza della voce cantata, lo strumentale, l'elettronica... E come se queste dimensioni volutamente non interagissero, quasi si camminassero accanto senza vedersi. Sembra una metafora di quella dimensione molteplice del reale che ci sfugge... Vuole restituire anche questo aspetto l'immagine formale complessiva del tuo lavoro?

Il testo aderiva perfettamente a una mia idea di tempi sovrapposti. Io l'ho ricostruito secondo una certa direzionalità, che non è quella originaria, però nel contempo è stata rispettata nell'insieme quest'idea di fondo di sovrapposizione. Il coro rappresenta l'aereo ed i suoi passeggeri, le voci recitanti "raccontano" il dialogo fra torre di controllo e pilota, la voce femminile solista la solitudine del pilota. Elementi retoricamente anche banali, ma il tutto viene poi fuso da un'elettronica sempre presente, che crea un'atmosfera di tensione molto forte, come è accaduto nella rappresentazione veneziana: quasi un modo per rifare il fatidico viaggio. L'idea, mia e di Daniele, era di riprodurre, attimo per attimo, la durata del viaggio, che è stata, mi pare, di 48 minuti.

FRANCESCO LEPRINO

(Continua a p. 13)

MELCHIORRE

(Continua da p. 7)

Quello che succede sul palcoscenico aspira a divenire così una sorta di "transfert" in tempo reale della tragedia stessa.

Il ruolo dell'elettronica (in quanto non storicamente determinata) è una sorta di lente deformante dei vari piani temporali e drammaturgici, e, in quanto tale, è forse un'ulteriore metafora della percezione annebbiata del reale nel nostro vissuto... È il "rumore" che annebbia il ricordo?

Anche, l'elettronica è sempre qualcosa che deforma. Interviene in tempo reale su uno strumento per deformare.

Quali sono le procedure elettroniche utilizzate? Tecnicamente devo anzitutto ringraziare Giovanni Cospito che ha fatto un lavoro eccezionale. Abbiamo utilizzato macchine commerciali per elaborare preventivamente i suoni, quindi sistemi come MARS, l'elaboratore messo a punto da Giuseppe Di Giugno, per il live electronics. Il flauto è circondato dagli strumentisti dell'ensemble, ciascuno dei quali utilizza anche una percussione. Questi strumenti, captati dall'elettronica, creano una sorta di risonanza che è trasformata in emissioni vocaliche che poi conducono al coro: dall'elemento più lontano dalla voce (quello percussivo) al coro si crea questa sorta di ponte restituito dall'elettronica. L'unico elemento che non è trasformato è la voce di Luisa Castellani.

C'è, sembra, un'associazione fra l'incedere del coro tragico - che richiama le storiche pagine corali di Nono - e l'evocazione di questa sorta di corpo mistico che sono "I-Tigi", un mito che stride, che forse diventa ancora più tragico, vestito delle parole della cronaca...

Ti ringrazio anzitutto per il paragone, in effetti il coro vuole essere proprio un coro tragico!

Sei interessato ad una forma di teatro musicale "sul palcoscenico", ad un riportare il teatro alle categorie classiche di frontalità?

Ho scritto un "Orfeo", andato in scena lo scorso anno a Sassari, più palcoscenico di così! Ma con i mezzi di oggi si può andare oltre...

Progetti futuri?

La messa in scena di "Atlante Occidentale" a Roma, al Teatro dei Documenti, una coreografia del progetto IRCAM delle mie "Città invisibili". Sto inoltre scrivendo un brano per orchestra (non dovrei dirlo, per scaramanzia, perché l'ultima volta che ho scritto un pezzo per orchestra hanno soppresso l'orchestra), poi, nell'ambito di Wien Modern, il Quartetto Arditti esegue il mio pezzo, quindi una commissione di Elision Ensemble per strumenti etnici programmata per Huddersfield il prossimo anno...

FRANCESCO LEPRINO

In viaggio con il vecchio marinaio sui palcoscenici europei

Francesconi e la nuova opera da Coleridge. A fuoco in marzo a Ginevra

La ballata del rovescio del mondo, il radiofilm che ha realizzato su testo di Umberto Pironi, ha vinto il Premio Italia per la RAI, un riconoscimento importante, dopo tanto tempo. Qualche anno fa aveva scritto un articolo, pubblicato su "Il Venerdì", che si intitolava "L'occhio dell'orecchio".

Luca Francesconi

A FUOCO

per l'utero così vivibile
(O. Pironi, pl. e. v.)

Ensemble L'Amor Humus

Prodotto: Festival d'Automne
12 marzo 1995

evocate immagini senza vedere nel radiofilm di musica.

Ti utilizzi materiali e suoni musicali diversi, indipendentemente dalla loro provenienza, però sarebbe al tempo stesso un errore definirli un edotto.

Mi inquieto sempre quando sento parlare di eclettismo, postmoderno, citazioni linguistiche. Tutto ciò non mi appartiene. Il pensiero strutturalista è stato scambiato da tanti come un fine e non come un mezzo, quale esso è, un mezzo potentissimo di analisi dei fenomeni, in generale, ed in particolare estetici, per cui è un delitto non utilizzarlo come tale. Parto da un'idea istintiva, più o meno

stoltezza musicale, quando cerco di prestigiarla di entrare dentro attraverso questo strumento analitico, piuttosto un'idea, per estrapolarla tutto il possibile. Tale cellula non la considero fissa, da sviluppare secondo un'arte combinatoria, ma cerco di scoprire delle proporzioni interne, in modo da farla diventare una sorta di elemento cromosomico da fare crescere far proliferare. Partendo da ciò ti puoi intuire con estrema coerenza. Abbiamo, dunque, in un'altra conversazione, questa sorta di DNA con cui costruire l'organismo compositivo. Ma il tuo organismo non vive di vita propria, si fonda sulla capacità di essere vissuto da chi ascolta come tale. Ti poni problemi che riguardano la percezione dell'informazione?

Certamente. Fra la soglia minima di informazione, in cui c'è una certa povertà, e quella massima, in cui c'è ridondanza, abbiamo un'infinita varietà di combinazioni di parametri se ho un fattore 20 di complessità nelle altezze, posso permettermi di avere 80 di complessità ritmica. Se scende un parametro può diventare più complesso l'altro. Lo stesso succede con ciò che chiamo "pressione semantica", poiché tutto quello che si fa acquista un significato, entrando nella rete di relazioni storico-culturali. Non si può non tenere conto di questo in precedenza, prima di articolare un linguaggio espressivo: una terza minore esposta in un certo modo può risultare molto più incisiva di un cluster con i gomiti su una tastiera. Se quel parametro ha un background culturale potente, compenso altri parametri meno complessi in concomitanza. Nella musica "assoluta" vi sono momenti in cui la struttura mangia la musica o viceversa, la musica annulla la struttura: ciò accade quando l'ammucchiamento della parte sedimentata culturalmente è troppo forte. La capacità della musica di essere autoreferenziale in questo caso diventa nulla. Nella musica seriale, al contrario, c'è una prevalenza dell'aspetto sintattico, per cui si preclude qualunque capacità di comunicare. L'equilibrio fra questi due momenti va tenuto sempre sotto controllo.

Stiamo parlando di musica pura. Le relazioni con altre espressioni moltiplicano la problematica...

Si deve anzitutto essere coscienti che c'è un continuo dare ed avere dal punto di vista della complessità strutturale, che crea diverse e complesse relazioni di scambio. Berio diceva: man mano che si sale nel



Struttura, che ingloba in contemporaneamente come uno dei parametri. E, ancora prima, la stessa cosa avviene nel rapporto con il testo. La combinazione di una delle complessità di tutti questi parametri permette di costruire diversi registri espressivi, dove prevale di volta in volta il ritmo piuttosto che il testo, piuttosto che un singolo termine che voglio evidenziare. Un'infinita tavolozza, quindi, di registri espressivi. La mia idea è di arrivare ad avere tutti i registri di cui ho bisogno in un'opera partendo dall'interno del linguaggio. Se utilizzo in un certo momento una sequenza armonica o melodica molto semplice che può somigliare ad una canzone, in quel momento non sto utilizzando una canzone, ma sto privilegiando determinati aspetti, secondo una certa combinazione di complessità dei parametri.

In tal senso qualsiasi idioma musicale è azzardato?

Diciamo più che altro che gioco con le diverse sedimentazioni percettive di questi differenti idiomi. Per far sì che non diventi un divertimento da salotto come i collage di certi postmoderni, ho bisogno però di reinventare da zero questi rapporti, di farli sviluppare dall'interno. Perché se ascolto una bella canzone mi piace? Dovrei forse non giustificarmi perché è banale? Voglio ricostruire dall'interno quali sono le energie primitive che stanno alla base di questo modulo espressivo, anche quando è estremamente semplice. Sono semplicemente diversi registri espressivi, più acidi, più grigi, più vivaci. Energie primordiali che si combinano diversamente. Io vorrei arrivare a toccare con mano la materia di queste energie. Per arrivare a ciò debbo analizzare in maniera spietata il materiale con cui ho a che fare.

E naturalmente questo è solo un punto di partenza...

Certamente! Un Dioniso che viene analizzato e poi ricostruito in maniera apollinea, per ritornare, solo alla fine, Dioniso.

FRANCESCO LEPRINO
(Continua a p. 13)

Il pensiero obliquo di Mario Garuti

Incontro con il compositore

to seguito la tua evoluzione, anche se in modo discontinuo, con *A la Fenêtre recelant*... (1986) mi sembra che tu abbia mutato due cose: il modo di scrivere e la concezione formale. Le opere precedenti erano improntate su una tematica molto ricorrente all'inizio degli anni '80, ovvero la tematica della figura, impersonata da Donatoni in Italia e da Ferneyhough all'estero. Molti allievi di Donatoni diventarono poi allievi di Ferneyhough, e non è un caso. Questa tematica era un'esaltazione, riducendo il discorso in maniera molto schematica, di alcuni principi che erano stati di Boulez e Stockhausen. Cioè il lavoro su alcune cellule di tipo ritmico-intervallare e la loro trasformazione progressiva. In fondo questa tecnica aveva i suoi presupposti nella scuola di Vienna e in particolare nella tecnica della variazione di Schönberg. Dalla *Fenêtre* in poi, mi sembra che tu abbia iniziato a lavorare con dei blocchi sonori giustapposti, sovrapposti, contrastanti, confluenti l'uno nell'altro. Se si vuole il punto di riferimento non è più tanto la coppia Stockhausen-Boulez ma quella Ligeti-Nono, detto in maniera molto vaga. Io non so se tu abbia o meno coscienza di questo fatto, ma questo è secondario per un musicologo. In questa prospettiva si arriva a una concezione formale non più basata sull'idea di un processo continuo, ma bensì sulla discontinuità e la rottura. Questa concezione a sua volta ha cominciato ad avere un'evoluzione che ha portato alle tue forme attuali, forme che hanno quasi un carattere di "shock", (che rientrano quindi in una certa tradizione). A delle fasi in cui si presenta del materiale che rimane quasi immutato, improvvisamente succede il suo opposto, si ottiene così un contrasto molto forte. Tu sei d'accordo



materia sonora viene lasciata alle spalle inequivocabilmente, volente o nolente; da qui l'atto di disperazione compositivo di voler forgiare di continuo qualcosa che tenta di riaffermare incessantemente "ciò che è", la sua identità... sforzo inutile perché intanto continui a cadere, ma tu... sempre lì a inventare mille figure, a cesellare nuovi oggetti sonori... poi ti rendi conto che c'è appunto un aspetto che sta al di sopra dei parametri particolari, che è più della somma delle parti... e che in realtà è l'unica cosa che "è" veramente. A quel punto comporre non era più far "proliferare" del materiale ma molto semplicemente forgiare, modificare o meglio imprimere dei segni su un nastro di metallo che scorre a velocità folle. L'altra immagine: ...mentre stai cadendo più o meno velocemente nel vuoto, "gestualizzi"... come un malto, all'inizio... quando ti sei appena accorto della situazione. Scrivere musica diventa per me mettere sulla carta il gesto. Non la figura ma il gesto.

Finché si lavora sulle figure si rimane nell'ambito proprio della composizione nel senso tradizionale del termine. Quando però ti muovi nell'ambito della gestualità, o finisci in una musica prettamente gestuale, oppure proponi il discorso ad un altro livello, nel senso che questi gesti vengono pur sempre organizzati nel tempo, in partitura. Allora una forma c'è, anche dove si tratta di musica informale.

Il problema della composizione si pone comunque. In qualche modo devi relazio-

FRANCESCO

(Continua da p. 8)

Ogni artista quando inizia, secondo me, deve partire da zero: chiedersi il perché delle cose come i bambini. Solo in quel modo si può comunicare l'entusiasmo della scoperta, anche se è per l'ennesima volta. Ciò che è originale è vicino all'origine. Più ci sei vicino più è autentico quello che fai, perché lo fai come se fosse la prima volta. Per arrivare a ciò utilizzi l'analisi strutturalista come i nervi ed il sangue di un ritmo africano, perché è tutto dentro. Ho voluto chiarire questo perché non c'è nessun eclettismo nella mia musica. Polifonia di linguaggi non significa questo.

Andiamo alla nuova opera, che rappresenta evidentemente il crogiolo in cui si stanno fondendo tutti gli argomenti di cui abbiamo parlato...

L'opera è in tre parti, probabilmente senza soluzione di continuità, durerà un paio d'ore, e conferma abbastanza la struttura dell'originale di Coleridge, anche se interpretato con diversi filtri. Nella prima

parte si racconta questa fiaba fantastica, con un rispetto delle unità aristoteliche, quindi segue una seconda parte in cui, dopo l'uccisione dell'albatro, tutte le coordinate si scompaginano, non c'è più una logica convenzionale che tiene insieme gli eventi e gli aspetti percettivi. Si sprofonda in una dimensione dell'inconscio che prima il protagonista non accettava, anzi, di cui non sospettava l'esistenza. L'uccisione dell'albatro simboleggia tantissime cose: la sicurezza, la poesia, il patto col mondo, il logos stesso, le convenzioni sociali, l'accettare lo stesso ordine dato del mondo. Da quel momento la storia si infrange, tutto il teatro si trasforma in una sorta di enorme vascello, e cominciano a confondersi e ad annullarsi tutti i piani spazio-temporali. La freccia del tempo si ferma, un po' come accade nell'ultimo Nono o nella poliritmia dei pigmei, o nella Sagra della Primavera. Al tempo rettilineo succede il tempo circolare.

Il dualismo aria-recitativo, nel melodramma, aveva anche questa funzione temporale... Come

la follia di Lucia, fuori da ogni coordinata spazio-temporale... Certamente, anche se poi nel teatro classico il supporto alla drammaturgia era spesso nella stessa struttura musicale: la stessa forma sonata era un potentissimo mezzo drammatico. Nella poliritmia africana, ad esempio, c'è un movimento estremamente vivace che è del tutto apparente. Vi sono oggetti di lunghezze differenti che non cambiano mai. Questa non è polifonia, il tempo non si muove, perché l'identità degli oggetti musicali non cambia!

La nave, il topos ineluttabile del marinaio, è la sua stessa inesorabile solitudine...

È solo ed è costretto a vedere cose che nessuno vorrebbe mai vedere: la propria animalità, i mostri, è forzato, condannato a vivere questa condizione. Uccidendo l'albatro ha rotto quel fragile involucro che proteggeva la propria sicurezza. Si scatena una serie infinita di metafore, compresa quella di chi è andato vivo tra i morti, Orfeo, ma anche Ulisse... La morte e la vita in morte si giocano a dadi il personaggio.

L'arrivo della luna risolve tutto: cambia la tinta dell'oceano e il personaggio ritorna in una sorta di placenta, in cui accetta la mostruosità, vede sotto una luce più benevola la natura che lo circonda. L'alternarsi della luna al sole lo libera da questa sorta di incantesimo, e qui finisce la seconda parte. L'albatro, che gli altri marinai, in segno di scherno e di vendetta (poiché lo identificavano come origine di tutte le disgrazie), gli avevano appeso al collo, scivola in fondo al mare ed il marinaio cade addormentato. A questo punto si ripropone allo stadio germinale il gioco dei due elementi spazio-temporali: lui finalmente può dormire, viene posto il dualismo veglia-sonno, che è il primo modo per misurare il tempo. Sogna i mastelli della nave pieni d'acqua, e viene risvegliato dalla carezza impercettibile delle gocce di pioggia sulle labbra. Si passa da uno stato di bonaccia torrida alla pioggia, c'è il mutare atmosferico, gli elementi marini diventano benéfici; questa terza parte è il ritorno... Mentre il finale di

Fors

Il compos
Juno Awa
Premio è l
Grammys
all'articolo

Coleridge è
nostro fina
diverso...
L'organico?
Soli, coro,
vari stili di
antica a q
nea, a que
I tempi e le
Stagione 1
duzioni so
naie di Bru
sionato l'op
cipazioni s
zione: CH
Strasburgo
Wiener Fe

Apocalisse a Roma

Il progetto multimediale di Nicola Sani e Daniele Abbado in una nuova versione



© Marco Caselli

Abbiamo incontrato il compositore Nicola Sani, autore, per le musiche, di *Frammenti sull'Apocalisse* insieme a Roberto Abbado (regia) e Roberto Andò (testi). L'opera sarà presentata per la prima volta in forma completa a Roma, per il Festival RomaEuropa, nei giorni 5, 6, 7 luglio 1995 a Villa Massimo.

Uno spettacolo anzitutto di contenuti: grandi temi, anzi ipertemi, tematiche trasversali che sembrano, in un tempo di grandi contingenze, anacronistiche ed estremamente attuali al tempo stesso... Perché l'Apocalisse?

L'Apocalisse racchiude in sé il senso della compresenza, l'annuncio di qualche cosa che avviene nel momento stesso in cui viene annunciato. Dunque una catastrofe nella quale siamo perfettamente e coscientemente immersi, e nella quale sprofondiamo ogni istante di più. È un tema che esprime perfettamente il disagio della nostra epoca, fatta di forti contrasti e contraddizioni, dalla quale si cerca di evadere agitando lo spettro della fine. Ma soprattutto apocalittici sono gli scenari entro i quali ci muoviamo e che ci circondano; apocalittiche sono le immagini da cui siamo bombardati, i messaggi, i suoni, le voci. C'è una sorta di "cultura" drammaturgica anni Settanta nei

Frammenti: il clima "cronachistico", il materiale popolare, il collage, l'utilizzo dei suoni concreti, le fasce sonore continue... Quest'opera vuole rimandare all'impegno sociale di quegli anni?

Gli anni Settanta hanno significato certamente il periodo nel quale Daniele, Roberto ed io (che apparteniamo alla stessa generazione), ci siamo formati culturalmente ed abbiamo sviluppato le nostre prime esperienze in campo artistico, collegandole sempre al significato dell'impegno sociale. Credo che tutti e tre consideriamo questo intreccio come un nodo fondamentale del nostro essere artisti nel mondo contemporaneo... Per quel che riguarda l'uso di materiali diversi, anche eterogenei, in questo lavoro, è uno dei presupposti di partenza: l'Apocalisse è infatti un territorio di deflagrazioni e contrasti, e si presta all'uso di elementi molto diversi, dai suoni concreti, alle raffinate elaborazioni digitali, dalle immagini di repertorio in bianco e nero, alle raffinate elaborazioni digitali tridimensionali, dalla semplicità di una banda popolare, alle elaborazioni dal vivo con le tecniche per il live electronics. Se debbo pensare ad un riferimento nel recente passato, più che agli anni Settanta penso

ad un'opera come "Intolleranza 1960" di Nono, che per me rappresenta la vera svolta nella drammaturgia musicale del nostro secolo. Vi è in embrione il teatro della compresenza, l'uso di schermi, di proiezioni, di elementi sonori "proiettati" nello spazio...

Apocalisse sembra adombrare, seppur in diversa forma e calata in differenti scenari epocali, un richiamo all'estetica brechtiana...

Nel senso di un teatro che entra in rapporto diretto con la storia, con la contemporaneità e con l'impegno senz'altro sì. Ancora una volta penso a "Intolleranza", alla poesia finale tratta da Brecht. Nel senso epico e didascalico del teatro brechtiano direi di no. In "Frammenti" non si racconta la storia di un popolo, né si vuole simboleggiare la condizione dell'umanità attraverso situazioni emblematiche.

Musicalmente c'è un clima di fondo meditativo, quasi a voler significare un sostrato di assoluta ineluttabilità. La musica come una sorta di lenta piovra, di freddo coccodrillo... I suoni sembrano avere un ruolo più drammaturgico che musicale, tendono a creare un climax, più che a costituire una composizione autonoma...

Il senso drammaturgico del suono è il primo elemento che abbiamo cercato di costruire. Anche se realizzata da tre autori diversi (musica-testo-regia) "Apocalisse" si caratterizza come un progetto unico: presupposto è stato cercare di non far capire dove comincia la musica o finisce il teatro e, nella versione scenica, che tutto sembri scaturire da un unico centro propulsore. Per quanto riguarda la freddezza del suono, penso sia molto legato alla versione elettronica che hai ascoltato (che ha avuto la men-

zione speciale al Prix Italia '94; N.d.R.), dove tutti i suoni sono prodotti da strumenti naturali, ma rielaborati elettronicamente con il computer. La versione scenica con gli strumentisti dal vivo dovrebbe avere un impatto differente. In alcuni momenti però, come nell'episodio dell'orrore, interamente costruito sui suoni multifonici degli strumenti a fiato e sulle sonorità delle corde del pianoforte, il senso della musica come "lenta piovra" è esattamente quello che cercavamo.

Cosa significa per voi - Sani, Abbado, Andò - questo concetto tremendamente abusato della multimedialità?

Al termine "multimediale", divenuto troppo commerciale, sostituirei quello di "intermediale", in un'opera come "Frammenti", al cui interno convivono diversi linguaggi che utilizzano i nuovi mezzi di comunicazione e che reciprocamente si influenzano. C'è un tentativo di cercare una struttura profonda di sintesi fra progetto visivo, progetto sonoro e progetto testuale? Il nostro progetto nasce proprio da questo presupposto...

FRANCESCO LEPRINO
(Continua a p. 12)

Novità di Ad Omaggio a C

Tra le numerose esecuzioni future segnaliamo ai nostri lettori alcuni Quartet il 27 maggio al Mozart Festival) con il Quartetto di sassi primo e Adagio Secondo con la C da J. Jazownik il 23 aprile a Cracovia. Quest'ultima esecuzione è inserita nella "na", che si svolge nella capitale nell'ambito del quale sono eseguiti di Ada Gentile (Come del nulla Trying e Flashback), che partecipa "La notazione musicale come forma di compositore e l'esecutore".

APOCALISSE

(Continua dap. 7)

I suoni dell'opera sono di origine strumentale? Qualche chiarimento sul tipo di sintesi che tali suoni hanno subito tramite l'elettronica...

Tutti i suoni dell'opera sono di origine strumentale. L'organico comprende tutta la famiglia dei saxofoni, flauto, tuba, trombone, tromba, flicorno ed un vasto set di percussioni, comprendenti la marimba bassa ed il pianoforte, ai quali si aggiunge l'uso di suoni concreti. Più che una sintesi i suoni hanno subito un'ampia elaborazione tramite l'elettronica: dopo aver lavorato a lungo con gli strumentisti negli studi della RAI (che ha prodotto largamente dell'opera), sviluppando un lavoro preciso sulle strutture timbriche (tramite tecniche di microfonaggio ed elaborazione digitale), ho utilizzato l'elettronica per estrarre determinate caratteristiche e per comporre assieme elementi molto diversi. In episodi come "I lamenti" è difficile pensare che l'origine del

suono non sia elettronica, eppure si tratta solo di tecniche esecutive legate a tecniche di ripresa microfonica... In un momento ulteriore, tramite le workstations per la postproduzione è stato realizzato il montaggio finale, tramite una tecnica modulare, che consente di adattare e trasformare in ogni momento la partitura alle esigenze, come un "work in progress".

La cronaca, la memoria, le sacre scritture... piani drammaturgici e temporali disomogenei amalgamati dai suoni?

Senz'altro sì: sarà interessante vedere nella rappresentazione come la molteplicità delle immagini (sette film elettronici proiettati su schermi e monitors, le proiezioni dei light guns, le telecamere dal vivo) crei una dialettica molto viva con il suono, alternando ritmi visivi e ritmi sonori.

Il personaggio (sopravvissuto, profugo) non racconta una vicenda, ma dà vita ad una serie di funzioni narrative. L'intervento delle altre voci - previste nella versione definitiva - come si pone rispetto al "narratore"?

Si tratta di un contrappunto vocale in cui gli attori danno voce a veri e propri registri della collettività, e a figure provenienti da luoghi estremi della contemporaneità, da epoche moderne e dalla lontananza dell'antichità.

Quale sarà l'assetto definitivo dell'opera nell'allestimento romano?

L'organico comprenderà tre attori, tre strumentisti, live electronics, una banda ed il sistema di diffusione delle immagini di cui accennavo prima. Le installazioni video sono realizzate da Studio Azzurro di Milano.

So che l'iter produttivo ha visto la partecipazione di molti partners...

Vorrei ricordare la Fondazione RomaEuropa, la RAI (RadioTre, e RAI 3 TV), Casa Ricordi, il CIDIM, il Centro VideoArte di Ferrara, Studio Azzurro di Milano, il Comune di Rovereto, la Sony... Ma si tratta di un progetto ancora aperto, e ci auguriamo di avere presto altro partners...

FRANCESCO LEPRINO

La dialettica degli opposti come ritmo formale

Conversazione con Mauro Bonifacio

La produzione di Mauro Bonifacio è tesa verso una progressiva conquista della drammaturgia e del teatro musicale. Alla ricerca continua di un'assonanza col mondo, il compositore milanese tende a realizzare forme musicali che contemplino l'estremamente eterogeneo come sottoinsieme dell'unitario, dell'omogeneo. Formalmente delineata e lucida, la produzione dell'ultimo lustro si apre con *Tableaux de "Opus 89"*, che porta un sottotitolo con caratteristiche sinestetiche (*roix des di stances et des lueurs*), su testo di Edoardo Sanguineti, in cui le due voci - soprano e baritono - si fondono ora con la luminosità astratta dell'elettronica, ora con la concretezza di flauto e contrabbasso. L'anno successivo segue *Ondes et cordes*, brano per cinque strumenti, con una scrittura estremamente filigranata, che si serve di un'allusione sottesa ad una poesia di Eluard, e che marca una dualità espressiva di segni

opposti. *Inquieto* (1993) siamo ancora nel piano strumentale: ma il brano si fonda su due momenti in opposizione, uno "sospeso", l'altro "inquieto", con al centro tre brevetti che ne marcano il contrasto. La produzione più recente (il melodologo buffo *Animali e uomini di Stranlandia*, il radiofilm *Il frutto senza nome*, l'omaggio a Bolardo *Null'altro*, l'opera didattica *Isola delle voci*), impregnata di intenzioni drammaturgiche-teatrali più manifeste, la esaminiamo più da vicino con lo stesso compositore.

Da uno sguardo generale sulla tua opera si nota, come elemento ricorrente, la convivenza di due categorie di segno opposto. In opere come *Ondes et cordes*, *Opus 89*, *Inquieto*, *Null'altro*, sembri attratto da questi opposti archetipici. Questa sorta di "intermittenza lirica", come tu stesso la definisci, è una necessità umana, poetica o strettamente musicale?

Non è possibile scindere, perché dal punto di vista musicale, attraverso questa dialettica degli opposti, cerco di instaurare dei ritmi formali, poiché per me la forma è un ritmo, un macro ritmo. Anche la vita è fatta di tali ritmi: disegnare una forma musicale è per me assorbire dal mondo quel che c'è di formale, organizzarlo, per realizzarne assonanze, corrispondenze o anche impreviste deviazioni. Ogni novità che si immette in una composizione è un preciso segnale formale in una direzione. Queste categorie creative denotano in fondo un avvicinamento progressivo al teatro, che di recente si è concretizzato in *"Stranlandia"* e ne *"Il frutto senza nome"*, il radiofilm realizzato negli studi di AGON. Proprio in quest'opera fai notare che la drammaturgia è una

sorta di zapping radiofonico che gioca con la storia. In precedenza c'è il simpatico e ironico gioco degli animali di *Stranlandia* (opera che sarà ripresa il 10 aprile 1995 a Milano nella rassegna *Suoni e visioni*). In tal senso all'estremamente serio e rigoroso della prima parte della tua produzione fa seguito un segno opposto, l'ironico beffardo di questa ultima stagione. Anche nel recente *Null'altro* parti di forma non lineare, ricca di deviazioni. Corrisponde ad un cambiamento preciso o è solo occasionale?

Non è un fatto episodico. *"Null'altro"* gioca su una teoria profonda degli affetti partendo da Bolardo, instaurando sempre una forma non lineare. Occasioni come il teatro radiofonico, piuttosto che il melodologo buffo mi hanno suggerito poi percorsi precisi. Questa dimensione ironica fa anche parte in fondo della mia vita, del mio carattere, quindi è giusto che la mia musica la rispetti.

In *Null'altro* si percepisce l'utilizzo di madrigalismi strumentali...

Sì, c'è questo utilizzo. Tra le maglie del linguaggio mi piace imprimere un gesto che sia anche istintivo. Seguire un testo in cui si parla di "doloroso stile", "ragionar di pena e di tormento", "intorno a me risonan d'ogni lato", significa reagire in un certo modo: l'abbraccio degli archi che risuonano intorno al soprano diventano una precisa scelta compositiva. Si tratta poi di accettare la sfida che un testo ti propone.

Le dieci parti reali degli archi di *"Null'altro"* propongono una sostanza pulviscolare del mondo che sta intorno agli altri due elementi, voce e clarinetto. Piccole risonanze, quindi, e ricompattazione di gesti a lunga gittata. Anche nel radiofilm non è una questione di eterogeneità, ma di compattezza: da un modalismo cinquecentesco di matrice hispanica, si tirano i fili che portano al mio linguaggio, un discorso di assonanze, quindi, non tanto di "blob" o zapping musicali.

Si nota una precisa ricerca sinestetico-percettiva. I salti tra Cinquecento, Settecento, musica folclorica e Duemila, mi fanno pensare ad una sorta di *Ritorno al futuro*, per fare un'analogia con un topos cinematografico. E poi *Il frutto senza nome* è un brano racchiuso fra due forme desuete nella musica contemporanea, due danze: l'aulica pavana cinquecentesca dell'inizio e l'indivoltato e sanguigno samba finale.

FRANCESCO LEPRINO
(Continua a p. 12)

Hanjo al Maggio Fiorentino

Grande successo dell'opera di Panni, con la regia di Wilson



Robert Wilson: disegno per Hanjo

Hanjo, opera in un atto di Marcello Panni tratta da un racconto di Mishima (si veda il numero di gennaio 1994 di RICORDI OGGI), parte dalla drammaturgia del teatro Nô (*Cinque Nô moderni*, si intitola la raccolta dello scrittore giapponese da cui è tratto *Hanjo*) è stata allestita al Teatro della Pergola di Firenze, nell'ambito del Maggio Musicale, il 13 giugno scorso, con regia, scene e costumi curati da Robert Wilson. Musicalmente Panni ha tenuto presente vari "esotismi" musicali di questo secolo: dalla *Butterfly*, al *Rossignol* stravinskiano, a *Turandot* ecc. L'opera è stata ripresa a Lille, in Francia, il 2 e 3 dicembre 1994.

Hanno scritto

[...] SUDNI E GESTI INCANTATI... l'intelligenza compositiva di Panni sfrutta l'occasione per sottrarre dall'oblio molti materiali della tradizione... Saggiezza alla Stravinskij, distincanto contemporaneo. Anche lei è un ventaglio scambiato, col pubblico e la sua memoria, aperta e richiusa dall'astuta sensibilità di Panni, che dirige con la

consueta limpidezza, l'orchestra del Maggio [...] (S. C.-L'Indipendente)

[...] GRANDE SUCCESSO AL MAGGIO MUSICALE PER "HANJO"... festanti applausi tributati dal pubblico fiorentino al compositore romano [...] (G. Geron-Il Giornale)

[...] Panni costruisce una partitura tanto complessa nelle idee... quanto lineare all'ascolto, con distribuzione ben calibrata di effetti e affetti [...] (M. Zurletti-La Repubblica)

[...] Lirismo e tensioni di canto sonoro sono così intense da disintegrare l'idea di canto di tutti i tempi, lasciando vibrare alla fine la pura forza dell'invenzione musicale di Panni [...] (O. Scorrano-La Gazzetta del Mezzogiorno)

[...] *"Hanjo"*... rielaborata con singolare maestria letteraria dallo stesso Panni... opportune incursioni in una cantabilità elegante e miniaturizzata, che trova il suo acme nella scena-duetto femminile, nell'aria del delirio di Hanako, e nel contrappuntismo statico del finale: un muro d'ombra che suona come una sorta di claustrofobia psicologica [...] (M. Messinis-Il Gazzettino)

BONIFACIO

(continua da p. 71)

Corramente, mentre parlando dal suono della viola antica a cinque corde ho evidenziato, attraverso il contrabbasso e l'elettronica - questa organizzata a partire dai timbri della viola - un percorso timbrico che tirasse un filo della nostra memoria percettiva. I ritmi formali sono scanditi dai passaggi fra le modalità del linguaggio della viola, ad esempio, e la musica atonale.

In corrispondenza si innestano anche i *topoi* letterari e musicali...

Isgrò, l'autore del libretto, mi ha fornito già questo taglio, poi è uno scrittore che lavora sui metri classici, sulle rime: una rima baciata devia il percorso, e ti costringe a lavorare su possibilità semantiche che ti portano in altre direzioni, le direzioni inattese del veicolo ironico: dare un messaggio lavorando sull'organizzazione del linguaggio. La poesia, in tal senso, è insostituibile, non sono attratto dal mettere in musica testi in prosa.

Questa sorta di strabismo timbrico-linguistico crea esso stesso una funzione drammaturgica...

certo, e l'uso massiccio che ne ho fatto nel radiofilmi è causato dal fatto che il gesto letterario di Isgrò passa attraverso una dimensione che potremmo definire surreale. Accettare il testo di Isgrò significava accettare fino in fondo una sfida. Accettare, quindi, un concorso di linguaggi storicizzati che interagissero con la nostra modernità.

Si può quindi sostenere che il rapporto diretto con la contaminazione drammaturgica e stilistica, quindi con il teatro, ha svelato e portato ad evidenza esasperata ciò che prima era fra le pieghe del puramente musicale, dell'organizzazione interna?

Sì, in fondo anche in un brano strumentale come "Inquieto" c'è un dualismo tra una zona sospesa, in cui accade pochissimo, e i tre duetti con il corno inglese, che sono fortemente esasperati. Tale dualismo, che appartiene al cuore del pezzo, si riverbera poi nelle sue parti estreme, quindi l'intera forma ne è condizionata.

Dimmi qualcosa su *L'isola delle voci*, il brano che hai scritto per il progetto di Castelnovone' Monti, che è un po' la scommessa di coniugare didattica e composizione.

La reputo un'esperienza molto importante. La richiesta degli ideatori del progetto - Luigi Pestalozza e Paolo Gandolfi - è stata quella di non snaturare il proprio linguaggio solo perché i destinatari erano giovani esecutori, semmai di limitarne le scelte. Anche qui c'è un riferimento letterario, un racconto di Stevenson. Faccio un esempio concreto: l'organico delle due trombe, a cui era imposto un grado di difficoltà che non superasse il IV o V anno, mi ha portato a praticare una scrittura opportunamente calibrata di due parti facili, che poi generano una risultante polifonica complessa. Ho utilizzato dei procedimenti scalari come dei "modi" che diventano elementi costruttivi del linguaggio e che sovrapponendosi creano delle micro-polifonie, riempite armonicamente dal pianoforte. Un materiale molto semplice, quindi, che dal punto di vista armonico non rinuncia a nulla di ciò che è mio.

Un esempio, anche in questo caso, coerente con l'etica di Bonifacio: ricondurre pulsioni che appartengono alla vita, alle ragioni dell'arte.

FRANCESCO LEPRINO

D'Amico: del piacere di inventare

La giostra dei sentimenti di Schnitzler nel nuovo balletto per Firenze



Una grande quantità di musica è la prima sensazione che offre il catalogo di Matteo D'Amico, "Poca ideologia, molta musica", ribadisce Sandro Cappelletto. Tutta questa musica è percorsa da un forte odore di palcoscenico, trasuda teatralità evidente. Teatralità nei madrigalismi degli "affetti" della parola di Mallarmé (*L'Azur, Sonnets et Rondels*), nella comicità grassa e diretta di Eduardo Scarpetta (*Gli spiriti dell'aria*), nell'evocazione, strumentalmente sublimata, della danza (*Monologo di un fauno*), nella densità volatile delle voci e del recitante che magnificano i cinque secoli di Lorenzo (*Angelus Novus*), nei "pas de deux" memorati di Goldoni e Galuppi (*Mascherata veneziana*), nelle arcaicità mitiche della Sicilia per bocca di Francesco Pennisi (*La torcia e il melograno*) e, oltre, nella giostra dei sentimenti di Schnitzler (il prossimo *La Ronde*)... Un catalogo con poca musica strumentale e molti omaggi (Machaut, Mozart, Galuppi), con soprani, recitanti, coreografi e ballerini, maschere (Arlecchino, Pulcinella...), melodie intraviste e melodie marcatamente espresse, drammaturgie di arcani... Una produzione generosa, con composizioni della durata di 87 minuti (*Gli spiriti dell'aria*), 45 minuti (*Angelus Novus*), 70 minuti (*Mascherata veneziana*), oltre 60 minuti (*La Ronde*)... Troppo esiguo lo spazio, in questa sede, per entrare nel distinguo di tanta musica, di tante relazioni... Cercheremo di sondare, nelle parole dello stesso compositore, percorsi, intenzioni, pulsioni comuni dello spirito sotteso che governa le scelte creative.

Il rapporto con il passato, immediato o lontano, si esplica con modalità molteplici. Tu ne hai praticato alcune: la forma "opera buffa", il "patchwork" di generi, l'orchestrazione-rivisitazione... Il passato è serbatoio, radice, chiave per comunicare?

Mi sono formato musicalmente in un ambiente di tipo, diciamo, accademico: erano gli anni Settanta, in una Roma in cui correva una vena molto tesa al nuovo.

Penso a Nuova Consonanza, al gruppo dell'avanguardia storica romana, Guaccero, Razzi, Evangelisti... Forse ero troppo giovane e non ho vissuto direttamente quelle esperienze, le ho recepite di riflesso, quando erano in qualche modo storicizzate. Ho quindi avuto una formazione che, adesso, considero accademica: Barbara Giuranna, Irma Ravinale, Guido Turchi... Ottimi insegnanti, però legati a una certa tradizione. Ciò ha significato che, fino ai 25 anni, quando sono uscito dal Conservatorio, non avevo grande conoscenza diretta delle avanguardie. I problemi della scrittura di oggi li ho sostanzialmente affrontati con Donatoni, un incontro che ha avuto su di me effetti travolgenti per tre-quattro anni. Finito questo periodo di entusiasmo verso la nuova musica, riemergevano alcuni tratti della mia precedente formazione. Mi ponevo i problemi dei legami con il Novecento storico. Avevo la sensazione di trovarmi in un vicolo cieco con quello che, per semplificare, possiamo definire il gergo dell'avanguardia. Ho cominciato a pensare ad un atteggiamento di riconciliazione, che non fosse semplice riproposizione, con degli archetipi di ascolto che erano passati dalla tradizione ottocentesca al primo Novecento. Un recupero in una chiave nostra, più moderna.

Il tentativo di creare un modello di continuità, insomma. La tua poetica sembra modellarsi alle occasioni. C'è stato un periodo della tua vita musicale in cui hai avuto una poetica forte che condizionasse tutto ciò che facevi e ti facesse scartare tante ipotesi per concentrarti su poche scelte? Sembra che tu creda più nel "mestiere" del compositore, piuttosto che nel compositore-vate.

Penso tu abbia ragione, e in ciò ha influito il rapporto con Donatoni, il quale ribadiva il principio di evitare la mitizzazione e la sacralizzazione del proprio lavoro, per una scelta quasi di umiltà, per rifugiarsi nel mestiere, nell'artigianato. Penso spesso a quale possa essere la reale forza della mia identità stilistica. Devo dire che c'è, di fondo, una mia disponibilità alle esperienze più diverse, che mi porta, più che a scartare, a misurarmi, e così accetto Goldoni, Galuppi, l'operetta o Schnitzler... Penso che bisogna essere sinceri con se stessi, con il proprio sentire, se no si finisce con il fare del manierismo. Nonostante la poliedricità credo però che rimanga sempre una costante di fondo dello stile del compositore: in un'esperienza imbrigliata come "Gli spiriti dell'aria" così come nel caso del mio rapporto con i testi di Mallarmé.

FRANCESCO LEPRINO
(Continua a p. 15)

D'AMICO

(Continua da p. 93)

Tu hai composto anche musiche di scena per il teatro. Dove sta, per te, il confine tra musica applicata e musica autonoma? È un confine difficile da identificare, almeno per me. Avevo le idee molto chiare fino a qualche anno fa, perché pensavo fossero due settori che si potevano mantenere completamente separati. Poi non è stata così chiara questa demarcazione...

Circoscriviamo la domanda: ti poni il problema se un brano composto come musica di scena o anche per un balletto, possa poi funzionare per la sala da concerto?

Non penso possa funzionare in una sala da concerto. Ritengo eseguibile in sede di concerto solo la musica che scrivo non legata ad un fatto teatrale, all'opera, alla danza. La musica di scena, poi, come sai, ha sempre, di fatto, al di là delle intenzioni nobili, un ruolo di supporto. Nel caso del balletto "La Ronde", che sto componendo, il coreografo Poljakov mi ha richiesto un certo carattere da cabaret o da café-chantant per i passi a due che rappresentano le dieci scene della rappresentazione. In questo caso ho contemplato la possibilità di rielaborare alcune cose che avevo composto per il teatro di prosa. Ma è un caso specifico. Comunque se in questi anni non ci fossero state determinate commissioni, probabilmente non avrei scritto pezzi da camera, perché sento l'esigenza di lavorare con qualcos'altro: un'idea operistica, un testo poetico. Sai che ho passato degli anni immerso in

Mallarmé...

A proposito: Debussy, Ravel, Boulez... D'Amico. Come ti collochi in quest'asse attraversato da Mallarmé?

Non mi sono posto assolutamente in confronto con loro. Mi interessavano in particolare alcuni temi: la sofferenza dell'artista ingabbiato in questa sorta di ossessione continua, laddove la simbolizzazione di questa ossessione era il suo opposto, l'azzurro del cielo terso, estivo (vedi L'Azur, N.d.R.). Mi intriga la commistione fra la tensione ossessiva latente, e una sapienza, un'ironia linguistica, espressa con lucido autocontrollo. Nella musica ho cercato di restituire una certa ricercatezza ed eleganza formale di superficie, sotto la quale si percepisce una sorta di ebollizione continua.

Sonnets et Rondels sembra intriso di una vocalità più tedesca che francese, con tanto di baritono. Devo dire che trovo più congeniale alla mia immagine di Mallarmé L'Azur, piuttosto che Sonnets et Rondels... Principalmente perché in questo secondo caso la scelta prende in considerazione un altro filone di testi. Nel caso de "L'Azur" si tratta di testi più intellettuali, interiori, "Sonnets et Rondels" sceglie dei testi più viscerali, esperienze vissute di tipo erotico-sentimentale, angosce... diventa più difficile controllare questa materia.

Andiamo a La Ronde, il nuovo balletto che sarà rappresentato a Firenze dal 14 al 19 febbraio prossimo. Liebesreigen, l'opera letteraria di Schnitzler, è diventato ormai un topos nei compositori contemporanei. Pensi che un compositore sia in qualche modo influenzato dalla ricezione delle opere pre-

cedenti su uno stesso soggetto?

Non conosco l'opera di Vacchi, ho visto la partitura di "Reigen", l'opera di Boesmans. Nel mio caso l'idea è partita da Poljakov, e il soggetto mi è sembrato subito si prestasse benissimo.

Questa struttura a pannelli archetipici contiene già in sé tableaux di danza...

Certamente. Secondo me è una sorta di percorso attraverso i vari gradi di ipocrisia del rapporto di coppia, condizionati dal livello sociale. Questi personaggi parlano del nulla, non si comprendono, come se comunicassero tramite lingue diverse. Nell'episodio tra il poeta e la donnina galante, ad esempio, ho cercato di intersecare due stili musicali: uno molto corvivo e l'altro più astratto e colto, e questo procedimento ho provato a metterlo in pratica in altri episodi, come fosse un'improvvisa "caduta" all'interno del passo a due. Dei Black-out, in cui i personaggi, come succede nel testo di Schnitzler, si ritrovassero nel vuoto, perdessero la loro identità. A parte ciò, comunque, la musica deve supportare la continuità della danza. La forma del balletto, con la sua campata narrativa o a soggetto ampia, pensi possa avere oggi una sua modernità?

Non mi sento di essere definitivo: bisogna attendere qualsiasi cosa alla prova dei fatti. È il secondo balletto a soggetto di cui mi occupo, e non ti nascondo che mi piacerebbe fare l'esperienza con delle forme di danza astratte, non legate ad una vicenda. Anche se devo dire che "La Ronde" ha una struttura a quadri chiusi che rifugge dalla grande cam-

ti sonori, sovrastati dalle partecoli e dai soli strumentali, che ampliano la tonalità ai suoi limiti estremi, senza mai però travolgerla.

C. O.

pata narrativa a cui ti riferivi. Sono 21 episodi: le dieci scene di Schnitzler, marcatamente solistiche, racchiuse e intercalate da episodi corali, con tutto il corpo di ballo, che costituiscono un coro, una sorta di sottofondo di fantasmi, di larve. Una sorta di fiume sotterraneo più macabro, un Refrain, a livello musicale, costituito da variazioni rispetto ad un unico materiale iniziale. Il materiale musicale dei quadri è invece più indipendente, con un richiamo a certa musica di consumo o coeva, del periodo a cui si riferisce il racconto di Schnitzler. Per dare una connotazione, diciamo, realistica.

Questi richiami alla musica di consumo sono letterali o sono travestimenti, sublimazioni? Succede un po' quello che accade nelle Sinfonie di Mahler, in cui il tema popolare emerge in un contesto più corposo e drammatico. È il sostrato di tragica ineluttabilità che c'è nell'opera di Schnitzler.

L'organico?

Tre fiati, flauto, ottavino, clarinetto e clarinetto basso, saxofono, pianoforte, due percussionisti, quattro archi ed elettronica. Laddove la parte elettronica è applicata agli interludi, per dare un'impressione di maggiore astrattezza e atemporalità. Utilizzo inoltre un pianoforte a coda per gli interludi e uno verticale per le dieci scene.

FRANCESCO LEPRINO

RICORDI OGGI

Edizioni rappresentate

ATTUALITÀ, NOTIZIE DI MUSICA CLASSICA E CONTEMPORANEA

Ca. 1000 lire + c. Sp. A. Abbon.

Quotidianità: Sped. Ab. Post. 50 % Milano

Anno VIII - N. 3 - Dicembre 1994

FABER MUSIC

Conversazione con George Benjamin

Un mondo musicale nuovo in ogni composizione del musicista inglese

Il musicista con più titoli, nell'arco di decenni, di attività affidate, pur il più amovibile fra i giovani compositori moderni. Un vero valdigo in cui ogni opera è essenzialmente significativa, diventa punto di riferimento, oppure "necessario". La *Piano Sonata* (1978), un investimento verso la grande forma della sonata classica, tre movimenti per 22 minuti di durata, un prisma armonicamente ricchissimo, sorta di sintesi della scuola francese del Novecento (da Debussy al "maestro" Messiaen), *Requiem for the Flat Horizon* (1980), per orchestra, che trae ispirazione da un dramma temporale nel New Mexico descritto in *The Waste Land* di Eliot, il lunghissimo *At First Light* (1982), per 14 esecutori, che trae la sua energia da un quadro di Turner, il più recente *Antara* (1987), scritto per i 10 anni di attività dell'IRCAM, per 16 esecutori ed elettronica, un connubio fra etnia e tecnologia: un ideale, platonico, inesistente e smisurato flauto di Pan ("antari" è il nome inca dello strumento) che dipanato sulla tastiera MIDI (con un uso dell'elettronica molto integrato, quasi impercettibile) dialoga con gli altri strumenti; *Upon Silence* (1990), per mezzosoprano e 5 viole antiche, su testo di W. B. Yeats, con una testura che rende le 5 viole una sorta di unico strumento con sottili rimandi al passato (dal Duecento all'ottocento), all'Inghilterra pre-elisabettiana; *Sudden Time* (1993), per orchestra, un ritorno recente alla musica pura, priva di referenti esteriori (recentemente pubblicato in CD dalla Nimbus - NT 1432). Sono questi alcuni dei titoli del catalogo di Benjamin, che incontriamo a Milano, dove ha di recente soggiornato, come membro della giuria del Concorso pianistico Micheli.

Perché George Benjamin, le cui iniziali sono come quelle del suo paese natale, sembra un compositore "francese"? Non sono un compositore francese, anche se tu pensi che lo sia. Comunque mi piacciono le provocazioni. Cerco di essere un compo-

sitore che non viene da nessuna parte. Vengo dall'Inghilterra, credo di essermi compositore inglese. In Francia pensavo che lo sia inglese, in Inghilterra che sia francese. Sembra che anche tu, almeno ora, all'inizio, mi consideri francese. Quindi 2 a 1 per la Francia! È chiaro che l'influenza francese deriva dai miei studi in Francia, che hanno avuto un'enorme influenza su di me quando ero giovane. La musica francese mi è sempre piaciuta, ma mi piace anche quella tedesca, ed anche quella italiana, e l'inglese e la russa. Cerco di non essere un compositore francese.

Ascoltando però la tua *Piano Sonata*, sono ancora percepibili echi di musica francese. Sì, molti, molti, compreso quello di Messiaen, che era il mio insegnante quando l'ho scritto.

Viene spontaneo, anche se può sembrare un po' banale, chiederti quale è stata l'eredità didattica, spirituale ed estetica di Messiaen, se si può sintetizzare.

No, non è semplice sintetizzarlo. Sai che era un grande insegnante, credo sia riconosciuto. Insieme a Nadia Boulanger e ad un altro paio è stato forse il maggiore insegnante di composizione del dopoguerra. Credo sia stato anche un grande compositore, il che rende ancora più sorprendente il fatto che fosse un buon insegnante. Sono arrivato da Messiaen che avevo 15, 16 anni. Ero così giovane! Ha avuto un'influenza enorme su di me, scolaro della provincia, inglese, che arrivava a Parigi nella classe più famosa del mondo. Un'esperienza sconvolgente. È impossibile descrivere quello che mi ha dato, era incredibile vedere le tecniche che un composito-



re si poteva inventare. Il ritmo, poi. Quando penso al suo modo di parlare del ritmo rimango ancora affascinato. Il suo modo di considerare l'armonia... ora non la penso più come lui, ma era meraviglioso per le mie orecchie e per la mia mente. Amava molto la musica ed era molto ottimista, e questo suo modo di essere, per un giovane, era meravi-

glioso, perché era felice di condividere quello che provava. Di religione non abbiamo quasi mai parlato.

Quindi la sua eredità è più didattica che spirituale. Aveva una personalità molto forte. E quando si studia con una simile personalità è difficile evitare il plagio. Ho sempre cercato di fare qualcosa di diverso. Il mio feeling musicale è sempre stato molto diverso, come diverso era il mio temperamento. Era molto tranquillo, molto religioso, incredibilmente calmo. Lui non voleva imporre il suo stile agli studenti, voleva liberarli, cercava sempre di non influenzarli troppo. Ha avuto una grande influenza su di me, e col passare degli anni sentivo di dover contraddire molti suoi credo, infatti il modo in cui ora scrivo musica è molto diverso da come la scriveva lui. Ed è un diritto, se non una necessità il farlo: per trovare la propria strada bisogna anche distruggere. E può anche essere doloroso. Per te viene prima la seduzione del suono o la composizione? Penso a lavori come *Antara*.

Entrambe, nello stesso istante. L'una senza l'altra non esiste. Non può essere un rapporto puramente cerebrale. Io o 15 anni fa la seduzione del suono era forse la più importante, ed è ancora importante, ma

ora la mia mente è più astratta. La concezione della struttura, della forma, della polifonia, le dimensioni più concettuali sono ora molto più importanti.

La percezione del progetto compositivo è intuizione sintetica o progettualità analitica? Idea o artigianato costruttivo? All'ascolto sembra più il primo caso. Le tue "immagini timbriche", ad esempio, sembrano più intuitive che ricercate. Non vedo alcuna differenza: sono il frutto della ricerca guidata dall'intuizione. È l'unico modo in cui riesco a farlo. Ricerco continuamente, penso sempre ad ogni aspetto della musica, ma se il mio istinto, il mio "cuore" non è coinvolto, non posso scrivere. Ecco perché a volte non scrivo molto. Il mio istinto è stimolato da qualcosa che ritengo valga la pena portare in evidenza. L'istinto senza ricerca, senza logica, è del tutto inutile.

Entriamo nel "laboratorio" di Benjamin. Da che cosa parti?

Vorrei saperlo! Se lo sapessi sarebbe più semplice... e meno interessante. Aspetti un'idea che ti stimoli, aspetti, ricerchi e aspetti. Poi, per fortuna, qualcosa, qualche volta, diventa "magico". Lavoro e cerco, ma non so dove. A volte si inizia con un accordo, a volte con l'idea di una struttura, a volte è qualcosa di ritmico, a volte un'idea melodica.

Quindi non hai un metodo costante...

Absolutamente no! Sarebbe così noioso, non ci sarebbe invenzione. Un pezzo non nasce da un'idea, un pezzo nasce dall'incontro di molte ambizioni, che formano un "fonus", se funziona. E così che posso pensare a un nuovo pezzo. Ci sono diverse ambizioni: di struttura, di melodia, di armonia, di timbro...

FRANCESCO LEPRINO
(Continua in IV)

Prima italiana di *A Wind of Winter* il 5 febbraio 1995 presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, con il soprano Luisa Castellani e la direzione di Jeffrey Tate.



Sono un pianista ed amato
Toscanini, già prima di ande-
re in Francia, quando ero ado-
lescente. Lui cercava nella
musica che suonare al pian-
no in quella che ascoltare dai
dischi e nei concerti, in quella
che cercavo di scrivere. Poi
sono andato dal compositore
più armonico del XX secolo,
il compositore più verticale
dopo Musorgskij, Messiaen. Lui
è stato straordinariamente es-
senzialmente in un certo sen-
so, verticale. E mi ha enormem-
ente incoraggiato ad
esplorare il lato armonico.
Quindi i miei primi pezzi sono
molto verticali, anche se io cer-
cavo di nascondere. Era
diventato un punto di parten-
za ma poi non sono reso conto
che si trattava di un blocco.
Non ho mai potuto gettare ed
l'armonia, così che molti com-
positori moderni hanno fatto.
Chiuso semplicemente le
orecchie e scrivono musica.

Io sono un direttore, ho diretto molti pezzi "spettrali" specialmente del mio amico Tristan Murail, al quale sono molto affezionato. La mia condizione attuale è però del tutto diversa. Quella musica non ha polifonia, è incredibilmente vertiginosa non intendo più scrivere cose simili. Credo sia più interessante scrivere melodicamente, che sia più interessante avere una forma multidimensionale. Dove c'è

Va, non ce n'è. Ma alcuni elementi di quel pezzo sono influenzati da quell'incredibile quadro che amo così tanto, il modo in cui Turner dipinge il colore. Lo uso come analogia per la creazione testurale e armonica. Ti faccio un esempio: quando vedi un quadro di Turner ti accorgi che è quasi sempre più luminoso di qualsiasi altro quadro. Come avrà fatto, usando normali materiali? Come potrebbe succedere ciò utilizzando i normali strumenti in musica? Potrei rendere la musica incredibilmente luminosa allo stesso modo? È certamente un'ambizione tecnica. Prima di tutto Turner dipingerebbe

Carlo, cerco di rendere il più semplice possibile per il direttore quello che scrivo. Penso a come la musica suona sotto le dita. Credo che ogni compositore lo debba pensare. Dirigere è molto utile, anche se non obbligatorio. Nel passato tutti i compositori sono stati esecutori e direttori: Richard Strauss, Wagner, Berlioz, Beethoven, Bartók. Credo sia una cosa naturale farlo. Se ti piace scrivere musica, se non puoi suonarla od eseguirla penso sia una cosa immaturale!

Secondo me la sua autonomia sarebbe piuttosto triste. Io odio la musica registrata, stare seduto in una sala da concerto con due altoparlanti. Puoi avere sintetizzatori e nuovi strumenti che effettivamente sono interessanti, che possono produrre un timbro interessante e questo è ciò che mi

Non mi piace parlarne. Ho in effetti un progetto, sto scrivendo un pezzo per un gruppo tedesco che mi piace molto, l'Ensemble Modern. Ma non mi va di parlare del futuro: consideralo un segreto!

Scanned with CamScanner

RICORDI OGGI

Attualità e notizie di musica classica e contemporanea

Autorizzazione del Tribunale di Milano in data 13 3 1987,
n° 227 del Registro. ISSN 1121-1040

Direttore Responsabile: Carolina Guastoni

Redazione a cura di Francesco Leprino

Coordinamento: Elisabetta Zanette, Cristiano Ostinelli

RICORDI OGGI-English: Traduzioni di Flora Fabrizi

Composizione, impaginazione, grafica:
studio *Al Gran Sole*

Stampa: R.R. Stampatori Poliglotta srl,
via P. Lomazzo 27, Milano

Proprietario ed Editore: G. Ricordi & C. S.p.A.
Via Berchet 2, Milano

Pubblicato a Milano nel mese di Luglio 1994

Redazione chiusa il 31 maggio 1994

RICORDI OGGI è in distribuzione gratuita. Ulteriori copie o numeri arretrati sono disponibili, fino ad esaurimento, presso la G. Ricordi & C. di Milano, Ufficio Promozione Musica Classica e Contemporanea.

Senz'astri in cielo ... Oltre il 2.000

La capacità di narrare della forma: conversazione con
Mauro Cardi sulla nuova opera in un atto

Mauro Cardi

SENZ'ASTRI IN CIELO

Azione video-musicale in un atto

Libretto: **Stefano Savi Scarponi**

Produzione video: Silvio Petrucci
(Studio RVR - Roma)

La scrittura di Cardi è cesellata sulle possibilità drammaturgiche della forma stessa. La forma che racconta, che si fa portatrice di una drammaturgia mimeticamente inesistente ma icasticamente sottesa. Esempio il rapporto fra la semantica testuale e la vocalità di *Calendari indiani* (1990), per soprano e 10 esecutori, su motti degli indiani d'America scanditi sui dodici mesi dell'anno. Protagonista la natura, ma una natura come riflesso lunare, una sorta di *Pierrot lunaire* naïf, con tutta la purezza contemplativa e ingenua dei primitivi. La vocalità della scrittura di Cardi non aderisce alle singole immagini del testo, ma ne coglie lo spirito lunare, "femminino", una sorta di essenza decantata e impalpabile: la tecnica vocale si trasforma non con il mutare dei mesi, ma con il mutare delle stagioni, ubbidendo più alla logica del "quattro" che del "dodici". Così, all'inizio, è una voce densa di portamenti, glissandi, piccoli intervalli, che dialoga intimamente con le sinuosità di un flauto, inglobata nell'ordito strumentale, a descrivere la durezza della luna dei ghiacci, mentre una vocalità staccata, per grandi salti, ci parla della rottura dei ghiacci, di una luna che si diluisce nel mare; quindi la luna della calura estiva si esprime per acciaccature, ritrova i colori nativi a cui appartiene il referente testuale, fino ad arrivare alla

luna degli spiriti e del sole che muore, in cui gli strumentisti, abbandonando i loro strumenti, crepitano sulle percussioni evocando una natura che si popola di suoni notturni.

Senz'astri in cielo, azione video-scenico-musicale in un atto, si muove tra mito e futuro, fra realtà e simulazione. Il sistema dell'informazione diventa fattore scatenante di drammi individuali (un tema di estrema attualità, con i processi in TV). I mezzi elettronici (l'uso del video e delle possibilità del live electronics) hanno un ruolo formale e drammaturgico, oltre che scenografico. Cardi è stato sempre sensibile alla sperimentazione timbrica, dapprima condotta sulle percussioni, quindi sul mezzo elettronico. Un rapporto anzitutto materico: in *Libra* (1990) il vibrafono ed il nastro magnetico si rimandano echi e qualità materiche simili in una sfumata dialettica fra "continuo" e "suono spezzato"; *E la notte rischiava la notte* (1993) coniuga le tre tastiere elettroniche con le qualità della pietra, del legno, del metallo. Ma ciò avviene anche in brani senza l'elettronica: in *Effetto notte* (1987) il rigido reticolo della griglia formale prende vita con i timbri variegati dell'organico strumentale, in *Arcipelaghi* (1989) le fenditure e le fratture del continuo delle varie sezioni strumentali rimandano ad una sensazione tattile della materia.

Senz'astri in cielo, è opera coniugata al femminile, forse come possibilità del femminile di sopravvivere, di immaginare, di ricordare: oltre le due protagoniste - Arianna (come non pensare al mito!) e Jane - ci sono

un personaggio genericamente definito "un uomo", e Zardo, creatura sintetica, sorta di genio della lampada dalle caratteristiche incorporee.

C'è qualche possibilità di narrazione nel rapporto con il testo, una ricerca di identità semantica? In *Calendari indiani*, ad esempio.

Cerco di innescare un'immaginazione di natura puramente musicale, che in qualche modo si collega a quel testo, se è vero che quel testo la muove, ma non in maniera diretta... Il rapporto si attua quindi più sul piano immaginifico che su quello semantico o descrittivo.

La forma può raccontare, può creare una dialettica di consequenzialità?

Si può certamente creare una "storia" fatta di eventi musicali. La narrazione ha bisogno della forma per essere percepita come tale, anche se vi possono essere delle forme prive di dialettica o drammaticità.

Nel progetto della nuova opera c'è una sorta di dualismo fra mito e futuro, fra realtà e simulazione, tutto immerso nel liquido di contrasto dell'informazione, di un mondo gestito dal sistema dell'informazione, che ormai è già il nostro mondo. La comunicazione che influenza lo scatenamento di drammi individuali, che in passato non avevano questa dimensione... Individui dominati da qualcosa di troppo grande per essere contrastato, individui pessimisti e disincantati rispetto alla possibilità di riscatto del loro futuro.

La comunicazione è in qualche modo protagonista della vicenda, anche se il tema principale credo si possa definire quello della memoria.

FRANCESCO LEPRINO

(continua a p. 11)

Cardi

(Continua da p. 6)

La memoria ancestrale di un passato archetipico, la memoria reale dei protagonisti, che diventa l'asse portante della storia, quindi la possibilità di manipolazione della memoria, tema ricorrente nella letteratura fantascientifica.

La tecnologia è solo scenografia o è anche un elemento formale e drammaturgico?

È certamente entrambe le cose, ed è anche uno strumento compositivo, poiché significa utilizzo dell'elettronica audio e video (anche come realtà virtuale) come mezzo e linguaggio compositivo. L'ambientazione appartiene a quel filone della letteratura fantascientifica definito cyberpunk, in cui si descrive un mondo nel quale la tecnologia fa naturalmente parte del quotidiano, un mondo in cui i rapporti umani sono ineluttabilmente degradati e in cui si agita lo spettro di un disastro perennemente imminente.

Che modelli e tecniche di vocalità adotti per i personaggi?

Essendo una vicenda che ha a che fare con il teatro, il canto rimane pur sempre la modalità principale di espressione. I personaggi si esprimono con il canto, ma sfruttano anche le possibilità offerte dal live electronics, dall'amplificazione. Ma anche la musica che appartiene naturalmente alla scena, in cui sono immersi i personaggi nel loro quotidiano, una sorta di pop music futuribile, ha un'importante funzione. Il terzo livello è la musica che appartiene alle documentazioni che nel corso della vicenda affiorano dal passato o dall'infanzia dei protagonisti. Nello sviluppo della vicenda, che si delinea formalmente come un giallo, alcuni indizi e la possibilità del loro riconoscimento sono legati ad eventi musicali precisi. Rispetto alle tecniche vocali c'è, ad esempio, un momento in cui si descrive una sorta di sogno allucinato di una delle due protagoniste, provocato con una droga legalizzata, che adopererà un modello vocale inconsueto. Poi c'è la vocalità del folletto, che adopera una sorta di recitato... Le diverse tecniche vocali e strumen-

tali aderiscono via via alle situazioni drammaturgiche.

Il video, mi sembra di capire, non è una semplice sovrastruttura...

Il rapporto con la tecnologia video non deve essere inteso come uso di circostanza. A livello di linguaggio è un elemento necessario, naturalmente protagonista. Un interlocutore onnipresente, la sola modalità di comunicazione con il mondo esterno.

In questo mondo ineluttabile c'è qualche spiraglio?

C'è un ostinato riapparire di un'umanità, seppur umiliata e impossibilitata ad essere protagonista della propria esistenza, c'è l'ostinazione biologica dell'affermazione della personalità, nonostante tutto. È l'unico modo per affermare la propria esistenza. L'unica possibilità di un futuro nel labirinto di questi mezzi straordinari è quello di continuare ad avere un'idea di fiducia nella propria umanità, che emerge anche nel degrado. Il passato, la memoria sono il nutrimento di ciò.

FRANCESCO LEPRINO

Biennale Monaco

(Continua da p. 4)

La Cacciniade di Ada Gentile è un brano di abile virtuosismo di elaborazione.

Filigranato ed esuberante al tempo stesso, intreccia le linee ed i colori della celesta, della chitarra, dell'arpa e della viola d'amore... Di quando in quando un sassofono tenore saluta da lontano... (H-K Jungheinrich-Frankfurter Rundschau)

BATTISTELLI

[...] Il "Somnium", musicato seguendo tutte le complesse regole del linguaggio orchestrale contemporaneo, apre sull'opera uno sguardo oltre i limiti del piano letterario, narrativo-realistico. Si tratta in sostanza di una magia teatrale... La partitura del quarantunenne compositore romano crea più un'atmosfera che situazioni drammatiche, non ha assolutamente l'intenzione di abbozzare, di creare personaggi o trame melodrammatiche - addirittura psicolo-

Dario Maggi e George Trakl

L'argomento della conversazione con Dario Maggi verte intorno al ciclo che da oltre 17 anni lo vede impegnato, il *Progetto Trakl*, giunto al suo quarto tassello orchestrale e recentemente eseguito per intero nell'ambito della Biennale Musica 1994 di Monaco. I quattro lavori che compongono il ciclo sono: *Grodek*, del 1977 (eseguito nel 1987) che prende spunto dal-



l'ultimo testo poetico di Trakl, *Elis* del 1985, *Zeichen und Sterne* completato nel 1990 ed il recente *Ummachtung*, composto nel corrente anno. A prescindere dalla cronologia, l'ordine di esecuzione dei pezzi prevede come brano finale proprio il primo in ordine di composizione: *Grodek*, che non si rivela così il punto di partenza, quanto il punto di arrivo, il punto di incandescenza verso cui gli altri brani precipitano, come sottolinea Maggi. Così il rapporto con il testo è solo un tentativo di ricreare lo stesso grado di maudita violenza tragica che è proprio della lirica stessa. In tal senso *Grodek* è lo studio più denso, magmatico, in cui poco è concesso alla dialettica, con una scrittura per masse, un metro uniforme, un'accondiscendenza che copre il totale cromatico. I successivi brani attingono a questa materia, come fosse la scarmificazione di un blocco di granito che acquista vita autonoma e via via diversa.

Maggi è un compositore tragico. Probabilmente sì. Nella mia attenta complicità l'attenzione ad un poeta come Trakl e non al suo verso mi si inserisce in questa mia tendenza. Probabilmente sono attratto dal torbido. Mi piacerebbe riuscire ad arrivare alla dimensione tragica, anche se ogni volta devo inventarmi dei propri percorsi per arrivare a questo risultato, facendo anche attenzione all'intercambio complesso che si realizza fra la meta e l'itinerario per raggiungerla.

Dall'ascolto del *Progetto Trakl* emerge un percorso dal "monolitico" all' "analitico". In *Grodek* il brano più antico, c'è una grandissima densità, anzi quasi sovrabbondanza, di materiale. Già da allora ipotizzavi uno scavo successivo di tale materiale? C'era l'idea del percorso? Intanto la densità dei materiali è una matrice comune a tutti i pezzi del ciclo, anche se in *Grodek* c'è sicuramente una scrittura per masse orchestrali che rende il materiale certamente più denso. Il progetto mi è cresciuto fra le mani mentre ci lavoravo. Quando nel 1985 ho avuto la commissione RAI, è maturata l'idea di riprendere in mano questo pezzo e, proprio per questo carattere denso, man mano che andavo avanti, si è rivelato essere il brano d'arrivo, anche per queste sue caratteristiche che da "finale".

Si può parlare quindi di uno scavo analitico di questo primo pezzo, che poi si è dipanato drammaturgicamente, per contrasto?

Certamente, mettendo di volta in volta in evidenza un aspetto o un altro. Poi c'è il passaggio del tempo, attraverso il quale anche il musicista cambia: quando si è giovani, si sa, i compositori fanno un uso più dispersivo del materiale. Dopo una certa età si comincia a sfruttare più a fondo ciò che si mette in ballo.

È possibile un'esecuzione separata del *Progetto Trakl*?

I quattro pezzi sono strutturati in modo da essere eseguiti anche separatamente, anche se per me sono come i quattro tempi di una sinfonia, con un'arcata globale che li informa. *Zeichen und Sterne*, primo brano del ciclo, in ordine esecutivo, ha una scrittura per masse che lo avvicina a *Grodek*. Per capirci, dirò che l'assetto del ciclo, come è stato eseguito a Monaco, si configura come una sorta di "allegro-adagio-adagio-allegro".

Sia in *Ummachtung*, sia in *Elis*, si sente una scrittura più filigranata. *Ummachtung* richiama addirittura un clima lussureggiante, sensuale, quasi un piacere del suono.

Questo è anche legato ad una crescita di

attenzione, da parte mia, a quella che è l'organizzazione delle altezze, laddove altezza e timbri sono a mio avviso parti inestricabili dello stesso problema. Ho utilizzato, ad esempio, la "Pitch-Class Set Theory" (analisi di natura insiemistica, che indica gruppi di "classi di altezze", n.d.r.) come un'utensile per controllare quello che viene fuori a livello

accordale. Potendo analizzarmi a posteriori con strumenti più sofisticati, scopro delle caratteristiche della mia musica, ad esempio delle accordalità di *Grodek*, che ora posso controllare con autocoscienza maggiore di quando le avevo elaborate per via empirica. Negli accordi dei due pezzi più recenti c'è l'attenzione a questo, una nuova rilettura del mio passato, che porta, per esempio, all'uso di certe verticalità in relazione alle loro qualità timbriche.

In *Elis*, far ricorso alla tecnica dell'"annidamento", potresti sviluppare tale concetto? Uno degli aspetti di maggior scavo analitico dei pezzi successivi rispetto all'archetipo, è stato anche la ricerca di dimensioni diverse della temporalità. Il pezzo originario è un brano a sezioni alternate in modo quasi brutale. Gli schemi di organizzazione del tempo degli altri brani sono invece più articolati. Nel caso di *Elis* il brano è diviso in quattro grandi sezioni, ognuna delle quali ha una struttura simile: parte con interventi solistico-cameristici che privilegiano una determinata combinazione strumentale, quindi si finisce con un "tutti" complesso. Questa macroforma si riproduce tale e quale in vari ordini di grandezza. È comunque evidente che qualunque concetto scientifico, una volta applicato al campo musicale, vale come metafora; e poi bisogna anche fare i conti con il dato percettivo.

In questi 17 anni che vanno da *Grodek* ad oggi ci sono stati molti cambiamenti, sono anni che coincidono con l'intero tuo percorso compositivo (*Grodek* era la prova del diploma di composizione di Maggi, n.d.r.), pensi che il tuo rapporto con il materiale sia particolarmente mutato? Certamente, come abbiamo detto, i materiali sono i medesimi, ma gli esiti sono differenti, certamente più analitici.

Gli accordi di 12 suoni di *Grodek* sono sempre il punto centrale?

L'organizzazione di tutto il ciclo si basa sui medesimi accordi di 12 suoni, perché è l'elemento che rinsalda l'intero progetto; anche l'organico orchestrale è pensato in modo da avere 12 legni, 12 ottoni, 12 parti di archi... L'organizzazione interna di queste accordalità, invece, pur permanendo il totale cromatico, è cambiata nel tempo. In *Ummachtung*, ad esempio, ci sono zone in cui i suoni non sono 12, ma si possono avere dei sottoinsiemi di 3 o 6 suoni, che hanno talvolta delle maggiori situazioni di consonanza interne.

C'è stata quindi una maggiore modulazione espressiva fra la consonanza e la dissonanza?

Certamente, ho cercato di dosare e calibrare questi momenti. La fedeltà al materiale originario ha una certa elasticità.

Il rapporto con Trakl è modulato diversamente nei brani o rimane un rapporto di clima espressivo, di tinta drammatica?

Per il momento direi che il rapporto permane quello che hai detto, poi dovrebbe seguire la seconda parte del progetto, con delle sezioni affidate a solisti o al coro su testi specifici, da interpolare ai pezzi per orchestra. Ho già realizzato brani da camera sui testi di Trakl (*Farbenfragmente*, n.d.r.), in cui ho usato un certo aggettivo di colore in concomitanza con lacerti di testi trakliani. Frammenti con una certa parola chiave, utilizzati quasi come frammenti tematici.

Anticipazioni?

Aspetto che mi venga data l'occasione di proseguire il ciclo con un lavoro vocale con orchestra sui testi di Trakl!

FRANCESCO LEPRINO

Da Joyce a Leopardi: gli infiniti di Giuseppe Soccio



Tutti i mezzi sono peccaminosi, se non scaturiscono dalla fonte della necessità interiore (Vassili Kandinskij - Dello spirituale nell'arte)

In un'epoca di presenze e di presenzialismi, Giuseppe Soccio è un compositore intatto: un musicista, un uomo, che esplica la sua socialità quasi completamente con il pentagramma da riempire. Ogni giorno dell'anno. Niente frequentazioni d'entourage, telefoni, fax, relazioni sociali di convenienza, mi si può trovare tutti i giorni a casa mia o nel pieno parco, con i compagni di strada del mio percorso artistico, mi dice Soccio. Tale atteggiamento porta il compositore pugliese ad instaurare una dimensione di grande "intimità" con la composizione. I cicli dei *Pulsar Songs*, che descrivono bene tale rapporto, sono attualmente cinque (il secondo, per orchestra, sarà eseguito prossimamente). Il primo ciclo, per chitarra, risultato di due anni di gestazione, è del 1989, e presenta la cifra costruttiva che informerà gli altri cicli: un piano armonico che coinvolge il piano timbrico in maniera strettamente interrelata. Il concetto di "organismo" in cui tutto è in rapporto "armonico" sta alla base della costruzione musicale di Soccio. *Pulsar Songs I*, per chitarra, deriva a sua volta armonicamente da *Spirali III*. *Pulsar Songs II*, quanto rimane di una stella, dopo l'esplosione come supernova, ricorda Soccio. Questo primo ciclo è composto da nove pezzi che durano da 1 a 3 minuti ciascuno. *Pulsar Songs III*, per 12 esecutori, eseguito in Australia nel 1993, è seguito nello stesso anno da *Pulsar Songs IV: Mediterraneo*, per voce, pianoforte ed ensemble, su testo di Montale dagli "Ossi di seppia", commissionato dal Festival Pontino, stesso comitente del recente *Pulsar Songs V: Riverrun*. *L'infinito*, per voce ed ensemble, su testi di James Joyce dal *Homage to W.B. Yeats* e Giacomo Leopardi, le singole parti di ogni ciclo dei *Pulsar Songs* sono sempre più ampie, come una sorta di organismo in crescita, come se l'esplosione iniziale, da frammento, crescesse sempre di più, costruendo la propria "grande forma". Questa dilatata potenza giunge anche all'opera, al teatro musicale, dice Soccio.

Nei *Pulsar Songs IV* si notano alcune caratteristiche che rimandano ad una precisa conoscenza materica, le poi delle aperture linguistiche verso il rock ed il jazz. Queste aperture che tu senti non sono volute, ma fanno parte delle naturali potenzialità del materiale utilizzato, non sono citazioni, ma scaturiscono da un materiale estremamente definito. Nei cinque brani dei *Pulsar Songs III*, ad esempio, si può notare un piano armonico rigorosissimo che attraversa tutta l'opera. C'è quindi una forte coerenza interna... Succede addirittura che quando il copista sbaglia qualche nota, gli esecutori si accorgono dell'errore. Non siamo più nel campo del "tutto è possibile", ma è operata una forte selezione del materiale, fin dall'inizio. L'obiettivo è costruire un organismo di sintesi che sia identificabile come tale. Quali sono per te gli elementi fortemente caratterizzanti in un materiale, i parametri che lo rendono distintivo? La cosa più importante sono certamente le altezze, sia nella dimensione orizzontale che in quella verticale. L'altro aspetto è quello della costruzione del tipo di suono, attraverso l'intervento dei parametri espressivi e delle modalità esecutive. Quindi le altezze rimangono il fatto più importante? Certamente, ed è per quello che ci si rende conto di eventuali errori. L'esecutore si rende conto che si trova di fronte ad una sorta di "rituale" molto rigoroso. La scelta di questo materiale è come un atto religioso, che percorre tutta la mia opera, a

Dal Catalogo

Titolo	Data	Organico
<i>Spirali III</i>	88	chitarra
<i>Pulsar Songs I</i>	89	chit. ampl.
<i>Schrei altreichi</i>	90	orchestra
<i>Lisar</i>	91	flauto-chit.
<i>Lisar II</i>	91	fl. cl. pl.
<i>Pulsar Songs II</i>	93	ensemble
<i>Pulsar Songs IV: Mediterraneo</i>	93	sp. cl. v. vla. ve.
<i>Pulsar Songs V: Riverrun-L'infinito</i>	94	s. orchestra

cominciare da *"Spirali di una chiara fonte"* (1981): dopo 13 anni mi ritrovo ancora ad approfondire questi stessi aspetti.

In questa logica i materiali non sono intercambiabili, non siamo di fronte a "uno vale l'altro", ma a delle precise scelte con caratteristiche quasi somatico-genetiche importanti per la vita futura dell'organismo...

Sì, anzi per me è come un atteggiamento mistico: preghi o ti concentri su un oggetto fino alla levitazione. Mi alzo ogni mattina e mi trovo di fronte a questa sorta di montagna da scalare. Lo stesso materiale che si caratterizza sempre più, elimina le sue scorie, si depura. Una sorta di percorso alchemico.

Ascoltando la tua musica si ha però la sensazione che il tuo principale obiettivo sia l'immagine sonora finale, un'immagine con un suo peso, che restituisce quasi una dimensione visivo-spaziale, un oggetto, quindi, calato nella realtà fisica.

Dirò di più: sono molto legato alla manualità dello strumentale, che è qualcosa di perduto negli ultimi anni. Se scrivo una parte per il violino, interpellò molti violinisti, maestri e allievi, per capire la reazione che hanno di fronte a questo materiale.

Cerco insomma di praticare una sintesi fra ciò che è il loro patrimonio e ciò che propongo loro. Noi possiamo proiettare il nostro presente in avanti se teniamo in grande considerazione la storia, la tradizione, il "rituale" che appartiene a quel linguaggio. È lo stesso atteggiamento di Peter Brook rispetto al rifiuto delle regie di teatro musicale, poiché non è possibile mettere in scena un'opera con poche prove. Gli interpreti devono crescere insieme al materiale...

Certo, come si può comunicare questa ritualità se si crea disagio all'esecutore? Si esige una forte coscienza dell'artigianalità, della manualità. Ma ciò non significa acquiescenza alla tradizione. All'inizio per me il suono non esiste. Quando scelgo delle note e le metto in relazione sono ancora al punto zero. Il suono si deve ancora creare. Non vi saranno quindi strumenti che suonano come nella tradizione: se si ascolta "Schrei", non si sente soltanto un'orchestra tradizionale, ma vengono fuori altri suoni, suoni che potrebbero sembrare elettronici, poiché dietro c'è il pensiero dell'elettronica, pur non utilizzandola. Se fai suonare tre corde insieme ad un violoncello o ad un contrabbasso sforzando l'archetto ottieni un certo tipo di risonanza, un'immagine sonora precisa... Per fare ciò hai bisogno di conoscere fisicamente lo strumento, sapere esattamente cosa fa con le mani in quel momento l'esecutore e che tempi ha bisogno per farlo. L'esecutore deve essere messo in grado di dare il meglio, non una cosa timida, approssimativa.

La temporalità come si configura, come si organizza in questo percorso? Mi vengono in mente i silenzi ciclici che seguono le frasi in *Pulsar Songs III*.

È connotata con il fraseggio, con la sua fisiologia. Sai bene che dopo un evento forte c'è bisogno di contrapporre un silenzio per fare risuonare quello che c'è stato prima. E anche sezioni lontane si influenzano vicendevolmente.

FRANCESCO LEPRINO
(Continua a p. 15)

Hanno scritto

L.J. Giuseppe Soccio's "Spirali di una chiara fonte"... was a miracle of concentration and skill [...] (R. Cowell-Sydney Morning Herald)

L.J. Il nostro Soccio si segnala proprio, direi, per la forza della sua invenzione timbrica e per la perentorietà dei gesti compostici, che rivelano in lui una natura decisamente vemente [...] (E. Rescigno-RadioTre)

L.J. "Pulsar Songs" sono come intense scaglie cariche di tensione al canto, come frammenti quasi strappati all'esplosione di una complessa costruzione [...] (P. Petazzi-L'Unità)

L.J. Anche Giuseppe Soccio con "Spirali di una chiara fonte", per flauto solo, affronta un problema compositivo della densità del plinto, sfuggendo il pericolo della mistica dell'effetto generalmente implicita nelle opere per strumento solo, e ci consegna una partitura bella ed elegante [...] (M. Zurletti-La Repubblica)

L.J. Infine, "Spirali di una chiara fonte" di Giuseppe Soccio, nella ammirabile esecuzione del flautista Renato Rivola, è nuovamente parso uno dei migliori pezzi composti in questi anni per flauto solo [...] (P. Petazzi-L'Unità)

Guarnieri e Poliziano

Orfeo cantando... tolse a Montepulciano

Non sarà un caso, credo, la predilezione di Guarnieri per suggestioni letterarie che siano già cariche di autonomia musicalità. Orfeo cantando... tolse, commissionato dal Festival di Montepulciano, vuole naturalmente essere un omaggio al poeta quattrocentesco detto il Poliziano proprio dalla denominazione latina del paese natale: Mons Politianus.

Ma c'è nel trascinate e sofferto slancio di questo lavoro un'ansimazione lirica che culla l'eco malinconica e sfuggente della sapiente armonia metrica e formale del Poliziano.

Il suo Orfeo è tutto un ripiegamento, una nostalgia per l'amore e per la poesia, per il loro allontanarsi in un tempo mitico smentito dalla dura precarietà del reale. L'intreccio di squisite proporzioni auliche in più agili e immediate tessiture popolari rendono la sua lettura tenera e velata di intima tristezza.

La storia contemporanea immette la sua scottante urgenza nel riaffacciarsi inesorabile di antiche e primordiali simbologie. Il maschile e il femminile, dopo essersi cercati, si perdono, come i valori umanistici, costretti a guardare indietro, a contraddirsi, a seppellire se stessi nel tentativo di rianimare una memoria in via d'estinzione. Un inno alla fugacità, al trascorrere, al divenire. Orfeo del Poliziano è una sorta di sacra rappresentazione.

All'azione teatrale si sostituisce il rincorrersi di forme e metri vari come l'ottava, la terzina, la ballata, la frotola, la stanza petrarchesca o l'esametro latino. Allo stesso modo, il latino più erudito si mescola all'idiomaticità del parlato popolare.

Torna in mente l'amore di Guarnieri per Pasolini e per il suo contorto, affannato impegno etico che si perde nell'angoscia di una materia destinata a disgregarsi. E lì comunque rinasce come carne e sangue, come erotismo e lotta per la sopravvivenza, come disperazione che non rinuncia a credere.

Nel Poliziano il senso dell'effimero è filtrato attraverso una scrittura saggia, elegante, lucida che sa però anche inarcarsi in intensa partecipazione emotiva.

Guarnieri ne individua i fulcri espressivi e le immagini ancestrali. Ne insegue le volute ritmiche, il succedersi di tensione-distensione, il palpitare della materia nell'eterna e immutabile geografia umorale del destino umano. Là dove la sofferenza non smette di urlare nonostante riconosca percorsi noti e ineluttabili. E dove lo stupore continua a lenire l'intensità incontrandosi con gli ideali della bellezza, dell'arte e della solidarietà.

La partitura rivela un vitalismo indomito, animato da strumenti che continuamente forzano la loro naturale e storica fisicità. In mezzo a questa agitazione che non conosce sosta, anche le fermate del tempo sono cariche di tensione e di inquietudine. Come se il riposo si caricasse di sforzo e di attesa anziché di languore o di interdiplimento. I sensi e la mente non trovano pace. Una corpora animazione invade lo spazio. Vibrazioni instancabili circondano la mol-

teplice stratificazione. Così polifonia, con fraseologia diversa che si espande bene. E il gioco è all'infinito ogni sospendendo il tempo capace di sconfiggere l'ambiguo di me enfatizzato il succede. Se in lui ogni momento acquista peculiarità in i frammenti di riassorbiti dall'intreccio della densa piega all'arte e alla propri limiti, forza lo eleva su se stesso. La Favola d'Orfeo, se cantando... tolse, fere di diletto e di illumi e virgiliani fino a La nostalgia si è a tal non riuscire più ad "meraviglia", quando è assoluta la sofferenza ricordo, dell'impossibile se non nel gesto ogni facile consolazione l'arte e della natura, non può lasciar spazio. Tutto in questo bruciante partecipazione, grido in una dimensione che co, oltre il proprio mai promettica. Più anche della propria pace di rinuncia.

Orfeo continua a eleva. O meglio, te all'utopia, è costretto fondità della psico l'inconscio. Perdersi senza smettere di parrebbe infinita, salvezza. Così Guarnieri, nel ramente tratte dall'avvicinato allo spazio per coglierne proporzioni nella miora resta uno dei più c dei più frequentati. Sia Orfeo che Eur da un soprano e protagonista mass una chitarra elettrica con sonorità r to, anch'esso in se si riverberano, si scono con l'orchestra vera e propria cor sonora e psicologica spazializzazione elettronica, che peraltro asseconda il senso armonico e timbrico della scrittura strumentale.

Soccio

(continua da p. 10)

Quando sono nella fase conclusiva di una partitura tutte le pagine avrebbero bisogno di essere disposte una accanto all'altra, in un grande spazio - sarebbe necessaria una piazza - poiché alcuni dettagli rimasti in sospeso, per potere essere definiti hanno bisogno delle informazioni provenienti dalla totalità del pezzo. Quindi è un'organizzazione più sinottica che consequenziale, temporale. Certamente, e ciò avviene anche nei cicli dei "Pulsar", che non costituiscono mai una suite, una serie di brani, ma sono le singole parti di un unico organismo fortemente rinsaldato. Anzi, c'è una sorta di grande architettura che lega tutti i "Pulsar". Il piano armonico dei primi cinque "Pulsar" è il medesimo, li rinsalda indissolubilmente.

Questo avviene chiaramente sul piano armonico, ma cambiando l'organico gli altri parametri ed il campo di applicazione che ne consegue sono differenti. Arriviamo così ai Pulsar Songs IV e V in cui è presente la voce in rapporto con un testo. Si costruisce una possibile drammaturgia o la voce è uno strumento ulteriore?

"Mediterraneo", "Riverrun", "L'Infinito" — titoli che racchiudono in sé un'idea chiara di drammaturgia. Facendo alcuni parallelismi con altri linguaggi, ad esempio "La tempesta" nella versione teatrale di Peter Brook o "Othello", nella versione filmica di Orson Wells, ci troviamo di fronte ad una sorta di filologia, che rispetta appieno il lavoro ed al tempo stesso lo reinventa. Una sorta di doppia opera: da un lato Shakespeare, dall'altro Brook o Wells.

In mezzo a Shakespeare e a Brook abbiamo anche quattro

secoli di ricezione, che sono forse un terzo polo di influenza fra l'opera e la sua reinvenzione. Ogni atto artistico è il prodotto del bagaglio delle scelte che l'opera che si affronta si trascina nei secoli... Perché il V dei Pulsar inizia con Finnegans Wake, che è un po' il punto limite della nostra cultura, per arrivare al Leopardi dell'Infinito? La lezione di Joyce è che per potere arrivare all'Infinito di Leopardi abbiamo bisogno di tutta la coscienza del nostro secolo.

Si deve giungere alla dissoluzione del linguaggio per poterne ricostruire la verità...

Si arriva all'Infinito attraverso la semplicità, che è sua volta un punto d'arrivo. Ci troviamo sempre di fronte allo stesso problema: come rappresentare il mare, l'amore, una tempesta... come rappresentare l'infinito! Peter Brook scrive: quanti alberi occorrono per fare una foresta? Basta osservare le differenze, nella storia

dell'arte, tra Giotto e Pietro Lorenzetti nella rappresentazione della "discesa dalla croce", arrivando ai due esempi cinematografici di Pasolini ("Il Vangelo..." e "La ricotta"). Se prendiamo Mediterraneo di Montale e vivisezioniamo il testo, ad esempio, avremo una serie di frammenti dove nessuno percepirà la sostanza. Bisogna invece far sentire il profumo del mare, dell'ancestralità, quello che per Montale è il mare, il mare del nostro secolo.

In termini strettamente musicali quindi il referente musicale trascende la parola e la assume come componente di una catena simbolica...

Certamente, e faccio un esempio concreto. Sono ubriacato dalla voce" è l'emozione del poeta di fronte al mare, ma anche la mia o di qualsiasi uomo. Un concitato di tipo monteverdiano che esplode... dopodiché... c'è subito la magia del mare: una sezione

molto ampia che restituisce questa emozione, anche a chi suona. Tecniche esecutive che danno anche all'esecutore la possibilità di partecipare a questo grande rituale della natura. Se si vuole tradurre il mare di Montale si deve operare questa simbiosi, in caso contrario un testo vale l'altro. Un grande rispetto del testo... Il testo poetico viene usato come una esplorazione delle potenzialità comunicative della parola o di unità strutturali più ampie, fino ai loro limiti estremi. Nel caso di "Riverrun", combinazione tra "fiume" e "correre", abbiamo una parola con una lunga gestazione. Joyce ha impiegato circa vent'anni per scrivere questo lavoro. Di fronte alla prima parola di un testo di tale portata, come si può pensare di bruciarla in pochi attimi? Il mio atteggiamento è stato quello di considerarla come una preghiera, come fosse il "Magnificat" di Monteverdi. La

parola "Riverrun", all'inizio del lavoro, prende tre minuti, una preghiera, appunto, per chi percepisce, dopodiché inizia lo scorrere del tempo, del fiume, la veglia di Finnegans, che nel dormiveglia ripercorre tutta la storia dell'umanità. L'evento che sta al di qua è questa parola; Joyce, che riflette per tempo lunghissimo su ciò è come un mistico. Dopo inizia il gioco dello scorrere del tempo: una sorta di circolarità tra forma e tecniche strumentali.

Cosa c'è dopo i Pulsar? Si intensifica questo rapporto con la voce?

Sfocerà automaticamente nell'opera. Come dicevo sono lavori che di per sé possono già essere opera. Dilatando "Mediterraneo" abbiamo già l'opera. Un pulsar che esplode e produce al suo interno varie scene, la rappresentazione, il teatro.

FRANCESCO LEPRINO

Elision Ensemble per la musica d'oggi

Conversazione con Daryl Buckley, chitarrista e direttore artistico del gruppo australiano



L'Elision Ensemble, fondato nel 1986 a Melbourne, è molto attivo nella diffusione della musica contemporanea australiana ed europea. Dal 1988 il gruppo ha con Casa Ricordi un'amichevole e proficua collaborazione e da allora molti autori italiani hanno ricevuto commissioni dal-

l'Ensemble: Mauro Cardi, Franco Donatoni (con cui l'ensemble ha stabilito un rapporto particolare, includendo molto spesso sue musiche nei concerti ed invitandolo a tenere conferenze nelle Università australiane), Luca Francesconi, Ada Gentile, Sandro Gorli (anche in veste

di direttore d'orchestra), Adriano Guarnieri, Gabriele Manca, Alessandro Melchiorre, Maurizio Pisati, Giuseppe Soccio, oltre agli australiani Gerard Brophy e Liza Lim. Per il 1994 sono stati commissionati brani a Francesconi, Garuti, Guarnieri e Sbordon, mentre per il 1995 è prevista la messa in scena dell'opera buffa in un atto *Alfred Alfred* di Donatoni. L'Ensemble ha inciso dei Compact per Ricordi (*Garden of Earthly Desire* e, in preparazione, *The Ore-steia*), One-M-One (*Drift glass*), BMG-Ariola (*Elision Ensemble*), Etcetera (*R. Barreth*). Abbiamo rivolto alcune domande a Daryl Buckley, chitarrista e portavoce dell'En-

semble, presente in Europa per organizzare la tournée 1994 del gruppo.

Il vostro gruppo è australiano e formato da musicisti australiani, ma collabora spesso con un direttore italiano e suona molta musica italiana. Come mai?

È una storia lunga... Il problema di essere un ensemble di musica contemporanea in Australia è che non è possibile vivere e lavorare in una città, poiché quella città può trovarsi isolata dal resto del paese. Se si prosciugano tutte le risorse disponibili nella tua città tutto diventa problematico. Non è un desiderio di "internazionalizzarci" ad ogni costo: potremmo lavorare e fare concerti a Melbourne, ma per importare nuovi stimoli ed incidere sul cambiamento dobbiamo necessariamente coinvolgere compositori e musi-

cisti d'oltreoceano. Contale atteggiamento stiamo crescendo. La musica italiana era già conosciuta in Australia grazie al lavoro di Riccardo Formosa e di Brophy, perché Formosa è stato l'insegnante di alcuni dei musicisti che hanno avuto a che fare con Elision. È stata un'ottima scuola ed una specie di contagio con la musica italiana contemporanea.

E Sandro Gorli, che vi dirige così spesso? C'è qualche legame particolare?

Credo che ora l'ensemble consideri Gorli un componente tout-court dell'ensemble. È un tipo di legame non solo musicale, ma anche personale, a questo punto. Un legame consolidato attraverso le registrazioni ed attraverso i gruppi australiani che Sandro dirige, nonché attraverso l'Istituto Italiano di cultura di Melbourne che ci ha messo

Recenti esecuzioni dell'Elision Ensemble

Il concerto tenuto il 10 ottobre 1993 a Melbourne comprendeva una serie di prime esecuzioni commissionate da Elision a compositori Ricordi: *Conduites d'approche III* di Gabriele Manca, *Pulsar Songs III* di Giuseppe Soccio, *Le Domaine Enchanté* di Gerard Brophy, *Dersclatet* di Maurizio Pisati. È stato inoltre eseguito *Halos*, per violino solo, di Alessandro Melchiorre.

in contatto con lui e che per la prima volta nel 1990 ha portato Sandro in Australia per dirigerci. È stata una collaborazione che ha dato ottimi frutti.

FRANCESCO LEPRINO
(Continua a pagina 15)

Ferrero in inglese, francese, finlandese...

Nuove versioni de *La figlia del maqo*. nuova commissione dei

Elision

(Continua da pagina 11)

Perché scegliete la cultura europea e non quella americana? È una questione di radici?

Domanda molto profonda. La cultura americana e inglese sono molto forti in Australia. Possiamo ricevere ogni tipo di stimolo. Solo che ancora noi non sappiamo chi siamo. Siamo americani, europei, aborigeni, asiatici... È una situazione che genera sì insicurezza, ma anche grande vitalità creativa, potenzialmente. È una questione aperta. Ciò che facciamo come artisti è cercare di crearci un'identità. Come Elision impariamo dall'Europa, nel senso che siamo propensi a quella immaginazione compositiva che è, credo, di grande profondità e richiede notevoli risposte dagli esecutori. A me questo interessa per stimolare e far reagire gli australiani.

Le vostre scelte come interpreti sono precise. Credi sia giusto per un musicista operare delle scelte precise, come fa il compositore? Di solito gli interpreti suonano vari tipi di musica...

Credo che il fare delle scelte precise porti ad un livello esecutivo notevole, e ciò arricchisce anche la qualità del lavoro del compositore. Con Elision cerco di instaurare con il compositore un rapporto costante, quindi preferisco lavorare a fondo su e con un compositore per un periodo di tempo, commissionare un certo numero di pezzi, esplorare lavori precedenti, così che la musica del compositore possa essere un punto di incontro fra ciò che noi offriamo come esecuzione e il tipo di stima che loro ripongono in noi come esecutori. In tal modo i compositori sono a loro agio, possono scrivere ciò che veramente desiderano.

Credi sia possibile eseguire solo musica contemporanea senza avere a che fare con la musica del passato?

Per un ensemble di musica contemporanea sicuramente sì. Per quanto riguarda il singolo musicista credo sia una situazione salutare suonare in un'orchestra, in unaensem-

ble di musica contemporanea, in un gruppo pop, o in un gruppo jazz. Credo sia molto positivo per l'ascoltatore avere una serie di stimoli diversificati.

Ma che ambizi a Elision che è una piccola città. Come dire: la provincia della provincia. Come è possibile sviluppare una cultura musicale in una piccola cittadina dell'Australia? Andro ad abitare a Lismore nel 1995, ma già nel 1994 l'Elision Ensemble svolgerà delle attività nella zona. L'importanza di Lismore è che si trova nel centro di una regione che comprende molte piccole città, ma che allo stesso tempo è relativamente vicina a due grandi capitali, Sydney e Brisbane. Il significato è che esiste una organizzazione, il NORPA, responsabile per la cultura in quella regione, e che opera ad ampio raggio nel campo dell'arte contemporanea. Così diventa possibile creare un forte legame con compagnie di danza contemporanea, compagnie teatrali. Il pubblico di musica contemporanea che dobbiamo creare per il futuro è un pubblico che fruisce danza contemporanea, letteratura teatrale contemporanea, poesia o altro... Il vivere in una città e lavorare nel solito ghetto musicale soffoca quello che fai. Lismore ci offre una sfida che ci permette di raggiungere il pubblico di tutta l'Australia.

Che genere di aiuti ricevete dal governo australiano?

Abbiamo sovvenzioni dal Consiglio australiano e siamo anche sponsorizzati, per ora, dallo Stato di Victoria.

Voi non siete solo musicisti, ma organizzate e promuovete festivals. E' cosa comune in Australia? In Europa può succedere, ma non è usuale che un gruppo promuova, organizzi e allo stesso tempo esegua musica.

Non è certamente comune in Europa... ma credo che la musica contemporanea possa giungere a risultati di alto livello quando esecutori e compositori si preoccupano dell'organizzazione perché possono dare indicazioni dall'interno. In organizzazioni burocratizzate ciò non è pos-

sibile. Inoltre possiamo offrire ottimismo perché crediamo in ciò che facciamo.

Che formazione musicale hanno i componenti del vostro gruppo?

Hanno l'impostazione musicale tradizionale che offrono i conservatori, il Victorian College of the Arts, ed alcuni sono le prime parti nelle loro rispettive orchestre. Brett Kelly è trombone principale della Melbourne Symphony Orchestra, Kirsty è contrabbasso principale della Sidney Symphony Orchestra ecc.

Cosa significa l'uso di strumenti particolari quali quelli esotici o la chitarra elettrica nel vostro gruppo? Un legame con la musica etnica e pop? Tu sei il chitarrista del gruppo...

Sì, suono la chitarra, anche elettrica e a 12 corde. La chitarra offre numerose possibilità temporali al compositore, possibilità e tecniche che possono essere mutate dall'heavy metal, dal rock'n roll, una sorta di idioma intercontemporaneo. Ciò stimola anche il compositore ad esplorare gli strumenti classici più tradizionali in un modo diverso: puoi trattare per esempio gli archi in modo diverso ed esplorare le loro articolazioni. È una delle caratteristiche di Elision. A volte usiamo strumenti insoliti. In un lavoro recente del compositore inglese Richard Barrett intitolato "Negatives" usiamo un "angklung" cromatico di tre ottave dell'Indonesia, utilizziamo spesso il sitar, in "Orestea" di Lisa Lim usiamo il "baglama saz" turco. — Sperimentare strumenti particolari fa parte della nostra ricerca.

Dimmi qualcosa di Alfred la nuova opera che Donatoni ha scritto per voi.

La storia di Alfred Alfred è la vicenda di Donatoni, malato a Melbourne, che probabilmente contemplando la fine della propria esistenza, o fantasticando sul suo funerale ne ride, trasformando la vicenda in farsa: il suono delle voci delle infermiere o un paziente che russa nella stanza accanto, nell'immaginazione di Donatoni diventano flauti cinguettanti, il parlare coi

pazienti si trasforma nell'articolazione di quei fonemi musicali tipici dell'universo donatoniano. Questo è un esempio del nostro modo di lavorare: invitiamo il compositore a vivere e lavorare con noi a Melbourne e così si creano degli incroci che generano arte, arte come riflesso dell'esperienza del lavoro in comune.

Ci puoi dire qualcosa circa l'esperienza di Orestea, l'opera di Liza Lim?

Credo che Liza sia una persona speciale per i membri di Elision, perché studiavamo tutti nello stesso College e naturalmente abbiamo suonato i suoi primi pezzi per archi. Abbiamo suonato quasi tutto quello lei ha composto, ispirando in qualche modo la sua musica e plasmandoci così riccamente. Credo quindi che "Orestea" sia la somma di questa collaborazione.

Qualcosa del tour europeo 1994

Collaboreremo con la WDR di Colonia, con Francoforte, Oslo, Genova, Asinara Musicale di Como, Circa Scuola di Musica di Milano, forse con l'IRCAM in dicembre. Un tour abbastanza esteso, probabilmente da Oslo a Palermo. Un tour con cui vogliamo portare in Europa un certo numero di progetti: "Orestea" in versione concertistica, progetti di installazioni, di improvvisazioni... Non intendo fare la solita cosa turistica, cosa che gli australiani fanno di solito. Non voglio venire in Europa per fare una vacanza. Voglio venire qui a lavorare perché in Europa c'è un terreno migliore per fare nuove proposte.

La "periferia" che simula il "centro"...

Credo che per Elision, come per altre organizzazioni australiane, il fatto di essere in periferia come tu hai detto, unito alle circostanze insolite in cui stiamo lavorando, ci possa offrire possibilità uniche. Questi lavori potrebbero trasformarsi, nei prossimi anni, in qualcosa di importante anche per l'Europa. Penso che questi nuclei fermenti possano restituire ottimismo alla musica d'oggi.

FRANCESCO LEPRINO

Luca Francesconi: la voce di uno "spirito libero"

La creazione musicale come organismo vivente

Una musica composta pensando al suono, all'espressione, eloquente all'ascolto, è ormai un atteggiamento apertamente emerso, da un decennio a questa parte, nelle intenzioni di tanti compositori, dopo i connotati negativi che possedeva in precedenza. La densa produzione musicale di Luca Francesconi, che a tale esigenza estetica è stato sempre vicino, possiede l'ulteriore peculiarità di un percorso nella differenza, in cui gli elementi dell'espressione vi sono distillati sempre in maniera diversificata. Ne sono testimonianza prendendo in esame alcune opere rappresentative: le casi di abbandono lirico incassato al centro di *Memoria* (1990), l'esiguità dei materiali tradotta in sfaccettata e cangiante invenzione in *Richiami* (1992), gli echi e le ratiocazioni intorno all'asse timbrico-tonale del *Concerto per oboe* (1991), lo strutturalismo estremo della *Risonanza d'Orfeo* nella *Pasacaglia* (1982), la crescita e l'addensamento organico di *Rit Narrativo* (1992).

Non dimentichiamo che di una musica che rimanda al suo ascolto, e lo avverte (parola di Francesconi), che risponde ad alcune nostre domande riguardanti non solo il compositore, ma che investono soprattutto la dimensione estetica e il ruolo del compositore che soglie del Dodecimo.

termini neo-romantici, poiché il concetto di romanticismo si distacca dagli stereotipi che se ne danno nei conservatori. È un paradigma del rapporto dell'uomo con il mondo di un'attualità sconcertante. I primi romantici, ancora non coinvolti nel collasso della classe borghese, si ponevano un problema di crisi del linguaggio, di crisi di comunicazione fra l'individuo e il mondo, quindi di significato del significato. I romantici preconcettavano a livello individuale un lato fra individuo e mondo che poi sarebbe diventato un secolo e mezzo dopo la norma quotidiana di tutti gli individui. Nei Conservatori, la generazione dei nostri padri spesso non è stata capace di comunicare la vera ragione anche storica e linguistica per cui certe scelte venivano fatte. Alcune investigazioni rigorose sono state scambiate per pratiche punitive, senza coglierne il senso e il limite. Ciò ha determinato le reazioni che conosciamo. Reazioni non radicali, poiché non vi è stata una reale cesura con quello che è stato fatto dalla generazione precedente. Nella peggiore delle ipotesi è stato dispettosamente buttato tutto all'aria e si è ricominciato a scrivere in maniera tonale. La generazione precedente, del resto, in un certo momento aveva ideologizzato la rinuncia alla possibilità di tradurre la sua idea in suono.

La sua concezione di una "musica" nella perdita delle convenzioni di linguaggio, ormai da un secolo, abbiamo recuperato quella idea così (a livello di storia di appartenenza) di creazione di altre possibili relazioni di suono.

Non è più una questione di suoni musicali, ma di libertà di energia nella spaz-

zio-tempo. L'energia liberata dalle convenzioni precedenti è stato il più grosso risultato di investigazione dei nostri padri. Le forze in campo hanno dalle potenzialità enormi, che dobbiamo imparare ad incanalare.

Coesiste anche un aggancio con i vecchi codici antropologici? È diventato estremamente importante indagare sulla memoria - ho fatto tre studi sulla memoria - e ancor più sull'archetipo. C'è oggi la possibilità di riorganizzare in termini organici la materia sonora, che ritrova delle convenzioni di tipo logico, collegate al funzionamento del cervello, della percezione... Laionalità è il "dialetto" temporale di un secolo che non è questo, quindi il volerla risuscitare è una cosa che non ha senso. Se convive con noi in questa forma è perché i media la ripropongono e si sovrappongono al nostro presente.

Tale "memoria" è quindi solo uno strato di superficie, temporaneamente determinato, di qualcosa di più profondo?

La logica, ormai losi è compreso, funziona sempre con dei punti di riferimento. Sovrabbondanza o carenza di informazione producono lo stesso risultato. Il disinteresse.

Prova a descrivere un tuo processo inventivo, la modalità bio-logica con cui strutturi i mattoni della costruzione, che in fondo sono sempre quelli della storia: altezze, durate, ritmi...

Parlo da un'idea musicale semplice, che mi piacerà investire, sfruttare al massimo, vedere crescere. Soprattutto un secondo momento importantissimo di analisi: smonto questo oggetto e lo osservo dall'interno, trovo nuovi grandi potenzialità. Lo studio delle partiture e l'atteggiamento formale strutturale si resistono a questo bagaglio indagativo prezioso. Lo strutturalismo non è una concezione estetica, ma un potentissimo strumento di analisi. Una capacità, tipicamente occidentale, di guardare dentro le cose, che è poi il dato distintivo positivo della cultura occidentale.

Analizzando il breve frammento iniziale, riesco a trovare sempre più stimoli, fino a scoprire dei paradigmi astratti che sono una rappresentazione simbolica delle sue potenzialità. Ne deduco una sorta di quintessenza in termini di relazioni e rapporti ritmici, timbrici e intervallari, con le stesse tecniche che ho imparato dai vecchi maestri.

Ti divoti quindi una rappresentazione sintetica dell'intero brano?

Spesso è così, è come trovare la formula chimica di una certa sostanza. A quel punto desumi il tuo alfabeto, quindi non sei più legato alla convenzione superficiale dell'oggetto sonoro, ma ne hai cavato fuori ciò che pertiene all'essenza. A quel punto puoi farlo esplodere, moltiplicare, utilizzare come una sorta di matrice molecolare, un frammento di DNA, che alla fine produce qualsiasi elemento del pezzo. Dal micro intervallo all'intera forma. E questa è una cosa che ho imparato sicuramente da Stockhausen. Tranne molto dal

poco, è lo stesso atteggiamento mentale che è possibile avere Beethoven. In tutto ciò non c'è niente di meccanico, poiché tali strutture sono poi soggette ad un processo inventivo di continua rimodellazione. Questa rete mi garantisce una grossa coerenza linguistica, che mi permette di essere estremamente libero dopo.

C'è un momento preciso in cui ti rendi conto che il discorso è concluso? C'è in tanti compositori il pericolo del rapporto feticistico col materiale, dello starbene con esso, e della difficoltà a concludere il ciclo vitale.

La fine dei miei progetti è sempre determinata, essi presuppongono sempre una palingenesi, ed hanno quindi una struttura ciclica, la fine è come l'inizio, a volte è addirittura la stessa nota che apre e chiude l'opera, che quindi potrebbe essere legittimata a ricominciare. È una sorta di forma vivente, anzi spesso faccio dei paragoni con delle forme animali, come una chiara metafora della vita umana. Per esempio: un periodo di apprendimento che subisce una grande entropia, un periodo di maturità molto breve, il decadimento. C'è un unico momento centrale di equilibrio, quindi una sclerotizzazione dei tessuti, fino all'esaurimento. In altri termini tale parallelismo è pedissequo alla condotta dei materiali, è eloquente all'ascolto?

FRANCESCO LEPRINO

(Continua a p. 22)

Il 27 febbraio, nel concerto di apertura del Festival Ars Musica 93 di Bruxelles, lo Xenakis Ensemble ha eseguito in prima assoluta *Notte*, per soprano ed ensemble, su testo di Sandro Penna. Il tipo di vocalità, di canto, che il testo esige, sottolinea Francesconi, evita un approccio lirico e melodrammatico, alla ricerca di un'emissione più diretta, più "strumentale", con valenze popolari e, nella parte centrale, esige una tecnica barocca, alla maniera di Monteverdi.

Aria e Risonanze d'Orfeo, introdotti dalle *Canzoni e Sonate* di Giovanni Gabrieli (nella rivisitazione del compositore milanese) sono i lavori di Francesconi che formavano l'Omaggio a Monteverdi, diretto dal compositore stesso, ed eseguito ad Anversa (18 aprile), Amsterdam (20) e Utrecht (25), per la commissione del Netherlands Wind Ensemble. Due CD, pubblicati recentemente, contengono composizioni di Francesconi: nel primo (5. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik 91) lo Xenakis Ensemble diretto dallo stesso Francesconi suona il *Secondo Concerto per oboe*, nel secondo l'ASKO Ensemble esegue *Phid in the Fiction*.

Hanno scritto

(A proposito di *Notte*)

J. J. La création musicale de Luca Francesconi, un musicien dont le lyrisme s'exprime tout en naturel et raffinement, à travers une écriture musicale se de la clarté de la forme. (J.M. Debrucq-Le Sot)

J. J. Mysterieux univers qui cul-t, dans lequel une voix chante des poèmes de Sandro Penna avec un refus absolu d'expressivité et de théâtralité. Le son vocal est traité comme une composante d'un discours global, dans lequel il se fond et s'enchevêtre. Un dialogue sans heurts, nuancé et poétique, donne l'impression d'une profonde sérénité. (J.T. Lassence-La libre Belgique)

RECENTI PRIME ASSOLUTE DI LUCA FRANCESCONI

Rotterdam	15-2-93	<i>Richiami II</i>	Ensemble amplificato
Bruxelles	27-2-93	<i>Notte</i>	Ms-19 strumenti
Bruxelles	5-3-93	<i>Miniature</i>	16 strumenti
Anversa	18-4-93	<i>Canzoni e Toccate di Gabrieli</i>	Ometto di fiati
Anversa	18-4-93	<i>Aria</i>	Ometto di fiati
Anversa	18-4-93	<i>Risonanze d'Orfeo</i>	Orchestra di fiati
Osnabrück	26-5-93	<i>Trama II</i>	Cl-Orchestra-Elett.
Venezia	14-6-93	<i>Plot II</i>	Sax-15 strumenti
Milano	7-7-93	<i>Voci</i>	S-Vi-Elett.
Anversa	1-11-93	<i>3° Quartetto</i>	Quartetto d'archi

Musica Presente a Milano

Compositori italiani d'oggi: una dimensione europea per la musica nuova

Trenta brani di altrettanti compositori in prima esecuzione, articolati in tre concerti, sono stati il fulcro del complesso progetto di Musica Presente, organizzato a Milano con la direzione artistica della rivista Musica/Realtà, affiancata dalla rivista Musica e Dischi e con la collaborazione di Nuova Fonit Cetra, Ricordi, Teatro alla Scala, Civica Scuola di Musica di Milano, RAI Radio 3, RTSI Rete 2.

Una sorta di ciclo produttivo mass-medio-logico completo: dalla commissione al concerto, all'emissione radiofonica, alla riproduzione in CD, al momento trasversale della sede dibattimentale.

I concerti, tenuti presso la Scuola Civica il 20, 22 e 27 aprile, hanno avuto come esecutori il Divertimento Ensemble diretto da Sandro Gorli, l'Ensemble degli studenti della Civica Scuola di Musica diretto da Renato Rivolta, l'Ensemble Contrechamps diretto da Giorgio Bernasconi, e numerosi solisti.

In concomitanza con i concerti si sono svolti tre incontri (uno alla Scala e due alla Civica) aventi per argomento "Il lavoro del compositore" (Pestalozza, Hommel), "La questione dell'ascolto" (De Luigi, Borio, Vidolin), "Ragionamenti sulla musica d'oggi" (Manzoni, Albera, Melchiorre).

La fase successiva del progetto prevede la pubblicazione di quattro CD (uno dedicato a Gentilucci) a cura di Nuova Fonit Cetra e Ricordi, in cui trovano posto le composizioni eseguite, e che iniziano una nuova collana dedicata alla musica presente, dal prossimo anno a dimensione europea.

I compositori che hanno partecipato al progetto sono: **Rocco Abate** (*Progetto Sincro*), **Maurizio Ferrari** (*Garcia Lorca-Frammenti*), **Sergio Lanza** (*Rex Estensa*),

Dario Maggi (*Im finsteren Wald*), **Gabriele Manca** (*Ex voto*), **Sandro Gorli** (*La stanza segreta*), **Andrea Mannucci** (*Due arie*), **Walter Prati** (*Io ho un sogno (per non dimenticare mai)*), **Nicola Bernardini** (*Ho parlato in sogno-Aria*), **Antonio Doro** (*Sei la vita e la morte*), **Carlo De Piro** (*Dieci finali*), **Nicola Sani** (*Unreal city*), **Giancarlo Schiaffini** (*Canzon gerundia*), **Francesco Galante** (*Metafonie*), **Edgar Alandia** (*Se me ha perdido ayer... el canto de las estrellas*), **Fabrizio Casti** (*Le rovine*), **Mario Garuti** (*Geometrie amnesie-Fantasia*), **Giorgio Magnanensi** (*Extensio modi*), **Marcello Pusceddu** (*Minimum*), **Mauo Bonifacio** (*Inquieto*), **Mauo Cardi** (*Al di sopra del lago è il vento*), **Alessandro Melchiorre** (*D'Istanti*, per otto strumenti), **Gabrio Taglietti** (*La casa di sé - Tre canzoni iperrealiste*), **Maurizio Pisati** (*The running Quartet*), **Lucio Garrau** (*Epitaffio 3*).

La generazione "storica" è stata rappresentata da **Niccolò Castiglioni** (*Terzina*, per soprano e sette strumenti), **Adriano Guarneri** (*Preludio alla notte*, per flauto), **Aldo Clementi** (*Settimino*), **Camillo Togni** (*Du bleicher Geselle*, per chitarra e 10 strumenti). Ad **Armando Gentilucci** si è dedicato un particolare omaggio eseguendo *Lo scrigno dei suoni*, per pianoforte, pensato per il mondo dell'infanzia e scritto nel 1989, stesso anno della scomparsa, in occasione del convegno "La musica e l'infanzia" tenuto a Castelnuovo ne' Monti e organizzato da Musica/Realtà.

Salvo alcune eccezioni delle partiture del progetto "Musica Presente" sono una co-edizione Ricordi-Nuova Fonit Cetra.

Legge Covi

(L'ultimo della serie di leggi)

Il Parlamento ha approvato la legge sul diritto di riproduzione (n. 634 del 10 aprile 1993) che, in materia di diritto di riproduzione, ha modificato la legge n. 633 del 1991 (la legge Covi).

La legge Covi, che ha modificato la legge n. 633 del 1991, ha modificato la legge n. 633 del 1991, che ha modificato la legge n. 633 del 1991.

La legge Covi, che ha modificato la legge n. 633 del 1991, ha modificato la legge n. 633 del 1991, che ha modificato la legge n. 633 del 1991.

La legge Covi, che ha modificato la legge n. 633 del 1991, ha modificato la legge n. 633 del 1991, che ha modificato la legge n. 633 del 1991.

La legge Covi, che ha modificato la legge n. 633 del 1991, ha modificato la legge n. 633 del 1991, che ha modificato la legge n. 633 del 1991.

La legge Covi, che ha modificato la legge n. 633 del 1991, ha modificato la legge n. 633 del 1991, che ha modificato la legge n. 633 del 1991.

La legge Covi, che ha modificato la legge n. 633 del 1991, ha modificato la legge n. 633 del 1991, che ha modificato la legge n. 633 del 1991.

espressione della abusiva riproduzione di opere musicali rispetto alle opere librarie. A questo riguardo potrebbe ritenersi quindi fondato il ricorso, se non a rimedi costituzionali interni, a sistemi di giustizia sovranazionale quali quelli istituiti con la convenzione europea dei diritti dell'uomo del 4 novembre 1950, il cui art. 14 nella trattativa discriminatoria, cui potrebbe darsi luogo in caso di controversia che dovesse sorgere in materia.

Il problema più generale osservazione va svolta in relazione al sistema repressivo della pirateria, inerente ai diritti d'autore, vigente in Italia. Ci troviamo infatti oggi di fronte a sanzioni penali e amministrative, il cui cumulo non è da alcuni ritenuto ammissibile; e d'altro canto non si comprende perché la legge 406/1981, relativa alla pirateria fonografica, cui peraltro l'impianto della legge 159/1993 - come sopra detto - si è ispirato, preveda sanzioni penali, mentre la legge odierna comina sanzioni amministrative.

Tale sistema non è comprensibile o non è convincente, che va a essere già del tutto utilizzatori al-

Avv. ALBERTO POJAGHI

Avv. ALBERTO POJAGHI

Avv. ALBERTO POJAGHI

Avv. ALBERTO POJAGHI

Avv. ALBERTO POJAGHI

Avv. ALBERTO POJAGHI

Luca Francesconi

(continua da p. 7)

Certamente, essendo uno studio sulla memoria, è uno studio di come l'esperienza agisce sul complesso sistema di un essere umano. Fino ad un certo punto l'esperienza fornisce energia al sistema stesso, poi, man mano, i ricordi non servono più da propellente al sistema, ma si sclerotizzano, ed emergono alla fine dell'esistenza come ricordi in sé, con valenza nostalgica e non più propulsiva. Un antefatto del brano, una pagina di un pezzo per violino precedente, nel caso di "Riti neurali", viene immesso nella rete e comincia a "produrre" interagendo con il sistema. Quando c'è l'esaurimento nasce una grande melodia, una sorta di passacaglia, che comincia a girare su se stessa e lo stesso solista "si sclerotizza" scomparendo verso l'acuto.

Sotto emergono degli oggetti cristallizzati, memoria dell'antico evento, dell'antefatto iniziale. Non c'è comunque descrizione esteriore di questi eventi, è solo una mia metafora interna.

Quando ti confronti con la semanticità di un testo, o con il teatro, ciò ti condiziona in questo percorso? Anche il materiale testuale ha una forte tinta che non può non condizionare. Fra tutti gli elementi che costituiscono la musica io considero anche quello che definisco "pressione semantica", cioè un certo potere evocativo di un determinato fenomeno musicale: un timbro, un ritmo, un intervallo ... Noi dobbiamo fare i conti con il nostro ascolto molto storicizzato, io ne tengo costantemente conto anche nei miei pezzi di musica privi di testo. Sono contrario ai musicisti che hanno la pretesa di creare una "musica pura", asemantica, e che eliminano regolarmente tutto quello che rimanda a qualcos'altro.

Sei contrario ad una musica che azzera le differenze!

Infatti, il tentativo di annullamento delle differenze non favorisce la percezione. Gli artifici retorici servono a catturare l'attenzione, a permettere di accedere a mondi in cui l'ascoltatore non si sognava di entrare.

Progetti futuri?

"III Quartetto d'archi" - commissione del Festival di Anversa, città della musica 1993, per l'inizio di novembre, "Concerto per chitarra ed ensemble" con Magnus Anderson ed Ensemble Contrechamps, progetto IRCAM per quattro solisti ed Ensemble InterContemporain (con elettronica), "Concerto per clavicembalo" per Elisabeth Chojnacka.

E la nuova opera, anche se è prematuro parlarne?

La commissione e produzione è di uno dei più importanti teatri europei, il Teatro de La Monnaie di Bruxelles, dove avrò una residenza piuttosto lunga, in coproduzione con altri teatri e festivals molto importanti, di cui adesso è prematuro specificare (andrà in scena non prima del 1996). L'opera trae origine dalla "Ballata del vecchio marinaio" di Coleridge, l'organico sarà formato da grande orchestra, 2 cori (uno femminile dislocato nella sala), solisti vocali sia lirici che pop ed elettronica.

L'elemento extracolto, lo stile pop, ha una funzione drammaturgica o è strettamente connesso alla forma musicale?

L'integrazione è estremamente organica, così come ho vissuto tutta la mia vita, un po' per ragioni economiche un po' per puro piacere: tutte le esperienze vissute insieme, che si integrano. L'opera, anche etimologicamente, è l'incontro, il crocevia di linguaggi diversi, che si riescono ad esprimere all'interno della stessa vicenda. La trama riesce a coagulare e rendere intelligibili parimenti queste diverse lingue, a far convivere un polifonia di linguaggi? Certamente, la babele diventa all'improvviso un'unica nave che va verso un'unica direzione, come la nave di Coleridge. Il vero significato dell'opera è appunto la polifonia di linguaggi. Cerco minimi denominatori linguistici comuni a questi diversi linguaggi, dei piccoli mattoni che mi permettano di costruire un edificio omogeneo e coerente. Forse è un unico fluido profondo che genera questi diversi "dialetti".

FRANCESCO LEPRINO

Nuovo Lorenzaccio di Bussotti a Graz

Una versione da concerto recitata in lingua francese dallo stesso compositore

Genova, 18 agosto 1993. La strada che porta alla residenza di Bussotti ha un'antica insegna quasi illeggibile che ne indica il nome: la villa, invece, è in bella evidenza per la cancellata "RARA" al sapere di Bussotti che introduce nel pavimento mobile risorgente a mezzogiorno al passaggio. Negli ultimi anni si è allargato ulteriormente lo spettro dell'intervento espressivo dell'artista fiorentino, rinnovando e influenzando l'attività compositiva strettamente musicale. Alle precedenti attività aggiunge quella di poeta, pittore, autore, regista di prosa. E in quest'ultima veste, oltre che in quella, meno involuta, di scenografo e costumista, che Bussotti ha presentato la storia carabica *Ti Jean e i suoi fratelli*, del sessantaduenne scrittore antillano Derek Walcott (premio Nobel) a San Marino, il 16 luglio scorso. Le musiche originali giamaicane erano di André Tinker, interprete principale, nella parte del diavolo, Remo Carone. La storia racconta di una famiglia, una vedova e tre figli, che vive ai bordi della foresta, e che riceve la sfida del... Diavolo, uscendone alla fine vincitore e per merito della furberia di Ti Jean, uno dei tre fratelli. Proprio interpretando la parte del diavolo lo stesso Bussotti aveva iniziato la sua carriera in veste di attore. *È un teatro autentamente popolare*, dice il regista - *che, pur venendo dalle Antille, ha molte affinità con certe leggende nordiche*.

Ancora una volta il "musicista" fiorentino ha dimostrato quanto siano stretti gli stereotipi ai cui la critica tende a confinarlo. La divisione dei settori espressivi perde per Bussotti ogni valore: l'urgenza espressiva

ne unifica i confini. Ed ecco che nel Bussotti direttore-attore fuma l'esperienza del musicista, vive un "punto di vista" di un altro tipo di professionalità, quella dell'artista tout-court.

Ed è l'attore Bussotti al centro della nuova veste di *Lorenzaccio*, in forma di concerto, che si esibirà nella cittadina austriaca di Graz.

"Melodramma romantico danzato in 5 atti, 23 scene e 2 fuori programma, in omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset", recitava il lungo sottotitolo della veste originale dell'opera (composta fra il 1968 e il 1972 e messa in scena lo stesso anno alla Fenice), denunciando il collegamento con il "grand-opéra" francese. Opera imponente, con argomento storico, complessità di scene e costumi, grande orchestra, coreografie, azioni minime e filmate, suddivisione nei canonici cinque atti propri dell'antica tragedia. Drama che ingloba, oltre a de Musset e alle sue vicende biografiche, anche l'autobiografia del compositore stesso, che crea un lavoro destinato a specifici interpreti, che a fatica potrebbe vivere al di fuori dell'allestimento originale. Espurgati gli episodi di argomento politico e d'azione, Bussotti si concentra sugli aspetti lirici del dramma. Bussotti de Musset interpreta la parte di Lorenzo. La terza e ultima parte dell'opera è basata sulla musica di uno dei capolavori sinfonici di Bussotti: *The Rara Requiem*, su cui si innesta una serie di azioni coreografiche. Le scene dell'opera sfuggono alla cronologia e sono raggruppate per tipologie, così riferimenti all'opera di de Musset, concentrati nei primi tre

atti, vedono svilupparsi le scene d'ambiente nel primario, gli aspetti psicologici del personaggio nel secondario, il compimento del destino nel terzo atto.

Il "nuovo scenario", come precisa Bussotti, ha riferimento al significato che in pieno romanticismo aveva il termine: "Scenario" poteva dire un genere teatrale preciso, uno dei tanti, dalla forma nello stesso tempo agile, veloce quanto ricca e fastosa. "Teatro in poltrona", chiama lo stesso Alfred de Musset alcuni dei suoi testi teatrali fra i quali *Lorenzaccio*, poiché la quantità di scene, personaggi, luoghi e azioni era tale da fargli temere l'irrapresentabilità... drammi scritti per essere letti comodamente seduti in poltrona e veduti soltanto nell'immaginazione, da uno spettatore alla volta, in solitudine... In *Lorenzaccio* - come per tutte le opere musicali concepite per la scena - la parola ha una importanza primaria. Come diviene canto, melodia, romanza, concerto, aria, così, ancor prima dello Sprechgesang, la parola detta in un contesto sinfonico può risplendere di una doppia luce: semantica e musicale.

La nuova versione, che decanta e sublima la precedente esperienza di teatro palese, si fa carico di nuove valenze teatrali. Sintesi pur sempre monumentale - continua Bussotti - la composizione non allinea frammenti, ma ricostituisce un organismo denso e sufficiente, capace di tradursi muovendo in azione drammatica compiuta, riproponibile anche sul palcoscenico. Prospettiva che un ascolto partecipe non può non vedere nelle metamorfosi meditate o improvvisate che la musica strappa al tempo.

Com'è cambiato l'oggetto del piacere nel tuo percorso artistico? Quali grandi cesure ci sono state?

Una primissima fase fu prematuramente musicale. Avendo altri in famiglia avviati alla pittura, avrei dovuto fare il pittore. Ma il destino volle distinguermi e finì per concentrarmi nell'attività - fra molte virgolette - violinistica. Le carte riemergeranno dal passato stanno però a testimoniare che disegnavo tantissimo e che fiorivano, già a quell'epoca progetti di natura teatrale. Dall'adolescenza all'impatto dall'apiccoliano e oltre c'è stata una forte predominanza di apparente incertezza riguardo al campo in cui specializzarmi - brutta parolaccia contro la quale ho polemizzato tutta la vita. Immaginavo che la fine della guerra fosse la fine degli "ismi" e delle particolarità e fosse l'apertura ad un mondo di artisti liberi, a tutto tondo. La trappola che, apparentemente, dava scopo a questa moltepli-

cità di piaceri è stato l'incontro con il palcoscenico tramite Puccini e l'opera. Anche se poi i miei primissimi spettacoli erano di marionette, come sai. Progettualmente avevo disegnato tutta la produzione di Dallapiccola per il teatro. Dal figurale, poi passato anche in partitura, non mi sono mai staccato: il mio oggetto del piacere. Uno scarto forse più deciso, l'addentrarsi nella selva oscura della ricerca musicale in senso proprio, nei primi anni Sessanta, in particolare con le cose pianistiche e con Pavarotti dato ascolto alle sirene boleziane. Era intorno ai trent'anni.

Allora ti potevi considerare un compositore tout-court?

Dentro di me non credo di averlo mai voluto. Il culmine di questa parentesi musicale a tutto tondo fu il *"Rara Requiem"*, che feci scrivere a Leonardo Pinzauti "Bussotti ha smesso di scherzare".

Questa ripresa in forma di concerto di *Lorenzaccio* è un po' un ritorno alla dimensione del *"Rara Requiem"*?

Certamente, anche se scaramanticamente non c'è una nota che riguarda *"The Rara Requiem"* (che coincideva con gli ultimi due atti di *Lorenzaccio*, n.d.r.). In tanti mi consigliarono di fare del *Rara Requiem* un poema coreografico. Quando Francesco Siciliani era alla Scala, mi chiese di fare nella grande Scala il *Lorenzaccio*; con tutte le correzioni del caso dopo l'esperienza di Venezia e di Amburgo. Io invece scrissi allora un'opera nuova: *"Notte tempo..."*.

Fra i musicisti-guida della tua carriera è da annoverare certamente John Cage. Che eredità ti hanno lasciato le "due morti" di Cage?

Dici bene due, sono state almeno due. Quando la mattina presto mi chiamarono dalla redazione della *Stampa* per dirmi che era morto John Cage, avevo avuto una reazione che ho raccontato in un articolo, poi pubblicato in prima pagina sulla *Stampa*. Ebbene per me John non moriva, perché stava alla base di questo secolo, della mia vita, di tante cose... Ho pianto per almeno due ore. Ho sentito una perdita incredibile, e poi mi sono detto: vedrai adesso come lo ucciderò!

FRANCESCO LEPRINO
(continua a p. 18)

Sylvano Bussotti

Nuovo scenario a Lorenzaccio

per soprano, tenore, alt, con chitarra solista e grande orchestra sinfonica

recitato in lingua francese, cantato nelle lingue italiana e germanica, testo di S. Bussotti

Orchestra dell'ORF
Direttore: Arturo Tameo

Prima esecuzione: Graz, 8-10-93

Il Mottetto per San Paolino a Stoccarda

Un lavoro sconosciuto di Giacomo Puccini

Giacomo Puccini

Mottetto per San Paolino

Per baritono, coro e orchestra
Direttore: Heinrich Rilling
Orchestra della Radio di Stoccarda
Stoccarda, 12 dicembre 1992

Il 12 dicembre 1992, presso la Internationale Bachakademie Stuttgart, è stato eseguito il *Mottetto per San Paolino*, per baritono, coro e orchestra, composto da Puccini nel 1878 a Lucca ed eseguito il 12 luglio dello stesso anno in occasione della festa del Santo Patrono della città nella chiesa a lui dedicata.

Citiamo di seguito alcuni stralci dello scritto pubblicato nel programma di sala di Stoccarda del curatore di questa edizione, Dieter Schickling.
[...] Il *"Mottetto per San Paolino"* fu composto all'inizio del 1878 dall'allora studente diciannovenne dell'Istituto Musicale Puccini, una sorta di ginnasio musicale. Puccini portò a termine il mottetto il 25 aprile

di quello stesso anno; la composizione era destinata ad essere eseguita il 12 luglio... Sembra tuttavia che essa sia stata eseguita una volta in data anteriore, forse in un circolo privato, dal momento che in una cronaca dell'epoca relativa all'esecuzione del 12 luglio, interpretata dal baritono Zenoni, si sottolineano le bellezze artistiche del mottetto, "già ascoltato una volta", preannunciando al giovane Puccini un grande successo. Se questa profezia molti anni dopo si rivelò veritiera, le sorti del mottetto rimasero invece limitate a queste due esecuzioni del 1878. Puccini non donò il manoscritto alla scuola nella quale si era formato... ma evidentemente lo conservò personalmente... anche ai suoi primi biografi si limitò a parlarne... Si è così sempre pensato e si continua erroneamente a ritenere che la musica di questo mottetto sia stata utilizzata nella "Messa" del 1880... La presente edizione

ne, che nel concerto odierno sarà eseguita per la prima volta, si basa sulla copia di Montecatini (dove è stata ritrovata presso la locale Accademia d'Arte, n.d.r.), accettando le opportune correzioni che essa contiene, ma operando a sua volta una nuova correzione delle imprecisioni che essa presenta rispetto all'originale... Ad una solenne sezione introduttiva del coro segue una parte centrale lenta con il baritono solo e quindi la ripresa della parte iniziale, coronata da una stretta finale più mosso. Degni di nota sono in alcuni passaggi gli estesi cromatismi, nei quali sarebbe possibile vedere la toccante espressione della veneratione di un giovanissimo musicista di provincia italiano per il lontano Richard Wagner, del quale Puccini all'epoca aveva probabilmente solo sentito parlare e che in seguito sarebbe diventato per lui di considerevole importanza. (Dieter Schickling)

RICORDI PARIGI

CHARLES CHAYNES (1925) Jocaste

Opera in tre atti su testo di Jacques Lacarrière
Nuova produzione del Théâtre des Arts/Opéra de Normandie
Prima mondiale: 5 novembre 1993 (Repliche: 7, 12 novembre)

Direttore: Frédéric Chaslin

Regia: Marc Adam

Orchestre et Chœurs du Théâtre des Arts/Opéra de Normandie

Jocaste: Hélène Jossoud

Antigone: Marie Claire O'Reidam

Polynice: Benoit Boutet

Ètécle: André Cognet

Oedipe: Jean-Marie Frémeau

Créon: François Harismendy

Bussotti

(continua da p.11)

Cosa trovi di così limitativo nel comporre e nella composizione stessa?

Principalmente che la composizione non mi basta, che la trovo cosa estremamente circoscritta. C'è una ragione forse più torbida: una vita di frequentazione dei musicisti mi ha fatto riflettere. In un mio scritto pubblicato qualche tempo fa sulla rivista Spirali sostenevo che i musicisti sono destinati a diventare molto rapidamente le persone più brutte e più tristi del mondo. Siccome si dice che la musica sia sublime, si impara a sublimare. E non si vive, né privatamente né pubblicamente.

Le tue ultime composizioni, ritornando agli "ismi" musicali, sembrano aver subito una sorta di vigorosa decantazione ...

Preferirei che tu dicessi le penultime, poiché delle ultime non si sa alcunché. Oltre al "Calen-

dario giapponese" esposto ed eseguito a Palermo, ho dipinto anche una serie di dodici tavolette - anche queste interpretate dal vivo - con una nota sopra ciascuna; sono degli oli con una pittura molto densa, alcuni molto materici, tentando di ricordarmi i duelli intorno a Scriabin: l'opinione se il viola dovesse essere il Sol, il giallo il Fa diesis e così via ... Queste tavolette contengono anche un certo numero di tecniche pittoriche e di associazioni.

E il "Nuovo scenario" per Lorenzaccio?

La forma è quella del concerto con orchestra, ho reinserito oltre al soprano anche il tenore, e soprattutto ho reinserito la lettura in francese, con parecchie cose del testo originale di Musset, non utilizzate nel Lorenzaccio del '72. Ho pensato agli inserimenti, operati dallo stesso Berlioz, di attori recitanti nella "Symphonie fantastique", un'operazione, quindi, assolutamente "romantica" e tradizionale.

FRANCESCO LEPRINO

Intervista

Una scrittura nascosta

Intervista con Ada Gentile

Ada Gentile, dopo il diploma in pianoforte consegue quello in composizione con Irma Ravinale, a S. Cecilia a Roma e nel '75-'76 segue il corso di perfezionamento con Goffredo Petrassi. Si afferma in vari concorsi internazionali di composizione, fra cui Amsterdam (1982) e Budapest (1986). Le sue composizioni sono state eseguite in tutta Europa, in Canada, USA e Australia, in sedi prestigiose e nell'ambito dei più importanti Festival di musica contemporanea. Ha ottenuto varie commissioni dalla RAI di Roma e Napoli, dal Ministero della Cultura francese, dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Nel 1988 è stata insignita dell'onorificenza dell'ordine "Al merito della Cultura" da parte del Ministero della Cultura polacco. Alcune delle sue composizioni sono state incise dalla RCA e dalla EDIPAN (disco monografico). Svolge un'intensa attività organizzativa (è direttore artistico del Festival Nuovi Spazi Musicali a Roma, ed è stata direttore artistico dell'Orchestra da camera G. Petrassi), è docente al Conservatorio di S. Cecilia.

Passato prossimo

Il 21 ottobre scorso è stato eseguito a New York *In un silenzio ordinato*, con il New Music Consort diretto da Claire Heldrich. Il 6 ottobre, a Wiesbaden, nell'ambito di un concerto dedicato a Francesco Pennisi, è stato eseguito *Movimenti Veloci*, un brano di Ada Gentile del 1992 per flauto e arpa in prima esecuzione. Il 12 novembre, a Lumezzane, è stato eseguito *Come dal nulla*, per clarinetto in Si bemolle, del 1983.

Ada Gentile è stata recentemente nominata membro del Consiglio direttivo della Biennale di Venezia.

Hanno scritto

[...] "In un silenzio ordinato" (1985) by Ada Gentile, an Italian Composer. Miss Gentile has subverted the individuality of the string, wind, percussion and piano timbres, merging them instead to create an Impressionistic shimmer, an atmosphere rather than a distinct picture. There is no sense of dramatic narrative, yet there is an unquestionable evolution. [...] (A. Kozinn-New York Times)

Nella sua produzione si nota l'assenza di testi letterari o poetici. Crede nel concetto di musica assoluta, senza referenti letterari? La voce, come avviene ad esempio in *Paesaggi della mente*, è utilizzata sempre in maniera asemantica. È per lei proprio un puro strumento?

Credo effettivamente nel concetto di musica assoluta. La voce è per me proprio uno strumento puro: nasce quasi sempre da "aloni", "dissolvenze", e si inserisce come un elemento lontano che ha perso l'uso della parola, che ruota nello spazio come "eco" di antichi canti e diventa una sostanza strutturale capace di creare immagini mobilissime, sfuggenti e sospese. Una sorta di canto che nasce e cerca di crearsi uno spazio in un tessuto sonoro umbratile, nervoso e incandescente. La voce sottolinea momenti di luce e ombra, si muove sommessamente e quasi sempre assorbita dalla massa strumentale. Tutta la mia produzione, d'altronde, si basa su una polverizzazione e ricomposizione del suono; una materia dove è sempre presente un sottile gioco di tensioni e distensioni all'interno del

piano linguistico. Una "scrittura nascosta", la mia, fortemente interiorizzata.

Il "bordone", che si sente in parte della sua produzione (*Concertante*, *In un silenzio ordinato*, il finale di *Rarefatte aggregazioni*, ...), ha un ruolo prettamente espressivo o vuole anche costituire un riferimento percettivo?

Il "bordone" di cui lei parla ha nelle mie opere un ruolo essenzialmente espressivo e "memorizzante". La ripetizione costante di certe linee, la maniera di articolare formalmente alcune figurazioni (spesso gruppi di misure sono indicate con ritornelli) sottolineano la necessità di fissare nella memoria tutto ciò che stiamo ascoltando e che abbiamo ascoltato.

Strumenti quali la chitarra, l'arpa, il vibrafono ecc, quando sono utilizzate come sezione, come blocco sonoro, hanno un ruolo strutturale o timbrico-coloristico? O meglio, più in generale: le premono maggiormente i problemi di struttura o quelli espressivi, fonici?

Nel mio lavoro "Concertante per flauto, chitarra e orchestra" l'impiego prevalen-

temente cameristico di alcuni strumenti dell'orchestra (arpa, clarinetto, vibrafono, celesta e pianoforte) fa da sostegno, da un punto di vista strutturale e timbrico, ai due strumenti concertanti (il flauto e la chitarra) che si muovono sommessamente fino ad arrivare al punto culminante nell'esecuzione di due cadenze che sottolineano un momento di grande virtuosismo e di impegno fisico per i due solisti. Posso senz'altro affermare che l'utilizzazione di differenti processi e l'organica distribuzione degli elementi ritmici, timbrici ed espressivi creano situazioni molto particolari nei miei lavori. In due episodi Lei si pone i problemi dello spazio. Le interessa questo aspetto come possibilità espressiva? Lo spazio fa parte del mio progetto compositivo, è un elemento strutturale che si inserisce in una densa trama di articolazioni formali e percettive, creando una sorta di attesa per tutto ciò che deve accadere. E la sua durata è formulata in rapporto alla materia sonora usata.

In *Rarefatte aggregazioni*, principalmente nella prima

parte, si nota un trattamento da quartetto d'archi delle quattro chitarre, un movimento per blocchi omogenei, nonostante la tentazione "contrappuntistica" che offre questo tipo di organico. Può parlare di questo problema?

"Rarefatte aggregazioni" è un'opera scritta nel 1987 su commissione del Festival Pontino. L'inusuale quartetto strumentale (4 chitarre) è stato affrontato con il medesimo rigore di linguaggio che sarebbe stato sollecitato da una formazione più classica come il quartetto d'archi, senza minimamente derogare dall'impegno della ricerca. In questa opera si evidenzia, come scrive il musicologo Aldo Nicastro, "il periglioso contesto di distillazione ed estenuazione del materiale sonoro che è tipico dell'autore, racchiuso tra i due poli di un abbagliante virtuosismo e della discesa agli inferi del silenzio, o almeno alle soglie dell'udibilità". L'inizio del brano fa sorgere il suono chitarristico da un episodio puramente percussivo, poi brevi sprazzi di virtuosità

FRANCESCO LEPRINO
(continua a p. 19)

Ada Gentile

(continua da p. 9)

interrompono momenti di rarefazione sonora ai quali è lasciata la conclusione.

Ci può parlare dei suoi progetti futuri?

Ho terminato recentemente un lavoro per teatro da camera commissionatomi da Henze per la Biennale di Monaco del 1994. Si tratta della libera revisione di un'opera del 1600 scritta da Francesca Caccini: "La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina", basata sul poema ariostesco "Orlando furioso". In questi giorni ho terminato un altro lavoro per voce femminile e orchestra che verrà eseguito, in prima assoluta, il 2 aprile prossimo a Bari. Sto iniziando un altro lavoro per clarinetto e orchestra com-

missionatomi da Mario Messinis per l'Orchestra Sinfonica della RAI di Milano, la cui esecuzione è prevista per il marzo 1994 con Ciro Scarponi al clarinetto. A marzo, a Bergamo, verrà eseguito in prima assoluta un brano per quartetto d'archi e clarinetto dal titolo "Landscapes of the mind". Sempre a marzo, a Gent (in Belgio), nell'ambito di un concerto organizzato dalla Logos Foundation, Rocco Parisi eseguirà una nuova versione per clarinetto basso della mia opera "Come dal nulla", scritta originariamente per clarinetto ed eseguita numerose volte da Ciro Scarponi. Sono infine in preparazione due CD monografici di cui uno a cura della RICORDI ed uno della EDI-PAN di Roma.

FRANCESCO LEPRINO

SALABERT

Hugues Dufourt: la problematicità dell'astrazione

Dufourt nasce a Lione nel 1943, compie contemporaneamente studi filosofici e musicali, collabora in campo elettroacustico all'attività dello Studio di Musica Contemporanea di Ginevra. Dal 1968 al 1973 insegna filosofia all'Università di Lione, quindi entra come ricercatore al Centro Nazionale di Ricerca Scientifica di Parigi. Nel 1982 fonda il Centro di Informazione e Documentazione "Recherche Musicale". Corresponsabile dell'Ensemble Itinéraire dal 1975, Dufourt crea nel 1977, in collaborazione con Bancquart e Murail, il "Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (CRISS), che ha contribuito allo sviluppo della musica elettronica.

La sua produzione comprende partiture per orchestra da camera e grande orchestra, oltre che per percussioni, "liuteria elettronica" e strumenti tradizionali utilizzati sperimentalmente. Le opere di Dufourt sono state eseguite in importanti Festival internazionali (Royan, La Rochelle, Donaueschingen, Darmstadt, Biennale di Venezia, etc.)

La formazione speculativa lascia massicce tracce nella complessa poetica di Hugues Dufourt. Fra le varie istanze, negli scritti teorici del musicista francese, emerge spesso il riferimento all'instabilità del concetto di "avanguardia": *L'avanguardia, come il romanticismo e l'arte per l'arte, sono dei fenomeni instabili. Creano l'illusione - o l'utopia - di un movimento in una società che rifiuta di uscire dallo status quo.* Tale posizione determina l'atteggiamento compositivo di Dufourt: l'assenza di una poetica diretta sull'oggetto estetico, la presenza di una poetica tesa alla soluzione di campi di problemi.

Cosciente della rivoluzione tecnologica, dei conseguenti doveri del musicista di prenderne atto e della ne-

cessità di partire da nuove premesse e da nuove logiche, Dufourt utilizza l'elettronica come laboratorio di idee (*un campo d'esperienza si offre alla norma e all'organizzazione*), anche se l'applicazione concreta si confronta poi con gli strumenti della tradizione (solo nel caso di *Saturne*, del 1979, il compositore adoperò un "ensemble elettronico").

La tensione compositiva di Dufourt è simile a quella del ricercatore (aspetto creativo e sperimentale, pur non coincidendo, convergono sullo stesso oggetto): si pone degli obiettivi in forma di problemi e ne tenta il superamento.

L'atto creativo, in ciò sulla linea di Beethoven e Varèse, è problematico: il risultato ne costituisce la soluzione,

anche se parziale. *L'esercizio del pensiero musicale si avvicina sotto questo aspetto al modo di procedere del pensiero astratto*, scrive Dufourt nel 1982.

La produzione non è molto vasta (non supera una quindicina di opere edite), ed ha esiti variegati (la distanza fra *Antiphysis* e *La mort de Procris* delimita un territorio espressivo molto ampio), anche se costante è l'estrema consapevolezza del rapporto fra scrittura e sonorità degli organici adoperati, al di là di una mera funzionalità, ma come costituenti fondamentali e motivanti della costruzione dell'opera. Referente quasi costante, in tal senso, sono le percussioni, poco importa se ad altezza determinata o non (da strumenti dai contorni indefiniti come i tam-tam cinesi a strumenti ben intonati come le marimbe e i vibrafoni), essendo primario l'aspetto funzionale, relazionale, spaziale e percettivo che tali strumenti assumono.

Erewhon (anagramma di *Nowhere*), composto fra il 1972 ed il 1976, grande sinfonia per sei percussionisti (con 150 percussioni a suono indeterminato) con direttore, sonda i molteplici modi di produzione sonora. Nei quattro movimenti che lo compongono, il lavoro sviluppa le diverse dimensioni degli oggetti sonori impiegati, sotto l'aspetto energetico, fluido, della risonanza, della fluttuazione e, da non trascurare, sotto l'aspetto drammaturgico sotteso

alla percezione psicoacustica che ne deriva.

Antiphysis (1978), per flauto principale e orchestra da camera, costituisce la reazione ad ogni sorta di naturalismo e, nel contempo, tende con un afflato primigenio verso l'originario. *Nel regno di "Antiphysis" tutto è deformato, obliquo, indiretto, labirintico*, scrive Dufourt. Lo stesso suono del flauto tende a contraddire la sua derivazione pastorale, è un flauto con una scrittura mobilissima, sfuggente ad ogni melodizzazione. L'atmosfera "magica" che crea l'ordito timbrico risultante, sempre controllato con estrema consapevolezza, crea una sensazione di insano, manca dei contorni della vita, quella consolatoria, ci introduce in una dimensione "al di là" della materia.

Nel 1979 Dufourt compone di getto *Saturne*, unica opera concepita per mezzi elettronici, sintesi e summa di un decennio di lavoro con l'Ensemble de l'Itinéraire. *Saturne* (il dio del tempo Saturno) è concepito per un Ensemble di strumenti elettronici (2 organi, 2 onde Martenot, chitarre elettriche, sintetizzatori), 6 percussionisti ed un gruppo strumentale di fiati prevalentemente gravi. In tal caso la sfida posta da Dufourt è quella della sintesi fra l'estrema controllabilità degli strumenti elettronici e l'estrema instabilità delle percussioni, un "sistema di contraddizioni", come definisce il problema lo stesso

compositore. La tensione per superarlo è un esempio paradigmatico dello scarto creativo di Dufourt.

La nuit face au ciel, del 1984, si serve di 6 percussionisti (negli intenti vicino all'esperienza di *Erewhon*) e si compone di tre parti concepite in maniera molto diversa: nel primo episodio si alternano i tremoli indefiniti di 30 temple-blocks (all'unisono all'inizio, come una grande tonica) con il suono preciso di vibrafoni, marimbe e glockenspiel; segue una seconda parte che adopera un organico formato prevalentemente da metalli dal suono ridondante (gongs thailandesi e filippini, cimbali, tam-tam ...), una sorta di sommesso "adagio" con suoni tenuti; quindi l'ultima parte che ingloba in sintesi i precedenti organici. L'organizzazione del suono-rumore, sopra un metro mobilissimo, genera un materismo che si proietta in tutte le possibili direzioni/dimensioni della materia stessa. Ispirato ad una scultura di Alberto Giacometti è *L'heure des traces*, in prima assoluta alla Scala nel 1986. La scrittura si fa più trasparente (il termine "tradizionale" suonerebbe fuorviante) e svela il "suono" degli strumenti a cui appartiene (già dall'inizio, con quella scoperta quinta vuota dei due flauti), anche se la costruzione concepisce lo spazio sonoro in maniera non dissimile dalla complessità di *Antiphysis*. La gestualità iniziale delle percussioni a

tastiera contagia gli altri strumenti, compresi i tre corni di bassetto, che concludono il brano con un lungo tremolo.

Hommage à Charles Negre, scritto nel 1986 per 6 strumenti, instaura invece sonorità e impasti timbrici che negano la presenza fisico-materica degli strumenti impiegati, e che rimandano a timbri più vicini ai mezzi elettronici (come accade ne *L'Ile Sonnante*, in cui la chitarra elettrica produce suoni lontanissimi dalla sua natura), restituendo e questo "adagio" le tinte di un "tombeau".

La mort de Procris, del 1986, è un'eccezione rispetto a quanto scritto in precedenza, a cominciare dall'organico impiegato, la voce umana, e dal confronto con un testo, in questo caso shakespeariano; un coro di 12 voci miste che non tradisce la propria natura timbrica, con procedimenti in prevalenza omoritmici di sapore polifonico-rinascimentale, filtrati dall'esperienza timbrica del "continuum" delle sonorità elettroniche.

Nella costante "esigenza di formalizzazione" Dufourt è ben cosciente dello spazio angusto che rimane ai "movimenti misteriosi dell'inconscio", ma nel magma sonoro delle sue costruzioni tali moventi emergono prepotenti, inaspettate, incontrollate, indefinite. Ma indispensabili, proprio in quanto non ricercate.

Francesco Leprino

Liza Lim

The Oresteia: un ponte fra l'Australia e l'archetipo mitico

Nata nel 1966 a Perth, nell'ovest dell'Australia, di origine cinese, Liza Lim studia privatamente composizione e si diploma in violino nel 1986. Nel 1987 si trasferisce al Conservatorio di Amsterdam e studia composizione con Ton de Leeuw. Riceve una borsa di studio per un Master in musica all'Università di Melbourne, dove ha un incarico in storia della musica. Ha avuto molte commissioni dal governo australiano, da Radio Brema, dall'HET Trio, dal Quartetto Arditti, da Milano Musica. Ha ricevuto molti premi fra i quali: "Jacobena Angliss", "New Audience and Dorian Le Gallienne Awards" ed il premio australiano "Best Opera/ Music Theatre Work".

La prima dell'opera *The Oresteia*, scritta per sei cantanti, 11 strumentisti e live electronics, è programmata per il 16 maggio 1993 a Melbourne con l'Elision Ensemble e Treason of Images diretti da Sandro Gorli, regista Barrie Kosky.

Come è accaduto a volte per altri paesi fuori dall'orbita geografica e culturale europea, i contatti con la musica europea contemporanea e con la cultura europea in generale sono stati ricercati come esigenza o sono arrivati casualmente. Nel caso del continente australiano? L'Australia è un paese la cui storia documentata è di circa 200 anni, anche se le culture aborigene di questo continente esistono forse da più di 40.000 anni; quindi,

al di fuori da questo ambito, la cultura australiana è sprovvista di lunghi processi storici. E' una cultura immigrante in cui è molto forte il modo di prendere in prestito, di cercare altrove dei modelli.

Nel XX secolo la tecnologia delle comunicazioni permette la ricerca di questi modelli in un'orbita geografica sempre più ampia, abbracciando quindi Europa, America e Asia. C'è un eclettismo di stili, tradizioni ed idee in Australia che sembrano puntare al di là del tipo di fertilizzazione incrociata di tradizioni che si trova in molte culture ... Nel caso della composizione la maggior parte delle tendenze nel mondo trovano qui i loro rappresentanti - dalla performance multi-

mediale alla computer music, alla musica ambientale, a generi che abbracciano tutti i tipi di "ismi". Di solito si fa un'analogia fra il compositore australiano e la gazza, un uccello che ruba indiscriminatamente per riempire il proprio nido. Questo nido pieno di stili musicali diversi che coesistono in questa nazione, è una sorta di paradigma della cultura postmoderna, poiché in questa nazione le condizioni per fare musica sono collocate non nella sua storia indigena (se si utilizzasse l'arte aborigena sarebbe solo un prendere in prestito, un fatto di imperialismo culturale), ma nei modi in cui gli artisti potrebbero fare uso delle fonti, siano esse incroci culturali, geografici o storici.

Il concetto di "totalità dell'idea musicale" di cui parli, è un concetto simile a quello della pregnanza della parola poetica, che è legata ad un universo semantico perfettamente assodato. Credi in un vocabolario semantico della musica contemporanea?

L'idea della totalità dell'idea musicale alla quale mi riferivo, non era una certezza semantica, ma, al contrario, come una specie di finzione esplosa nell'atto

della composizione. Per me il comporre musica non è la trascrizione passiva di una visione utopistica, ma piuttosto uno scavare attivo verso un'idea, in cui le tracce di quel processo diventano la composizione. Quella "idea" iniziale è un'ipotesi che genera un campo di possibilità attorno a sé, ma che non è mai completa in se stessa (un labirinto in cui il centro è un'illusione che non si può mai raggiungere). Il mio lavoro appartiene ad uno spazio semantico di ambiguità e di incertezza.

I titoli delle tue opere sono sempre lussureggianti e lussuosi: *Constellations - Pink twilight caresses the genitals of women and birds*; *Voodoo Child*; *Garden of Earthly Desire*; *Constellations - People in the night guided by the phosphorescent tracks of snails*; *Tarocchi*; *Pompes Funebres*; il multilinguismo di *Hell*. Le suggestioni di questi titoli sono particolarmente forti per poterli dimenticare quando si ascolta la musica. C'è quindi una precisa volontà di indicare anche un percorso di lettura extramusicale?

I titoli delle mie composizioni incapsulano alcune idee intimamente mie, che hanno qualche riferimento al

pezzo, ma che non voglio imporre all'ascoltatore.

La componente erotica del suono si identifica musicalmente e compositivamente con dei procedimenti precisi o scaturisce autonomamente, inconsapevolmente nella tua musica?

La cosiddetta componente erotica della mia musica è stata sottolineata da diversi critici, ma non ha connessione con alcun processo musicale evidente, semmai con il tentativo di mettere in rapporto la fisicità del musicista con lo strumento.

Cerchi una dimensione multimediale, visto che la tua musica muove da espressioni quali teatro, pittura, letteratura, poesia?

Solitamente ci sono riferimenti extramusicali nel mio lavoro - spesso tali riferimenti sono una sorta di enigma, una sovrastruttura dell'opera piuttosto che una corrispondenza strutturale su larga scala. Un esempio di questo tipo di sovrastruttura è la relazione tra il titolo del mio Quartetto "Hell" e il brano stesso: i diversi significati della parola in inglese e tedesco che si contraddicono l'un l'altro (inferno contro luce/ chiarore) stanno a rappresentare l'ambiguità strutturale del pezzo.

C'è un aspetto pittorico in *Garden of Earthly Desire* a parte l'ispirazione boschiana? E in quali elementi musicali risiede? In cosa consiste la parte scenica?

Il riferimento letterario al "Giardino delle delizie" è in verità più forte che il suo riferimento pittorico. Mi ha intrigato molto il capolavoro di artificio e fantasia di Calvino "Il castello dei destini incrociati", ed ho cercato di fare uso della sua struttura di storie intrecciate, in cui gli elementi costitutivi vengono continuamente reinterpretati. Il riferimento scenico è nato dopo che avevo già completato gran parte del lavoro. Percepivo alcune identità fra la struttura del mio pezzo (3x3x3) e le sue linee sinuose e le forme surreali ed i colori del trittico di Bosch. Quindi il brano è nato come parte di una pièce musicale e teatrale con marionette.

Ti sei ispirata anche a Fernéyough, che è antiteatrale per eccellenza e rifiuta ogni riferimento extramusicale, ma nella tua musica c'è molto teatro, è pantomimica, e poi stai scrivendo un'opera...

Francesco Leprino

(continua a p. 19)

gli enigmi e i labirinti di cui parlavo prima evidenziavano l'influenza di Vernezhough. È vero che il suo lavoro non si presta ad interpretazioni teatrali e certamente non in senso narrativo-convenzionale. D'altro canto è completamente permeato da riferimenti extramusicali, in particolare quelli presi dalla tradizione ermetica rinascimentale e barocca. Esempi di ciò sono "Piranesi" nel ciclo "Carceri d'invenzione", testi ermetici in "Transit", il linguaggio simbolico in "Lemma Leon-Epigram", e così via.

Il suono "non omogeneo" di Hell, le indicazioni "fragile", "distorto", "inquieto", "incendiario", "convulso", i cambi repentini di emissione sonora, il volere sfuggire al bel suono, il legame con il rock di Garden... (l'utilizzo del feedback, della leva del vibrato nella chitarra elettrica, tipico degli anni '60 e '70), il valore attribuito al rumore, il volere reinventare una tecnica strumentale quasi naïf... È una ricerca sul puro strumentale che in questi ultimi tempi è stata abbandonata da tanti musicisti europei, i quali, per le stesse esigenze, sono ricorsi all'utilizzo del Live Electronics. Qual è il tuo intento in questa ricerca timbrica?

La ricerca negli interstizi della produzione del suono è sorta principalmente dalla stretta collaborazione con gli esecutori. La centralità della fisicità della performance nel mio pensiero compositivo significa non riuscire a separare parametri come l'altezza, il ritmo etc, dalle relazioni esistenti tra la fisicità del musicista e lo strumento.

L'uso di mezzi elettronici per realizzare il comportamento dei suoni mi interessa, e il lavoro di Luigi Nono in questo campo mi affascina, ma per il momento i modi in cui il corpo si iscrive nel farsi del suono sono attori con cui desidero confrontarmi nel comporre. Il training strumentale classico pone l'accento sull'omogeneità del suono; la tecnologia offre una visione della musica come arte incorporata, cancellando ogni senso del corpo, alla ricerca del bel suono. A me interessa invece una musica che rovesci il processo di neutralizzazione del corpo ed enfatizzi le sue regolarità. Una "musica ractica" nei termini di Barthes, che ha a che fare con l'estetica della fisicità, prende in considerazione la relazione erotico-tattile che gli esecutori hanno con i loro strumenti e, in un'era di produzioni anonime ed uniformi, vuole lavorare con la specificità, idiosincratica e polimorfica natura degli individui.

Eniamo all'opera: *The Oresteia*, opera in tre parti. Che po di drammaturgia, che tipo di vocalità adoperi?

Questo interesse per il corpo forma anche il mio rapporto con la voce e la vocalità, la risonanza del corpo per eccellenza che esploro nella mia opera *"The Oresteia"*. La forma di *Oresteia* è stata molto modificata rispetto al progetto originario che risale al dicem-

bre 1990: era un'opera di tre ore che utilizzava la trilogia di Eschilo, adesso, in una visione estremamente compatta, sono diventati cento minuti di musica. Una visione di temi, miti, e personaggi che si trovano nel lavoro di Eschilo. La trasposizione teatrale rifiuta la grande gamma delle convenzioni operistiche, enfatizzando invece la violenza profonda, la fisicità ed è ridotta alle caratteristiche di essenzialità del teatro povero.

Qual è la chiave drammaturgica della tua lettura di *Oresteia*?

Il lavoro prende come sua chiave concettuale le differenti accezioni di "memoria": dalle funzioni e dal comportamento della memoria in diversi stati psicologici o nel caso di anomalie cerebrali (sogni, follia, schizofrenia, isteria, amnesia), all'idea di rituali come costruzioni della memoria collettiva di una società, alle tradizioni di "mnemonica" (l'arte della memoria) ermetico-rinascimentale e alla sua applicazione nella teoria artistico-architettonica contemporanea. Queste idee formano una struttura labirintica attraverso la quale i personaggi di Eschilo si trasformano.

"Teatro della memoria" anche nel senso di un'attualità perenne dei temi di Eschilo?

È il riconoscimento che i temi di un'antica tragedia greca - l'*Oresteia* di Eschilo - risuonano ancora forte come non mai nel nostro presente. I suoi miti trovano molti parallelismi nella nostra cultura contemporanea - il rapporto uomo/donna, i rituali che si collegano ai riti della nascita, della vita e della morte, la distruzione generata dalla guerra, i ruoli della giustizia applicati su vari livelli...

Il nostro "teatro della memoria" è anche la presa di coscienza che i fantasmi che popolano la tragedia di Eschilo non sono ancora placati, sono insoddisfatti, la loro energia non è consumata, ci chiedono udienza in nuovi contesti.

Essi prendono parte alla tragedia di Eschilo del V secolo avanti Cristo, ma hanno anche storie precedenti (Omero, il mito miceneo, i culti religiosi matriarcali primigeni). La funzione del nostro teatro è di spogliare l'opera di Eschilo per rivelare qualcosa della sua esistenza precedente. In un'altra direzione questa operazione offre a questi fantasmi uno spazio per raccontare le loro storie alla nostra presenza.

Queste storie non sono facili da raccontare, sono complesse, fastidiose, disturbano, sono traumatiche. Quindi i suoni e le tecniche con le quali si dà voce a tali vicende hanno una natura egualmente inquietante. Una nozione viscerale e basata sul corpo della produzione vocale, un'anatomia della voce - il respirare, il singhiozzare, il ridere, il fischiare - giocano eguale peso nel "canta", nel ricercare i limiti di articolazione-dissacrazione nell'opera, scrivendo inoltre sul testo greco di Eschilo la poesia elegiaca di Saffo e i versi ipnotici e ritmici della traduzione inglese di Agamennone di Tony Harrison, la presenza di Clitemnestra, Agamennone, Cassandra, Oreste,

un messaggero, le furie, Apollo e Atena trascinano in una lettura complessa e sfaccettata dell'opera. Il ricordare-dimenticare, il sognare-profezzare ci potrebbero anche sfidare a riflettere sul nostro viaggiare attraverso i paesaggi interiori ed exteriori dell'esistenza umana.

Liza Lim è una persona dall'apparenza calma, minuta e serena, una piccola feconda gazza libera da complessi atavico-culturali che, con la forza e spregiudicatezza costruttive che caratterizzano i giovani (lei, come il continente a cui appartiene) può edificare/giocare sulle macerie mitiche di un universo culturale la cui coerenza delle singole componenti ha ormai perduto di significato.

Francesco Leprino

Luciano Berio

(continua da p. 3)

con i Düsseldorfer Symphoniker diretti dall'autore, e il 27 novembre 1991 a Chicago da Daniel Barenboim sotto la direzione di Pierre Boulez. Bruno Canino, con l'Orchestra del Concertgebouw diretta da Riccardo Chailly, ne aveva curato ad Amsterdam, nel febbraio del 1991, un'esecuzione per un'incisione discografica della DECCA e Martin Roscoe, con la direzione di Berio, lo aveva eseguito nel marzo successivo a Manchester.

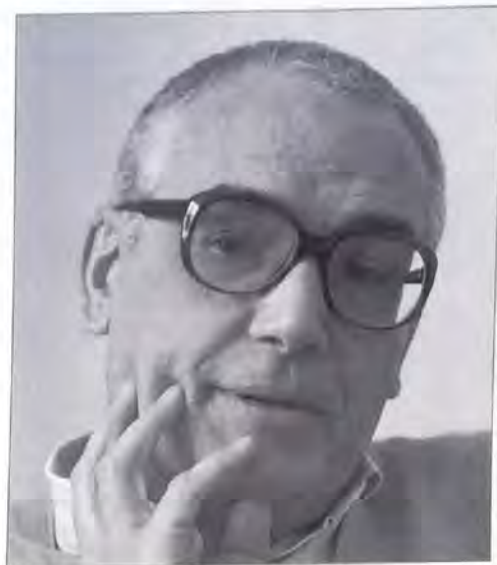
Largo spazio a Berio ha riservato la vita musicale francese. Nell'ottobre del 1991 Pierre Boulez (che dedica a Berio un largo spazio nella programmazione della sua attività direttoriale in Francia e all'estero) ha eseguito al Théâtre du Châtelet *Calmo* e subito dopo Semyon Bychkow ha presentato in un unico concerto *Rendering*, l'orchestrazione dei 5 *frühe Lieder* di Mahler, le Quattro versioni originali della *Ritirata Notturna* di Madrid e *Sinfonia*.

Nel novembre 1991 Radio France ha dedicato a Berio due concerti monografici, uno diretto dallo stesso Berio e comprendente *Sequenza X*, *Sequenza XI* e *Voci*; il secondo diretto da Stephen Harrap con *Variazioni - Divertimento per Mozart*, la trascrizione dell'*Opus 120* di Brahms e *Continuo*, in prima esecuzione per la Francia; in dicembre, al Festival d'Automne, Peter Eötvös ha diretto *Coro*.

Il 2 agosto 1991, per «Antigone delle città», sorta di via crucis laica commemorativa della strage di Bologna, è stato eseguito *Grido* di Berio. Nell'ambito delle 42.ve "Berliner Festwochen" (settembre 1992) è stata programmata una vasta rassegna della produzione di Luciano Berio, comprendente tra l'altro l'esecuzione di *Epifanie*, dirette da Michael Gielen con l'Orchestra della SWF di Baden-Baden e di *Requies* con l'Orchestra del Concertgebouw di

Giacomo Manzoni

Sessant'anni il 26 settembre



Giacomo Manzoni

Si è già scritto, su queste pagine, del compositore della *Sentenza*, di *Atomod*, di *Robespierre*, del *Doktor Faustus*. E' nota la propensione verso il teatro di Manzoni, un teatro come punto di convergenza traslato delle esperienze cameristiche e sinfoniche. Si conosce la coerenza formale, estetica e d'artigianato del personaggio.

Ciò che forse si può mettere maggiormente in evidenza, della personalità di Giacomo Manzoni, è quella grinta intellettuale che ha caratterizzato la sua attività. Una grinta non appariscente, come non appariscente è in Manzoni qualsiasi dato della personalità, qualsiasi gesto della sua musica, qualsiasi sfumatura della sua poetica. Quella sua musica, non certo eclatante, non sempre avvincente di primo acchito, che spiega i suoi

sensi ed il suo fascino quando la si avvicina senza la superficialità auricolare che caratterizza ormai indiscriminatamente il nostro fruire.

La poesia è il frutto di un duro lavoro. Di costanza, applicazione. E' un dono finale raro, impalpabile.

Questa poesia, in Manzoni, come scrive Edoardo Sanguineti, *si insinua quasi inavvertitamente nelle pieghe di un processo sperimentale di ostinato e rigoroso impegno.*

Riferivamo della grinta intellettuale di Manzoni. Chi ne conosce la personalità ed i tratti miti, il pudore quasi indifeso, e non ne ha condiviso la biografia e l'etica delle scelte (per motivi anagrafici o ideologici), difficilmente riesce ad immaginare la forza polemica costruttiva, pervi-

cace, instancabile e senza compromessi dell'attività di critico militante all'Unità, che si coglie con piacevole sorpresa negli scritti degli anni '50 e '60.

Lo stesso impegno si ritrova nell'assunto drammaturgico del teatro musicale che, a parte *Doktor Faustus*, è poco conosciuto dalle nuove generazioni.

Non mi vedo nelle vesti di musicista di professione, non mi ci sono mai visto. Certe volte mi sembra che la musica sia qualcosa che non mi riguarda.

Le dichiarazioni di Man-

zoni non sono mai posa, per quanto possano apparire paradossali. Non "artigiano", non "poeta", troppo equilibrato per essere "artista", i sessant'anni di vitalità di Manzoni rivelano forse un personaggio inattuale, "fuori moda". Un personaggio necessario in questo mondo di presenzialismi eclatanti. Da riscoprire con riflessione, alla distanza.

E' Accaduto

Tratto dall'omonimo romanzo di Ingeborg Bachmann, *Malina* è diventato un film, uscito di recente sugli schermi italiani, rea-

lizzato dal regista tedesco Werner Schroeter e interpretato da Isabelle Huppert. La richiesta per la composizione delle musiche del film è stata fatta a Manzoni, che per la prima volta si è accostato ad un genere così pericolosamente compromettente (si veda il precedente numero di *Ricordi Oggi*).

Malinamusk per orchestra, la breve e densa suite tratta dalle musiche del film, è stata eseguita in prima assoluta all'Auditorium RAI del Foro Italico il 14 settembre 1991 dall'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma diretta da Marcello Panni.

Nell'ottobre dello scorso anno è stato eseguito a Foggia *Duplum*, per fagotto e trombone.

Il 21 dicembre 1991, presso il Palazzo Barozzi di Milano, nell'ambito della rassegna "Nuove Sincronie", prima assoluta di *Essai*, per flauto, clarinetto basso e pianoforte, eseguito nell'occasione dall'olandese HET TRIO.

Il 6 febbraio scorso, nell'ambito della stagione della Radio Austriaca, un concerto monografico di musiche di Manzoni con l'Ensemble Kontrapunkte diretto da Peter Keusch-nig.

Il 23 aprile 1992 l'Orchestra Sinfonica della RAI di Milano diretta da V. Fe-

dosseev ha eseguito in prima assoluta *Finale e Aria*, per soprano e orchestra con quartetto d'archi (su una poesia di I. Bachmann), la cui prima sezione era stata in origine concepita per la parte finale del film *Malina*.

In campo saggistico è stata pubblicata dalla Nuova Italia una raccolta di scritti (Giacomo Manzoni: *SCRITTI*, a cura di Claudio Tempo) che vanno dal '55 ai nostri giorni e che rivelano l'aspetto del Manzoni giornalista militante, uomo di cultura impegnato politicamente e civilmente, osservatore acuto, critico e preveggenze della società. Una seconda raccolta di articoli e saggi, la cui uscita è prevista per febbraio del prossimo anno, è in preparazione presso l'editore Feltrinelli.

Avverrà

Il "Festival Verdi" ha commissionato a Manzoni *Poesie dell'assenza*, che sarà eseguito il 27 settembre prossimo nell'ambito della rassegna.

Un altro brano, attualmente in via di composizione, si intitola *Hermano alterado*, per soprano e piano sospeso, su testo di Pablo Neruda; l'esecuzione è prevista a Udine e Cuba.

(F. L.)

Novità

Titolo *Poesie dell'assenza* (1990)
Organico voce recitante e orchestra
Testo Giorgio Caproni
Durata 15'
Esecuzione Parma, 27 settembre 1992

Titolo *Finale e aria* (1991)
Organico soprano e orchestra con q.to d'archi
Testo Ingeborg Bachmann
Durata 17'
Esecuzione Milano, 23 aprile 1992

Emmanuel Nunes

Successo di *Quodlibet* a Lisbona - *Lichtung* commissionata dall'IRCAM

E accaduto

LISBONA

La XV edizione degli Incontri di Musica Contemporanea della Fondazione Gulbenkian di Lisbona ha programmato, lo scorso 5 novembre, un concerto monografico di musiche di Emmanuel Nunes (in occasione dei suoi 50 anni), comprendente *Duktus*, per 21 strumenti (1987), ed un'opera, appositamente commissionata dalla Fondazione, dal titolo *Quodlibet*, per tre ensemble strumentali. L'Orchestra Gulbenkian, l'Ensemble Modern Francoforte, Les Percussions de Strasbourg, con la direzione di Mark Foster ed Emilio Pomarico hanno dato vita all'esecuzione di un brano concepito per esplorare le virtualità acustico-spaziali della sala del Lisbon Coliseum, uno spazio con una capienza di oltre 4.000 persone. I musicisti erano sparsi in vari punti dello spazio (palcoscenico, anfiteatro, gallerie, portici), circondando il pubblico, il quale ha risposto con grande entusiasmo, tributando al compositore portoghese un vivo successo.

Il termine "Quodlibet" (letteralmente "ciò che piace"), nella sua accezione musicale, sta ad indicare una mescolanza di musiche e testi scelti senza legami logici. Famoso il quodlibet del finale delle *Variazioni Goldberg* di Bach. Nunes, ubbidendo al principio formale dell'utilizzo di materiale proprio, tende a stabilire relazioni fra quest'opera e le sue precedenti. L'organizzazione ritmica è invece in diretta relazione con la disposizione spaziale dei musicisti. Visto l'ampio spazio, e la grande e varia distanza fra i musicisti, oltre a problemi di sinerismo, la composizione ha dovuto risolvere problemi di dinamica e di acustica: essendo uno spazio molto grande e con ampio riverbero, Nunes ha badato a non oltrepassare una certa soglia di densità musicale. Una parte dei musicisti si sposta in vari punti dello spazio, componendosi in varie formazioni che vanno dal singolo solista a due, tre, quattro, cinque strumenti, etc...

Afferma lo stesso Nunes: "*Quodlibet*" rappresenta un nuovo stadio del mio lavoro, incentrato sullo spazio come elemento co-

stitutivo dell'idea musicale.

PARIGI

Il 6 maggio dello scorso anno, presso la Sala Grande del Centro Pompidou, è stato eseguito *Nachtmusik I*, per gruppo da camera. La composizione, che risale al 1978, è destinata ad un organico di 5 strumenti e nastro magnetico. Nunes utilizza solo 8 suoni della scala cromatica (escludendo il *mi*, il *sol* bequadro, il *sol diesis* e il *la bequadro*), imponendo percettivamente una sorta di "spazio dell'assenza", come suggerisce il compositore portoghese, che condiziona lo sviluppo di tutto il pezzo. Il rapporto con la parte elettronica è uno studio sul fenomeno della "modulazione ad anello" (due altezze, modulate insieme, danno contemporaneamente la somma e la differenza delle loro frequenze, originando quindi due altezze diverse), per cui i cinque strumenti entrano in complessa relazione con i tre sintetizzatori impiegati.

Il 13 ed il 14 febbraio scorsi, sempre nella Sala Grande del Centro Pompidou, un concerto monografico di musiche di Nunes, organizzato e prodotto dall'IRCAM-Ensemble InterContemporain. In programma: *Einspielung II* (1981) per violoncello, *Versus III* (1980) per flauto e viola e, in prima assoluta (commissionata dall'IRCAM), *Lichtung*, per ensemble e Live Electronics.

I tre pezzi fanno parte di un vasto ciclo, iniziato nel 1978, denominato *La Création*. All'interno di tale ciclo, *Einspielung* e *Versus* costituiscono a loro volta una serie di brani per uno o due strumenti.

Lichtung stabilisce per la prima volta un rapporto indissociabile con il computer fin dal primo momento compositivo. Il pezzo è pensato per le possibilità spaziali, timbriche e di organizzazione che offre l'elaboratore. La stessa materia sonora è anzitutto condizionata dai ritmi della spazializzazione. Partitura strumentale e informatica nascono così contemporaneamente. Il pubblico posto al centro della diffusione sonora fruisce la polidirezionalità del suono, ormai a pieno diritto elemento costitutivo della composizione.

(F. L.)

Avverrà

Quodlibet sarà eseguito il 28 maggio a Saarbrücken e il 19/20 novembre a Parigi (Ensemble Modern, Les Percussions de Strasbourg).

L'Orchestra Toscanini ha commissionato a Nunes *Chessed IV*, che sarà eseguito a Bologna (2 giugno) e Parma (3 giugno).

L'otto giugno, a Lisbona, prima assoluta di *Machina Mundi*, con l'Orchestra

e il Coro Gulbenkian diretti da Farhad Meckat. Il brano sarà ripreso a Siviglia il 10 giugno e a Parigi il 17 novembre.

A Parigi, nell'ambito del "Festival d'Automne", esecuzione di *Wandlungen* e della *Sonata a tre* (Ensemble InterContemporain/Kent Nagano) il 16 novembre, di *Vislumbre* il giorno successivo, e di *Aura* il 19.

Catalogo

Emmanuel Nunes

(SELEZIONE OPERE)

TITOLO	DATA	ORGANICO
<i>Tif' Ereth</i>	'78-'85	6 soli-6 orchestre
<i>Musik der Frühe</i>	'80-'84	18 strumenti
<i>Sonata a 3</i>	'81	vi-vla-vc
<i>Vislumbre</i>	'81-'86	coro
<i>Aura</i>	'83	flauto
<i>Wandlungen (5 Passacaglie)</i>	'86	25 strumenti-elettronica
<i>Clivages</i>	'87	6 percussionisti
<i>Duktus</i>	'87	ensemble
<i>Quodlibet</i>	'91	tre ensemble
<i>La lumyè</i>	'92	ensemble
<i>Chessed IV</i>	'92	orchestra-quartetto d'archi
<i>Machina Mundi</i>	'92	orchestra-coro

E accaduto

Edgar Varèse

Integrale delle opere ad Amburgo



Edgar Varèse

Omaggio a Varèse, nei giorni 30-31 agosto e 1° settembre scorsi, nell'ambito del "Musik Fest" di Amburgo. E' stata eseguita l'intera produzione del compositore, un totale di appena 13 opere, considerando che il compositore aveva distrutto tutti i lavori composti prima di *Amériques* (1922), a parte un brano vocale del 1906 su una lirica di Verlaine. La seconda esecuzione di *Amériques*, nella versione originale, è stato uno dei momenti più interessanti del Festival, insieme alla ripresa, dopo la prima di Bruxelles del '58, del *Poème électronique*. Tre giornate di simposio internazionale e tre densi concerti con i complessi della NDR Sinfonieorchester, l'Ensemble "das neue werk", l'Orchestra Filarmonica di Amburgo.

Gérard Grisey

L'icône paradoxale, da Piero della Francesca, in previsione al Teatro alla Scala

Grisey appartiene a quella categoria di compositori intorno ai quali bisognerebbe parlare molto per comprenderne la natura del suono della musica. Rappresentante della cosiddetta "musica spettrale", Grisey, in quanto impone alla percezione dei modelli temporali allargati, straordinari (il tempo delle balene, il tempo degli uccelli, il tempo delle Pulsar), in un mondo percettivamente distratto e distrattamente ristretto all'accelerazione del tempo televisivo, ha bisogno di un ascoltatore disponibile, in certo qual modo vergine, senza preconcetti.

La musica di Grisey si muove spesso fra i due estremi di un modello. Così in *Dérives*, per due gruppi orchestrali, si potrebbe utilizzare l'allegoria di una barca, che dovendo andare da un punto all'altro è costretta a correggere continuamente la rotta, laddove l'allontanamento massimo coincide con il silenzio.

Un'altra importante paratura, *Le noir de l'Étoile* del 1990, ha una struttura quattromotore: 6 percussionisti disposti intorno al pubblico ("Les Percussions de Strasbourg"), nastro magnetico e trasmissione, in diretta in collegamento con un radiotelescopio, dei suoni della "pulsar" di Vela (esplosa 11.800 anni fa). La data e l'ora del passaggio della pulsar nel nostro emisfero determinano la data e l'ora del concerto, oltre che i suoi tempi interni di esecuzione.

"Musique avec pulsar obligé", la definisce, con una punta di autironia, l'autore.

I procedimenti musicali del brano (una vera e propria forma rappresentativa, con regia e scenografia) sono mutati dai movimenti delle pulsar nelle scienze astronomiche: rotazione, periodicità, rallentamento, accelerazione...

Rappresentato in prima assoluta al Festival "Ars Musica 91" a Bruxelles, *Le noir de l'Étoile* è stato successivamente eseguito a Strasbourg (Festival Musica).

Dalle sue dichiarazioni si deduce uno scarso interesse per il sistema di relazioni, e una grande attenzione in favore dell'ascolto, del risultato percettivo, più che della scrittura.

A un certo punto della storia musicale siamo arriva-

In settembre uscirà un disco della ACCORD di musiche di Grisey, comprendente *Talea, Jour contre jour, Prologue, Anabasis et Nout*. I brani sono eseguiti dall'Ensemble de l'itinéraire diretta da P. Rophe e M. Foster, con G. Caussé e C. Delangle, solisti.

Il a dei momenti veramente stupidi di dissociazione fra la percezione e la progettualità. Non sono interessati ad una musica non fatta per essere ascoltata. Ogni musica dovrebbe avere una "pelle", una superficie di primo approccio. Il paragone spontaneo è Mozart, in cui c'è una grande complessità ma non se ne sente il peso. Chiaramente la musica deve avere diversi piani, ma non deve mancare quello di primo approccio. Sono stato accusato, in passato, di edonismo, perché facevo una musica che sembrava accattivante.

Vi sono compositori, come Donatoni ad esempio, per cui la musica è fondamentalmente un fatto di scrittura, ma poi il suono viene fuori lo stesso, fascinoso, prepotente... Per fortuna certi compositori sono abbastanza musicisti perché questo succeda in ogni caso. C'è stato un rifiuto dell'ascolto, del piacere del suono, dell'aspetto erotico del suono, ma era una posizione teorica direi "barbara". Dopo "Gruppen" mi chiedevo: e adesso cosa si può fare? Forse un "Supergruppen" con sei orchestre... Da parte del musicista non ci sono limiti alla complessità, basta molta pazienza. L'unico limite è l'ascoltatore che dice: Basta, grazie!

L'esempio de *Les Espaces acoustiques* rivela una sua propensione per il grande ciclo. Crede nella continuità? E' una sua positività di fondo verso il futuro della musica?

Si sono stati sempre molto positivi. In questo senso mi sento un uomo del Rinascimento: vedo sempre davanti a me dei mondi nuovi da esplorare, non ho mai sentito una crisi della musica. All'inizio ho sentito il bisogno di cominciare da un livello di prevedibilità molto basso...

Una sorta di ricostruzione di verginità auditiva? Sì, per potermi permettere delle vere trasgressioni. Non essendoci più il riferimento tonale, lo sviluppo del materiale deve essere

abbastanza prevedibile per l'ascoltatore. La musica è un gioco fra la prevedibilità e la memoria. L'espressione per me non può che essere su un piano estremamente logico: il linguaggio tonale lo era. Lei pensa che Darmstadt e gli anni della sperimentazione non siano riusciti nell'intento di costruire un vocabolario che potesse funzionare percettivamente?

Per fortuna nonostante questo tipo di scelta di linguaggio ci sono stati dei grandi musicisti che hanno fatto delle ottime cose. C'erano elementi che non facevano parte di quel linguaggio che erano immessi e permettevano ai pezzi di funzionare. Il sistema basato sulle dodici note partiva da una premessa sbagliata, poiché fra un DO grave, poniamo, e un DO acuto c'è un'enorme differenza. Per l'ascoltatore c'è più distanza fra due note uguali di ottave differenti che fra due note diverse vicine.

Il intervallo, tonico e li-

tervallo percettivo appartengono a due concezioni spaziali differenti?

Certamente. Io sono d'accordo con Dufourt quando fa l'analisi della musica dodecafonica come nata da una paura di come potere controllare le grandissime scoperte fatte a livello limbico.

Poi però c'è stato Varèse, altre vie alternative. Lei ha composto molti pezzi per più gruppi strumentali. L'utilizzo dello spazio: da Gabrieli, a Varèse, a Nono... in che linea di continuità si riconosce? Appartiene ad una generazione più consapevole di quella di Nono?

Non posso rispondere per la mia generazione, tanti colleghi non sono per niente interessati al problema spaziale. Nel tipo di scrittura che utilizzo, in relazione con lo spettro del suono, c'è già l'aspetto della profondità, quindi non si può pensare ad una strumentazione su due dimensioni, quando anche un singolo suono ha la sua profondità. L'elettronica

ha offerto poi una possibilità in più.

Lei parla stranamente anche di "gioco" (se non impariamo a giocare con il suono lui si prenderà gioco di noi), ma poi mette avanti un solido impianto "poetico", rispetto alla concezione della sua musica che appare lontana dal gioco combinatorio.

Forse la parola gioco non è quella giusta. Io parlerei di un atteggiamento più ecologico nei confronti del suono: lasciarlo andare e confrontarsi con esso. Il suono è diventato un campo di forze, di energia. Non si può giocare come a scacchi, ma semmai il gioco è nell'idea del confronto con il suono.

Stockhausen, qualche anno fa, diceva che il musicista è uno scienziato che ricerca nell'infinitamente grande e nell'infinitamente piccolo. Lei si ritiene un ricercatore, una sorta di scienziato?

Per me nella composizione c'è sempre la dimensione della ricerca, ma è più un tipo di ricerca spirituale

che scientifica, anche se sono molto influenzato dall'aspetto scientifico. Ci può essere in questo atteggiamento una forma di misticismo mascherato da ricerca? La pura ricerca scientifica o estetica si può considerare una forma di misticismo laico?

Nella scienza o nell'arte? In tutte e due, secondo il concetto rinascimentale di "Ars". Ci sono nella sua poetica questi continui richiami alla cosmologia, alla natura, ai diversi piani temporali degli altri organismi viventi: gli uccelli le balene... le Pulsar. Certamente, anche se non mi sento un naturalista.

Francesco Leprino
(continua a pag. 23)

Il 10 Maggio, a Parma, presso il Teatro Farnese, avrà luogo un concerto monografico dedicato a Grisey. Nell'occasione L'Ensemble Edgar Varèse eseguirà *Jour contre jour, Periodes e Partiels*.

VAAP

Lady Macbeth di Sciostakovic

Alla Scala in coproduzione con l'Opéra Bastille

Lady Macbeth del distretto di Mzensk va in scena in prima assoluta a Lenigrado nel 1934, e, a distanza di due giorni, a Mosca: il successo è clamoroso, tanto da raggiungere le duecento repliche nel giro di due anni; quindi incappa nella censura staliniana e viene tolta dal repertorio sovietico. Non così in occidente: ripresa nel 1947 al Festival di Musica Contemporanea di Venezia, conosce un successo continuo, verificabile dal succedersi delle messe in scena (27 allestimenti in altrettanti teatri solo nell'ultimo decennio). Il regime sovietico ritira l'ostacolo solo nel 1963, in epoca krusceviana, ma a pesanti condizioni censorie. L'autore è costretto a mettere mano all'opera (libretto e musica), mondandone le situazioni più realisticamente peccaminose, e ribattezzandola *Katerina Ismailova*.

L'ultima ripresa italiana è stata a Trieste nel 1987, ma quella della Scala è il primo allestimento in Italia in lingua russa.

La novella omonima di Nikolaj Leskov, scritta nel

1864, racconta con freddezza cronachistica un caso criminale realmente accaduto nella città di Orjol, prendendo come fonte direttamente gli atti giudiziari.

E' la storia di Katerina, giovane moglie del vecchio commerciante Izmailov, sedotta dal prestante Sergej. Sorpresa dal suocero lo uccide, quindi strangola il marito nel frattempo tornato a casa. I due, ormai

complici, vengono scoperti mentre stanno ordendo un successivo delitto per salvaguardare la loro unione, e sono condannati ai lavori forzati. Durante la deportazione Sergej seduce altre donne e Katerina, vistasi privata dell'ormai unico bene della sua vita, si suicida nel Volga, trascinandosi con sé una sua avvenente rivale.

Sciostakovic (e il suo librettista, A. Preis) adatta

la vicenda mediandola tra la dimensione del "realismo oggettivo" e la visione della storia del "realismo socialista", illuminando di sentimenti positivamente umani (la vittima costretta a reagire dal contesto sociale) il demonismo originario del personaggio di Katerina.

Dal punto di vista musicale l'opera adotta una vocalità vicina al modello del realismo ottocentesco: *Ho cercato di mantenere la lingua musicale dell'opera quanto più possibile semplice ed espressiva. [...] ho costruito tutte le parti vocali su larghe cantilene [...]*, scrive Sciostakovic nell'introduzione al lavoro.



Dmitri Sciostakovic

Dmitri Sciostakovic

TEATRO ALLA SCALA

Lady Macbeth di Mzensk

Musica di Dmitri Sciostakovic

Direttore: Myung Whun-Chung

Regia di André Engel

Scene di Nicky Rietti

Costumi di N. Rietti e N. Galerne
Interpreti principali: A. Haugland/
A. Kotscherga, P. Barbacini, M.
Zampieri/K. Ciesinski, J. Trussell/
A. Woodrow, E. Tandura, J. Caley,
E. Crasnaru, H. Jossoud/M. Mahé,
A. Anisimov.

2, 4, 6, 8, 10, 11 giugno 1992

Grisey

(continua da pag. 7)

La natura è soltanto un punto di riferimento di cui ho bisogno. La musica è un ventaglio che circola fra due infiniti: la sinusoide e il rumore bianco. In mezzo c'è un'enorme varietà.

Ho riscoperto, in questo senso, il concetto della dissonanza e della consonanza, che a mio parere esistono, in senso culturale, secondo l'uso che se ne fa, in ogni musica. Se in un pezzo di Webern si interpone un'ottava, questa diventa una dissonanza. Questi due poli esistono sempre: ecco il rapporto con la natura. Abbiamo una sensibilità per l'ottava, la quarta, la quinta che è incredibile.

Lei parla di "Chair du temps" (Carne del tempo) e di "Son Etirement" (Suono dilatato). Cosa indicano questi concetti?

La carne del tempo è l'opposizione allo scheletro del tempo, che è il tempo calcolato. Per quel che riguarda "Le Son Etirement" devo dire che negli anni '70 sono stato molto affascinato dalla continuità, prima ancora di definire delle scale discrete. La musica spettrale è nata da lì: fino a Schönberg la velocità era modellata sul linguaggio parlato, se allarghiamo questo spazio tutto si trasforma.

Lei parla di questi diversi piani temporali: Il tempo delle balene, il tempo degli uccelli,

il tempo delle pulsar, il tempo degli uomini ...

Il diverso piano temporale non coincide con i suoni lunghi o brevi, sarebbe sempre un gioco legato alla scrittura, che perderebbe il contatto con la realtà del territorio. Una nota cambia campo di tempo e diviene uno spettro, un accordo. Nel brano sulla "Madonna del parto", che sto componendo ("L'icône paradoxale", per due voci femminili e orchestra, su testi di Piero della Francesca, N.d.R.), ho inserito in certi momenti una compressione del pezzo (che dura venti minuti) in quindici secondi. Come far comprendere all'ascoltatore che la cosa strana che ha sentito non è altro che la compressione dell'intero brano? Deve essere inserita al momento giusto perché si comprenda.

Nella musica spettrale l'accordo diventa spettro, nel senso che arriva ad assumere proprietà timbriche?

Purtroppo questo è difficile, perché gli strumenti resistono alla fusione. Quando più timbri si sovrappongono sviluppano delle potenzialità imprevedibili, ancora poco controllabili. Nella mia tecnica di sintesi strumentale si creano degli accordi che non sono accordi e non sono ancora timbri, sono degli ibridi. Il concetto di intervallo sembra per lei più vicino allo spettro che alla verticalità armonica. Il riferimento continuo alla percussione è lega-

to a ciò?

Quello che mi dà fastidio è il temperamento negli strumenti. La tecnica intervallistica è un'invenzione della mente umana, non fa parte della realtà percettiva. Il nostro rapporto col grave e con l'acuto è di tipo logaritmico. Non si possono imporre delle cose rigide. Credo che nel futuro, attraverso i sistemi fuori temperamento, si possano scoprire nuovi intervalli, di una bellezza straordinaria. Abbiamo un ventaglio molto ristretto di intervalli. Vi sono intervalli con un grado di "rugosità" estremamente interessante. Una rinascita della melodia può avvenire solo per il tramite di questa ricerca.

Ne *Les Chants de l'Amour*, del 1984 (eseguita a Bruxelles il 20 marzo scorso) per 12 voci miste e computer, lei scrive che la voce sintetica per i cantori gioca il ruolo che gioca la tampura per gli strumenti indiani. Nel senso che la banda elettronica rappresenta la fissità dell'essere rispetto al divenire?

Solo per certi momenti, purtroppo non è sempre così bello. La voce sintetica a volte prende un'autonomia e va in contrasto con quella reale, creando dei momenti di tensione, per riproporre tutti i tipi di sensazioni e morbosità esistenti nell'amore.

Francesco Leprino

Luca Francesconi

ovvero la Musica come Seduzione

Francesconi, classe 1956, studi con Corghi e Berio (di cui è stato assistente per 4 anni) è un compositore dagli interessi molteplici: musica per teatro, cinema, televisione, direzione d'orchestra, e, soprattutto, grande curiosità per i mezzi elettronici, che lo spinge a fondare, nel 1990, lo Studio Agon «acustica informatica musica» a Milano. Ricercatore della fatidica terza via compositiva (o più semplicemente non seguace delle correnti di pensiero dominante), Francesconi ha ricevuto importanti premi di composizione: Polifonico di Aosta (1983), Gaudeamus (Amsterdam, tre pezzi selezionati nel 1984), Martin Codax (Vigo, Spagna, 1985), Guido d'Arezzo (1985), Bew Music Composers' Competition (New York, 1987), Kranichstein (Darmstadt, 1990). Le sue quasi 40 composizioni, molte per grande organico, sono state eseguite in Festival, concorsi

e stagioni sinfoniche in Europa, Stati Uniti, Giappone e Sud America, nonché registrate su CD (per Ricordi, Attacca ed Edipan) e nelle maggiori radio europee. Nel 1990-91 è stato invitato come Guest Professor di Composizione al Conservatorio di Rotterdam, dove ha realizzato un progetto compositivo collettivo con cinque giovani compositori. Fra i lavori di vaste dimensioni ricordiamo: *Pas-sacaglia* (1982) per grande orchestra, *Les Barricades Mysterieuses* (1990) per flauto e orchestra, *Suite 1984* (1984) per orchestra sinfonica, quartetto jazz ed ensemble di percussionisti africani, *Trama* (1987) per saxofono e orchestra, l'opera lirica in due atti *Scene* (1986), *Mittel* (1991) per 5 bande in movimento, *Secondo Concerto* (1991) per oboe e orchestra da camera, il recente *Concerto per pianoforte e orchestra* (1992). La ricerca trasversale di Francesconi, non risolta

con la banale citazione linguistica, ma con l'integrazione di diversi linguaggi in un'unità superiore, è evidente in brani come la *Suite 1984*, commissionata dall'ente lirico cagliaritano, in cui convivono le modalità colte, con quelle jazz, con quelle etniche. Oppure l'evento *Mittel*, che nel linguaggio "popolare" di cinque bande riprende altrettanti inni nazionali con una loro identità spiccata, e che poi, con una sorta di dissolvenza incrociata stilistica, si fondono in un centro tonale, per poi scomporsi anarchicamente e ricomporsi ritornando alle origini (*Mittel non vuole essere un tradizionale pezzo di musica da concerto, ma piuttosto un evento popolare, un grande affresco sonoro da ascoltare una bella sera d'estate*, dichiara il compositore).

E' Accaduto

Fra le numerosissime esecuzioni di Francesconi del

1991 e dei primi mesi del '92, si segnala particolarmente la serie di concerti monografici nell'ambito del Festival "Ars Musica" di Bruxelles e, più specificatamente: *Les Barricades Mysterieuses* con la Sinfonier Orchester a Berlino, *Da capo*, con l'Ensemble Contemporaneo Italiano a Bruxelles, con il Xenakis Ensemble a Valencia, quindi a Parigi all'Opera Bastille (London Sinfonietta), *Memoria*, con l'Orchestra Regionale Toscana a Firenze, Carrara, Pescia, quindi a Milano con l'Orchestra dell'Angelicum, *Plot in Fiction* con il Firebyrd Ensemble a Huddersfield e con l'Ensemble 2E2M a Parigi, *Fil Rouge* (M. Zurria e I. Arditti) a Villa Medici a Roma (prima assoluta), *Tracce* con H. Sparnaay a Macerata (prima assoluta), al Festival di Berlino, a Seul e a Varese (la versione per flauto a Stoccarda e Tokyo con P. Y. Artaud), *Mittel*, al "Mittelfest" 1991 di Cividale del Friuli (prima as-

soluta), *Secondo Concerto* per oboe e orchestra da camera, commissionato dallo Xenakis Ensemble, ad Amsterdam ed a Dresda, *Concerto per oboe* a Middelburg (serata monografica) e Oporto, *Viaggiatore insonne* a Milano e Lille, *Riti Neurali*, per violino ed ensemble, a Parigi, Amsterdam e Colonia, *Islands*, concerto per pianoforte e orchestra, a Bruxelles (prima assoluta).

Hanno scritto ...

"Attesa" di Luca Francesconi si distingue per la chiarezza e la varietà dell'articolazione sonora. (N. Rossi-CD CLASSICA)
"Riti Neurali" di Luca Francesconi resterà la grande révélation de ce

festival. Composée pour violino solo et un ensemble qui reprend la formation de l'Octour de Schubert, la partition du compositeur italien est un chef-d'œuvre qui vous laisse sans souffle. [...] Luca Francesconi moins connu en France que dans le reste de l'Europe, sera l'un des grands compositeurs du prochain siècle [...] (Le Mond de la Musique)

Avverrà

Plot in Fiction sarà eseguito dall'Ensemble Modern, nell'ambito del Festival Milano Musica. l'11 di giugno.

L'IRCAM ha commissionato a Francesconi la composizione di un brano per ensemble ed elettronica.

(F. L.)

Novità

Titolo	<i>Terzo Quartetto</i> (1992)
Organico	Quartetto d'archi
Commiss.	Arditti String Quartet
I esecuzione	Festival di Anversa

E. Accaduto

Salvatore Sciarrino

Perseo e Andromeda nella stagione della Scala

MILANO

"Opera in un atto su testo di Jules Laforgue per quattro voci e suoni di sintesi in tempo reale" è l'intestazione formale di *Perseo e Andromeda*, Opera, dunque, con quattro personaggi e assenza dell'orchestra, anzi, prima opera che utilizza suoni sintetici dal vivo. Altre esperienze rappresentative di Sciarrino ci avevano abituati ad organici inconsueti: *La perfezione di uno spirito sottile* (voce, flauto e aquiloni), *Vanitas* (voce, violoncello e pianoforte) *Aspern* (2 flauti, cembalo, percussioni, viola, violoncello). L'isola, il mare, il mostro, la solitudine, l'orizzonte, i ciottoli ... costituiscono gli elementi drammatici in cui si muovono, sono immersi i personaggi, con un destino già iscritto in quegli elementi. La lotta si svolge musicalmente fra la voce e l'elemento fluido, il mare, l'onda, l'ambiente, rappresentato nel concreto dai suoni sintetici.

Il compito del compositore è di immaginare universi sonori che abitualmente non esistono ...

Tre personaggi, quattro voci: Andromeda, il Drago, Perseo vocalmente sdoppiato. Quest'ultimo è un eroe dei nostri tempi, troppo prevedibile per destare interesse. Il mostro, invece, racchiude il mistero, il sopravvissuto di un'altra epoca, o qualcosa di nuovo e particolare com'è, in fondo, la forma d'arte, sottolinea Sciarrino.

La questione della voce cantata era già stata inda-

gata ne *La perfezione di uno spirito sottile*, che, come sottolinea Sciarrino, fornisce l'embrione di *Perseo e Andromeda*.

... esplorazione della pagina, accecato dai bianchi di Burri, il viaggio polare di Nono, mentre io tento di uscire al largo nel foglio

Elaborazione elettronica per sintesi sottrattiva, partendo dal rumore bianco e arrivando al suo opposto: la pura sinusoide. Il ciclo di brani cameristici *Esplorazione del bianco*, anche se in quel caso l'oggetto è la pagina, parte dalla stessa esigenza.

La partitura, che dura circa 65 minuti, si apre con il canto di Andromeda, un semitono discendente, con il proposito analitico dell'intervallo stesso: la ripetizione ingenera varietà, riflessione, indagine. Il procedimento di allargamento e di accumulazione è un continuo rimando fra il canto ed il suono sintetico. All'isola deserta prevista nel libretto, il regista oppone, quasi per contrappasso, uno stabilimento balneare fine Ottocento, poiché la solitudine è un fatto interiore.

La Civica Scuola di Musica, sezione Musica Contemporanea, ha organizzato due giornate di studio con Sciarrino: la prima il 27 febbraio su *Perseo e Andromeda*, la seconda il 3 aprile in forma di seminario di composizione.

FIRENZE: "Caro Mozart" Cadenzario, una raccolta di cadenze scritte nel corso degli anni per i concerti di Mozart privi di cadenze

autografe, è stato eseguito in prima assoluta a Carrara il 1 dicembre scorso, e a Firenze il 3, nell'ambito della tournée dell'Orchestra Regionale Toscana diretta da Donato Renzetti, e a Salisburgo in febbraio. Le cadenze appartengono ai Concerti per violino, per flauto e oboe, per pianoforte del compositore salisburghese.

PARIGI

Presso il Centro Pompidou, il 27 febbraio, l'Ensemble de L'itinéraire diretta da Ed Spanjaard, ha dedicato una monografia a Sciarrino eseguendo una serie di opere: *Il motivo degli oggetti di vetro*, *Di Zefiro e Pan*, *Let me die before I wake*, ... *Da un divertimento*.

ROMA

Il 29 febbraio, presso l'Auditorium RAI del Foro Italico, con la direzione di Marcello Panni, è stata eseguita la "Cantata da camera" *Giovanna d'Arco* di Rossini, nell'orchestrazione di Salvatore Sciarrino.

ROVERETO

Il 25 marzo scorso, il Quartetto Arditi ha eseguito a Rovereto, in prima mondiale, i 6 *Quartetti brevi*. L'arco di tempo in cui viene alla luce tale "raccolta" abbraccia praticamente un quarto di secolo: dal 1967 al 1992.

Scriva il compositore: ... *Terminai dunque un II Quartetto, dai caratteri più personali, con la dedica a Franco Evangelisti, uno dei miei maestri d'elezione. Intanto quel numero rimase attaccato al titolo e gli germogliò intorno l'idea di altri cinque quar-*

teni ... Ponendo mano al II Quartetto, sarebbero scaturite oggi troppo sostanziali modifiche, e ho preferito accoglierlo com'era, nella sua diversità stilistica. Ogni quartetto è caratterizzato rispetto agli altri

quanto ad articolazione figurale. Quelli più recenti mostrano comunque un profilo tecnico comune: l'uso degli armonici sopraccuti (rispetto alle posizioni basse del II). Mostrano inoltre un assottigliamento dentro il suono e un

conseguente periodare più vago.

(F. L.)

Frammento, per flauto e orchestra, sarà eseguito a Bologna e Parma, rispettivamente il 4 e 6 giugno dall'Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna.

Aveva

La Biennale di Monaco

Opere di Battistelli, Dinescu, Stäbler
Esecuzioni sinfoniche di Gervasoni e Maggi

Eréndira, opera in sei scene della compositrice rumena **Violeta Dinescu**, andrà in scena il 7 maggio alla Muffathalle, con repliche il 9 ed il 10. L'allestimento è in coproduzione con l'opera di Stoccarda, con la direzione di Bernhard Kontarsky e la regia di Beat Füh. "La incredibile e triste storia della candida Eréndira e della sua nonna snaturata", di Gabriel Garcia Marquez, il racconto da cui Monika Rothmaier ha tratto il libretto, è caratterizzato teatralmente e contiene già molti elementi con forti tinte drammaturgiche: la terribile nonna incolpa la quattordicenne Eréndira dell'incendio della casa e della perdita di tutti i beni; per farsi ripagare la costringe a prostituirsi di villaggio in villaggio, finché, un giorno, come nella migliore tradizione delle favole, giunge Ulisse che si innamora della fanciulla e decide di riscattarla dalla nonna. *Eréndira* è stata rappresentata in prima assoluta, nello stesso allestimento di Monaco, alla Staatsoper Stuttgart, il 18 marzo 1992.

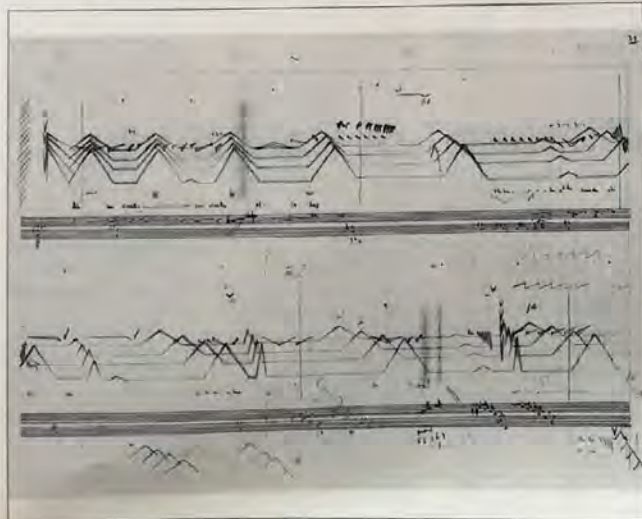
Il 16-18-19 maggio **Gerhard Stäbler** è presente alla Münchner Biennale con l'opera regale "Sünde. Fall. Beil" ("Peccato-Caduta-Suore"), tratta da "Catherine Howard" di A. Dumas padre. L'opera, in coproduzione con il Teatro di Brema, è diretta da Kenneth Duryea e messa in scena da Tobias Richter. La vicenda, un dramma gotico tradotto in termini contemporanei dal librettista Andreas F. J. Lechner, è un misto di grottesco, comico, clownsco di sapore quasi surrealistico: una corte immaginaria con morti apparenti, avvelenamenti, assassini

Violeta Dinescu (Ricordi-Monaco) nasce nel 1953 a Bucarest, studia composizione con Myriam Marbé e nel 1977 si diploma con lode in composizione, pianoforte e pedagogia. Dopo avere insegnato all'Istituto Musicale Enescu di Bucarest, è stata per due anni presidente dell'Unione Giovani Compositori Rumeni. Nel 1982 si è trasferita a Baden-Baden. Le sono state assegnate numerose borse di studio e commissioni per lavori, oltre a più di 40 premi e riconoscimenti internazionali, tra cui il "Carl Maria Von Weber Preis" dei Dresdner Musikfestspiele per l'opera *Hunger und Durst*. L'opera infantile *Der 35 Mai* è stata eseguita in prima assoluta a Mannheim nel 1986. Violeta Dinescu è membro della "International League of Women Composers" e direttore della "Womansong Massachusetts" negli USA.

Gerhard Stäbler (Ricordi-Monaco) nasce nel 1949 a Wilhelmsdorf, studia composizione con Nicolaus Huber e organo con Gerd Zacher a Detmold ed Essen. Fra i premi di composizione ricevuti si segnalano il "Cornelius Cardew Memorial Price" (Londra, 1982) ed il premio di computer music della Stanford University (1983 e 1986), oltre a numerose borse di studio. Di formazione seriale, Stäbler allarga a volte passi al gioco ironico e la asserve alla finalità semantico-comunicativa delle sue opere. Opere che contengono a volte citazioni o suoni concreti, o che altre volte, denunciando l'impegno sociale del compositore, si ispirano ad avvenimenti politici (*Der Toten von Sabra und Chatilla* in relazione al massacro dei palestinesi, *Oktober* in occasione dell'unificazione tedesca). A parte ciò, come scrive Hanns-Werner Heister, la musica di Stäbler si rivolge al mondo senza ermetismi, quasi amichevolmente.

e intrighi d'ogni sorta. Stäbler, musicista svevo, utilizza una cinica musica circense senza compromessi e riguardi, con un effetto da teatro dell'assurdo e dell'orrore in senso artaudiano. *Teorema*, di **Giorgio Battistelli**, di cui si parla diffusamente a pag. 10 nel presente numero, è una "parabola musicale", un dramma del declino della borghesia, tratto dall'omonimo racconto di Pasolini da cui deriva il celebre film. In coproduzione con il "Maggio Musicale Fiorentino", *Teorema* va in scena il 27, 28 e 29 maggio, presso la Carl-Orff-Saal, con l'orchestra "Officina

Musicale Italiana" diretta da Orazio Tuccella e con la regia di Lucy Bailey. Il 24 maggio è in programma un concerto dei Münchner Symphoniker comprendente musiche di Stefano Gervasoni (*Sensibile*) e Dario Maggi (i tre brani per orchestra di *Progetto Trakt*). Nell'ambito della Biennale sono previste inoltre, in corrispondenza con le esecuzioni, conferenze con i compositori partecipanti alla rassegna: Violeta Dinescu il 5 maggio, Gerhard Stäbler il 15 maggio, Giorgio Battistelli il 26 maggio.



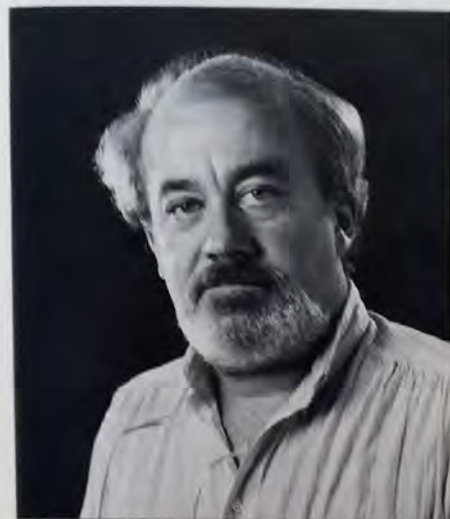
Perseo e Andromeda: pagina autografa della partitura grafica

Intervista

RICORDI AMERICANA (Buenos Aires)

Gerardo Gandini

La nuova opera, *La casa sin sosiego*, a Buenos Aires e Parigi



Gerardo Gandini

L'intervista ad un importante compositore dello "emisfero" sudamericano, poco conosciuto in Europa, comporta, oltre a domande propriamente estetiche, domande "turistiche", di confronto con un ambiente molto differente, dove le difficoltà di un compositore contemporaneo sono ben maggiori rispetto al contesto europeo.

Ginastera e Pettrassi, due compositori molto diversi: in che modo si sono integrati gli insegnamenti di questi Maestri?

Forse si sono integrati a distanza, al tempo non me ne rendevo conto. Ginastera è stato importante come promotore di musica contemporanea. Nel centro da lui creato ho in seguito insegnato anch'io. Negli anni '60 sono passa-

ti anche molti compositori europei ed italiani: Dallapiccola, Nono, Maderna, Messiaen... Per la mia formazione ha avuto una grandissima importanza. Durante lo stesso periodo ho frequentato il corso di composizione a Roma con Goffredo Petrassi, ed è stata un'esperienza determinante.

Il problema di un compositore di formazione europea nel contesto sudamericano...

Io personalmente mi ritengo un privilegiato, in un contesto difficile come quello sudamericano: da tre anni dirigo un centro, all'interno del teatro Colón, di sperimentazione d'opera e balletto. Ho fatto due stagioni accostando generi a prima vista disparati, come, ad esempio, nel primo Festival, il

Compositore e pianista, nato a Buenos Aires nel 1936, Gandini studia composizione con Ginastera nella sua città e con Petrassi a Roma.

Borse di studio: Institute of International Education (New York, 1964-65), Governo italiano (Roma, 1966), Guggenheim (1982).

Primi Premi: Premio Municipale (Buenos Aires, 1960), Congresso per la Libertà e la Cultura (Roma, 1962), Mozarteum Argentino (1963), Gioventù Musicali della Spagna (1970), Opera da Camera (Buenos Aires, 1971), Premio Molière alla musica teatrale (Francia, 1977).

Professore della Juilliard School of Music di New York, dell'Istituto Di Tella di Buenos Aires, del Conservatorio della Città di La Plata, assessore del "Fondo Nacional de las Artes" argentino, ha tenuto i corsi di musica contemporanea del Goethe Institut di B. Aires, dell'Università Cattolica Argentina, dell'Università di La Plata. Attualmente dirige il Laboratorio di Musica Contemporanea della Fondazione San Telmo ed il Centro Sperimentale d'Opera e Balletto del Teatro Colón.

"Combattimento di Tancrèdi e Clorinda" e "Pierrot Lunaire", ambedue con destinazione scenica...

In Argentina, a causa della forte immigrazione europea ed italiana (solo a Buenos Aires quasi il 70% della popolazione è italiana), è stato per noi naturale pensare la musica alla maniera europea, al contrario di compositori di altri paesi come, ad esempio, il Brasile, dove questo fenomeno immigratorio è meno diffuso.

Forse nella sua musica il collegamento con la tradizione sudamericana sta nel colore, nella struttura, in un certo uso della melodia... Si nota spesso l'uso della percussione, una scrittura "anatômica" della chitarra come in Musica nocturna o in Canciones de Lorca.

Certamente. Sento però questa mia origine argentina in maniera non bene identificata. A volte emerge in maniera prepotente: il soggetto della mia ultima opera da camera è pienamente argentino e appartiene all'attualità del mio paese.

I problemi dei giovani compositori argentini?

Essere commissionati nei paesi sudamericani è una cosa che non esiste. Io sono pianista nell'orchestra sinfonica nazionale, altrimenti non potrei vivere come compositore. Da due anni a questa parte Ricordi ha stampato tutta la mia musica, e ciò mi ha avvantaggiato molto. Quindi sono un privilegiato, rispetto alla media dei compositori argentini.

Il collegamento col barocco e il '700 è un filo rosso della sua musica: ...E Sarà (i movimenti di danza, i riferimenti a Scarlatti, Frescobaldi), Musica ficcione III (Neokantico), Mozartvariations, La casa senza quiete (le citazioni monteverdiane)...

Questo rapporto è iniziato molti anni fa, nel 1967, quando ho fatto un pezzo per complesso da camera che si intitolava "Piagne e sospira", come il madrigale di Monteverdi. Ma non è legato solo al barocco: nel 1970 mi è stato commissionato un pezzo per pianoforte e orchestra, era un periodo in cui avevo in mente tutti gli stereotipi della musica degli anni '60, e ho avuto un'associazione immediata, forse per il mio passato di pianista, un po' per reazione, un'associazione fra pianoforte, orchestra e Chopin: ho composto "Fantasie-Improvisation" utilizzando materiali chopiniani. Una sorta di reazione ai materiali di moda in quel momento. Rimaneva il profumo dell'originale, ma non c'era più la figura riconoscibile.

Ci sono segnali semanticamente pregnanti nella sua musica: una sorta di traccia per l'ascoltatore. L'uso del "centro tonale" ad esempio (penso al Concerto per viola e orchestra, a Espejismos, a Representaciones) ha pregnanza più estetico-strutturale o di orientamento percettivo?

Il principio di partenza è la ricerca di qualcosa di stabile, che funzioni come un punto di riferimento, ed ho un rifiuto, per questo, della "musica classica atonale".

In Musica nocturna si nota quasi una volontà impressionista: descrizione della natura notturna, addirittura un frammento di melodia di "Stardust" citato dal flauto...

Quel brano di quel movimento si chiama proprio "Stardust": c'è un sì naturale all'inizio che sul finire diventa il primo suono di quella citazione... Poi c'è un'altra citazione più nascosta, che è quella

Francesco Leprino
(continua a pag. 23)

RICORDI PARIGI

Tod Machover

Begin Again Again per Yo-Yo Ma e "Hypercello"

Nasce a New York nel 1953, studia alla Juilliard School, alla Columbia University, alla Stanford University, all'Università di California e al Massachusetts Institute of Technology. Fra i suoi maestri vi sono Elliott Carter, Roger Sessions e Luigi Dallapiccola. Oltre che compositore Machover è violoncellista e direttore d'orchestra. Fra i premi ottenuti si sottolineano: G. Gershwin Composition Prize (1975), East-West International Competition (1975), Gaudemus. Ha ricevuto borse di studio dalle più importanti istituzioni statunitensi: tre dal National Endowment for the Arts, dal New York State Council on the Arts, dalla Fondazione Rockefeller, etc...

E' stato eseguito in America, Europa ed Asia ed è stato direttore della ricerca musicale all'IRCAM di Parigi. E' professore associato di musica presso il Massachusetts Institute of Technology.

Sulla musica e l'opera di Tod Machover sono stati pubblicati 5 dischi monografici e una ventina di brani in incisioni varie, oltre a numerosi video.

Particolarmente interessato alle nuove tecnologie, Machover rappresenta una nuova figura di compositore che, attraverso l'uso dell'elettronica, riesce a fondere citazioni e rimandi a generi ritenuti inconciliabili: dal serialismo, al rock, al minimalismo, alle poliritmie, ai materiali melodici elementari, agli effetti kitch da pop music live. Il tutto costruito seguendo un'inclinazione drammaturgica.

L'interesse di Machover per le possibilità di sintesi acustico-elettroniche, ha prodotto, nelle ultime opere, una possibilità allargata di utilizzo dello strumento acustico: una sorta

di "SuperStrumento" che interagisce direttamente con il computer in tempo reale.

Il violoncello di *Begin Again Again*, la viola di *Song of Penance*, l'intero quartetto d'archi del nuovo "Hyper" String Quartet si giovano di tale tecnica. *Song of Penance* utilizza un testo della poetessa Rose Moss, ispirato al "Purgatorio" di Dante; l'esecutore-violista interagisce e trasforma, mediante l'elettronica, il testo computerizzato.

Begin Again Again... che si giova di un normale violoncello e di un secondo violoncello "preparato" elettronicamente, ha avuto

le seguenti esecuzioni: Agosto 1991, Tanglewood Festival (Yo-Yo Ma); Ottobre, Montréal (T. Machover); Novembre, Hamamatsu, Giappone (T. Machover); Novembre, Tokio (Yo-Yo Ma); Marzo 1992, Phoenix, Arizona (R. Bock); Aprile, Los Angeles (E. Duke).

Hanno scritto...

Long on energy, varied in influences and firmly directed in one sweeping movement, "Song of Penance" made a big sonic impact on its first hearing. [...] (R. Epstein-Los Angeles Times)

... that soulful, soul-searching passages one of the great moments in contemporary music. A kind of rhythmic raindrop pattern accompanies the gorgeous lyrical utterance. It's clear a wonderful new

piece of music has come into the world, a gift for both its extraordinary performer and for its once and future audiences. (Begin Again Again, L. Schwartz-Boston Phoenix)

The work recalled the pop-wildness, iconoclastic energy and ecstatic volatility of Ives's work. (Begin Again Again, E. Rothstein-New York Times)

Avverrà

Il 26 settembre prossimo, a Toronto, prima assoluta del "Hyper" String Quartet con Live Electronics, commissionato dal Gould Quartet Canada.

In dicembre, commissionato dall'Orchestre de Chambre de Saint Paul, sarà eseguito in prima assoluta il Concerto pour violon et orchestre con Live Electronics.

Catalogo

Tod Machover
(SELEZIONE OPERE)

TITOLO	DATA	ORGANICO
Concerto for Amplified Guitar	'78	Chitarra-Ensemble
Light	'79	Ensemble
Soft Morning, City	'80	Soprano-cb-computer
Winter Variations	'81	Ensemble
Chansons d'Amour	'82	pf
Electric Endles	'83	ve-elettronica
Spectres Purities	'84	Ensemble-computer
VALIS, Opera in due atti	'85-'87	7 cantanti-ensemble-computer
Towards the Center	'89	Ensemble-computer
Desires	'85-'89	Grande Orchestra
Begin Again Again...	'91	Ve (con computer)
Song of Penance	'91	Vla-orchestra-computer
Concerto	'92	VI (con computer)-orch.

Novità

TITOLO	"Hyper" String Quartet (1992)
Organico	Quartetto d'archi-elettronica
Durata	25'
L'esecuzione 26 9 1992 - Toronto	

Gandini

(continua da pag. 17)

di un preludio di Debussy, "Ce que le vent d'ouest" ... Un altro segnale: la *Nota dolens* (l'ostinato di seconda minore, MI-RE diesis, discendente della celesta) che mette come fra virgolette il *Concerto per viola* del 1979: si sente all'inizio e ritorna alla fine...

Anche lì c'è una citazione molto nascosta, derivata dalla parte di viola del secondo pezzo per orchestra opus 16 di Schönberg: il materiale di base, insieme ad un terzo suono (il SOL diesis) è estratto da lì.

A proposito di Schönberg. Come ha vissuto la stagione seriale e postseriale?

Buenos Aires è stata la prima città latinoamericana che ha avuto una scuola di compositori dodecafonici. Il primo è stato Carlo Paz, nel 1936, l'anno in cui sono nato. Come pianista ho suonato parecchie volte l'opera completa per pianoforte di Schönberg, ho diretto e suonato "Pierrot Lunaire", ho insomma una certa familiarità con Schönberg, pur senza alcuna identificazione.

E Webern?

Lo amo molto, anzi quello che si sente nella mia musica è più vicino a quest'ultimo che a Schönberg, anche se poi sono più in relazione con Schönberg.

Come ha avvicinato i compositori italiani?

Agli inizi degli anni '60 è avvenuta in Argentina una cosa strana: c'è stata una grossa influenza dei compo-

sitori italiani. Si era sentita una trasmissione radiofonica del Festival di Palermo, nella quale si era ascoltato il *Concerto per flauto e orchestra* di Petrassi, i primi pezzi di Nono, Maderna, ... L'atonalismo mitteleuropeo veniva filtrato attraverso la sensibilità latina. Probabilmente era solo un caso: il fatto che quei nastri fossero arrivati alla Radio Nazionale Argentina, la quale non trasmetteva mai musica contemporanea!

C'è un suo brano che si intitola RSCH: Testimonios, in cui si serve dell'elettronica, esemplare per spiegare il suo utilizzo del materiale.

RSCH sono le iniziali Di Robert Schumann. Nel 1984 ho scritto un brano per pianoforte e orchestra in cui assommavo alcuni elementi schumanniani, come ad esempio i due caratteri opposti di Florestano ed Eusebio o alcuni materiali delle "Davidsbündler". Ho realizzato quattro notturni per pianoforte utilizzando in ognuno una parte diversa delle note di Schumann, in modo che quando i notturni suonano insieme sovrapposti, si ricostruisce il brano di Schumann. In seguito ho fatto un brano per orchestra divisa in quattro gruppi, "Eusebius" (1984-85), ognuno dei quali suona un pezzo, e alla fine suonano tutti insieme ricostruendo il pezzo di Schumann, chiaramente trasfigurato timbricamente. Nel caso di "RSCH: Testimonios" il nastro magnetico è il brano di Schumann realizzato al Sinclavier. A parte questa

esperienza non ho grande simpatia per il mezzo elettronico.

In *Espejismos* si sente un procedimento vocale imparentato con l'orientale, caro a Scelsi, con una nota che funge da centro di attrazione, un po' come nella melodie assiali presenti nell'ambito popolare di varie etnie ...

Questo brano è nato in una maniera molto particolare. Ho composto un pezzo per trio, quindi un pezzo per flauto, tre pezzi per canto e pianoforte, infine un pezzo per percussioni sola. "Espejismos" è una sorta di montaggio di tutti questi pezzi isolati, che si sono trasformati in studi preparatori per questo brano. L'elemento che accomuna questi pezzi è un accordo di sei suoni che rimane fisso nel registro, e il cui suono fondamentale è un MI che utilizzo come centro polare in tutto il pezzo. La voce si muove intorno a quella nota. L'opera contemporanea La casa senza quiete (La casa sin sosiego), ispirata ad Orfeo, il cui libretto è stato redatto da un'importante scrittrice: Griselda Gambaro.

E' una doppia commissione: la Fondazione San Telmo e l'Istituto Di Tella. Contemporaneamente è stato commissionato il testo a Griselda Gambaro. L'idea del soggetto è stata mia: volevo riproporre la storia di Orfeo ed Euridice in chiave moderna, dove Euridice è una desaparecida ... Il libretto è diviso in sei scene. All'inizio Juan/Orfeo torna a casa e trova un corpo senza vita che è quello della moglie Teresa/Euridi-

ce, ma lui si ostina a non riconoscerla. La sesta scena è la stessa della prima e Juan riconosce finalmente la moglie. Fra queste due scene si sviluppa una sorta di viaggio fra diverse "Stanze": un bar, un ospedale psichiatrico, l'entrata dell'inferno, l'inferno nel quale Juan cerca la moglie, non volendone accettare la morte. Del resto non sono chiare le cause della morte di Teresa. Una persona cara non c'è più, ma non se ne trova il corpo, e rimane sempre la speranza che forse un giorno ritornerà: è stato il dramma del popolo argentino.

La struttura drammaturgica si svolge in fondo in una sola scena, all'interno della quale si succedono situazioni atemporali, prive di decoro narrativo, come proiezioni mentali del protagonista.

Fra le sei scene vi sono cinque interludi che sono come dei canti di questa desaparecida, e questo mi ha permesso in due o tre momenti di fare delle allusioni a Monteverdi. La citazione di Dante ("Lasciate ogni speranza voi ch'entrate") è presa dall'Orfeo, così come le due citazioni della Messaggera ("La tua diletta sposa è morta") o la frase di Juan alla fine ("Tu sei morta mia vita").

I problemi dell'espressività drammaturgica e del tipo di vocalità?

Vi sono cantanti ed attori: Teresa è un soprano drammatico, Juan è un attore, ma viene doppiato a volte fuori scena da un tenore. I personaggi maschili sono attori, quelli femminili, eccetto una,

cantanti. Gli attori sono giustificati dal ruolo che hanno nell'esprimere i dialoghi banali del quotidiano. La parte strumentale è composta da un trio di fiati, un trio d'archi, pianoforte, due percussioni e arpa. Torniamo alla sua prima domanda: la musica della scena del bar è un tango. In ciò sono state determinanti le mie esperienze professionali: tre anni fa ho lavorato come pianista di Astor Piazzolla e abbiamo fatto per circa un mese una tournée in Italia con Milva. La citazione del tango non è chiaramente letterale, si riconosce il ritmo, lo stile.

Il rapporto con il testo verbale e con la vocalità? Sono due problemi separati o diversi? Il mio più grosso problema in quest'opera era trovare una linea di canto, cercando di evitare il tipico canto, derivato da Schönberg, che utilizza grandi intervalli, ricercando piuttosto una linea di cantabilità che favorisse la comprensibilità del testo: Ho preso a modello ispiratore Monteverdi e la sua concezione della vocalità. Nell'opera ci sono addirittura due piccole citazioni dall'Orfeo. La semantica e la fonetica del testo in che misura ha influenzato la linea vocale?

L'unico mio intento era la comprensibilità, non mi sono preoccupato di aderire alla fonetica. In altri brani, come ad esempio "Espejismos" in cui ci sono testi in differenti lingue, il significato è in secondo piano e prevale l'aspetto fonetico. L'argomento de "La casa senza quiete", i Desaparecidos, è qualcosa di

Oltre al *Concerto per pianoforte* e orchestra che sto scrivendo, vi è il progetto di un'opera teatrale su temi tratti dall'*Orlando Furioso* dell'Ariosto. Il soggetto non poteva non interessarmi. Come in Calvino, mi interessa principalmente il mondo della fantasia ed il modo in cui riesco a vivere il fantastico e a dipingerlo in musica. L'Ariosto e l'*Orlando Furioso* mi interessano poi per una mia tendenza maniacale di invertire i sensi delle cose, tutto ciò che è orizzontale diventa verticale, ciò che è fermo si mette in movimento, non per gusto di originalità, ma per autentica esigenza interiore; mi interessa ancora la dimensione aerea delle figure dell'*Orlando*, e mi vengono in mente, per associazione, i quadri di Chagall, pittore che amo molto, ma poi, per contrasto, abbraccio situazioni più terrene, realistiche, come bisogno di contraltare al fantastico.

Daniela Jotti

molto vicino agli Argentini, anche se non se ne parla mai: io volevo parlarne e volevo che si capisse chiaramente quello che volevo comunicare.

Dove sarà rappresentata "La casa sin sosiego"?

A Buenos Aires il 26 di Giugno, quindi due rappresentazioni europee: in ottobre a Parigi nell'ambito di una mostra-Borges presso il Centro Pompidou e l'altra in un Festival dedicato a Buenos Aires che si svolge a Nantes.

Francesco Leprino

SYLVANO BUSSOTTI

Mentre vista dall'alto delle gallerie, una vita in scena è di colpo retorica; merita un colmo di ironia. sylb



Sylvano Bussotti, Autoritratto

Un ritratto di Sylvano Bussotti? Ci sarebbe l'imbarazzo della scelta del materiale (la matita, l'acquerello, il pennello, il carboncino, la spatola, ...), e dello stile (uno schizzo, un *Bozzetto Siciliano*, un bel *Torso* a tutto tondo, un ... *Nudo disteso*). Dei *Tableaux Vivants*, forse. L'attento let-

tore, del resto, conosce le cronache. Troppo esiguo lo spazio anche per sviluppare un *Tema*, troppo ampio per un semplice *Intermezzo*. Solo, proporremo, alcune *Fragmentations*. Sessant'anni il primo ottobre, venticinque anni con Casa Ricordi, quaranta di attività compositiva (edita):

da *Juvenilia I* (del 1951) alla *Nuit du Faune* del 1991. Ma ancora correva il 1937 quando il piccolo Silvano, il "cocchino di famiglia", si cimentava nei primi approcci compositivi (*Le rondini*). L'incontinenza creativa e performativa di Bussotti (complice l'aria nata di piazza della Signoria, lo zio Zaccaria pittore, il "cattolico dei bambini" del Comunale di Firenze, la "signorina Hilde", l'indole innata ...) non si limita, come si sa, alla composizione. Il catalogo è questo: organizzatore musicale, pianista, librettista, regista, scenografo, costumista, coreografo, poeta, docente, performer, filmmaker, pittore, saggista, traduttore ...

"...inesausta passione ostentatoria e strabiliante sincerità espressiva, intrepida vorace ricerca di originalità e culto aristocratico della forma, nostalgia di tutte le abbandonate maniere del far musica e curiosità di ogni

più legittimo (e illegittimo) futuro ...", queste le parole di Mario Bortolotto, più di vent'anni or sono, in uno storico libro. L'urgenza espressiva di Bussotti non si è mai sottoposta alla rigida divisione che il mondo delle arti e dello spettacolo impone. Sì, Bussotti anche uomo di spettacolo: *Brillante*, polemico, impetionato, capriccioso, *Aquila imperiale* tenero ... come i suoi gilet (argomento, solo in apparenza frivolo, da approfondire).

"Non capisco che si abbiano degli hobby... Tutta la vita è un hobby! ... I francesi chiamano il dilettante amateur. Ebbene j'aime ... j'aime beaucoup ... je suis amateur."

Le fonti letterarie sono, come le opere a cui fanno capo, varie, diversificate, incongrue, quasi ridondanti: Tommaseo, Saffo, Salerni, Machado, Trakl, Gide, Joyce, Tasso, Foscolo, De Pisis, Adorno, Rilke, Leonardo, Campana, Proust, de Musset, Pasolini, Braubanti, Millos, Maraini, Stifter, Michelangelo, Sofocle, Amidei, Gramsci, Marco Polo, Racine, ... Bussotti. Fonti, a parte pochi casi, utilizzate in maniera frammentaria, a volte come riferimento d'intenzioni. Scelte, più che per un possibile accordo con la musica, per la prerogativa di un alto grado di evocatività, come teatro della parola sonora. C'è poi lo "scandaloso" Bussotti che, per le cronache, si identifica con quell'Eros maltaciuto, luciferino e demodé (ma il peccato morboso alberga in chi lo attua ed esorcizza o in chi lo considera tale? L'osceno è solo negli occhi di chi guardava diceva Cage). Sempre preso a razionalizzare quella "qualità" mediterranea che Gentilucci identificava con il dominio dell'istinto e della sensualità. Già i titoli trasudano carnalità: *Les petit plaisirs*, *Couple*, *Il nudo*, *La passion selon Sade*, *Oggetto amato*, *La curva dell'amore*, *Three lover's ballet*, *Les petits plaisirs*, *Nudo disteso*, *Brutto*, *Ignudo* ... Ma i titoli, come le occasioni, o i vezzi contenutistici, o la densa grafia ("raggonmitolata in spazi angusti", scriveva Malvezzi) sono abiti monacali sotto i quali si nascondono occasioni musicali altre (i "dodici eterni", il radicalismo strutturale). Vorrebbe fare intendere il personaggio? O forse è l'opposto? Cosa contiene cosa? L'involucro appartiene alla forma o è contenuto? Il sentimento dello scandalo non ha risparmiato gli addetti ai lavori (i critici, i

musicologi): l'amore per Puccini ("l'ombra di Puccini s'ifa gravosa, stabilisce con Boulez e Cage una incongrua vicinanza, una contiguità condannabile ...", profetava Bortolotto), la continua rigenerazione del materiale musicale del passato, la *Gesamtkunstwerk* indisciplinata e ridondante, l'inattualità inquietante ("la musica di Bussotti è troppo bella per un festival di musica moderna", affermava un organizzatore tedesco), l'alea ("gratuita" in *Solo*, "provocatoria" in *Novelletta*), le preferenze musicali teutoniche inconciliabili: Mahler, Ravel, Puccini (pur anche Mascagni), Boulez (ma Bussotti si commuove allo stesso modo nell'*Otello* verdiano, nel *Pelleas*, nella *Cavalleria*). "Di Bussotti ce ne sono due" (almeno), notava Massimo Mila, attento anche a quelle partiture nelle quali il musicista fiorentino "scrive tutto con puntiglio di industriosa perfezione. E in questo compositore sapiente agisce un uomo serio, per niente dia-bolico, né ciarlatano, nutrito della midolla di leone d'una solida cultura liceale".

"Sono sempre stato lontano da questo problema delle invenzioni e delle scoperte"

Musica per un gesto era il profetico titolo di una composizione del diciottenne musicista. Il gesto, teatrale oltre che musicale, è sicuramente la costante della produzione bussottiana. Neobarocco o d'avanguardia, pucciniano o darmstadtiano, apollineo e/o dionisiaco, dissacratorio o moralista, neo-rinascimentale o romantico-decadente (cosa rimane fuori, nella storia dell'occidente?), la sua dimensione è fuori dal tempo (di proposito evitate quasi del tutto le date delle composizioni, in questo scritto; chiediamo venia al compositore). È nello spazio del teatro, che tutto accoglie: passato, presente, futuro ..., come ribadisce il librettista Bussotti ne *L'ispirazione*.

Il tempo in suono ha significato, dove per scena v'è illusione, gli atti e del futuro oppure del passato han perduto ogni senso ogni ragione

I ritorni, coerenti e inattuali, non sono soltanto musicali, ma anche drammaturgici: nella *Passion* e nel recente lavoro teatrale *L'ispirazione* (1986), ad esempio, c'è in comune il personaggio del Maestro di Cappella Justine-

Juliette del primo vale Sere-na-Syrena del secondo. Il manniano *Romanzo d'un romanzo* e la sua teoria dei cicli ne sono una premessa teorica. Ogni opera diviene parte di un progetto (di un organismo) più ampio, non completamente predeterminato, ma "in progress".

Il gesto teatrale ("quale secrezione sonora", scriveva Gentilucci), unico Leitmotiv di queste note, è sempre presente, anche quando la destinazione non è il palcoscenico. A cominciare dai *Tableaux vivants*, grondanti e gravidi di quel teatro costituito dal grande ventre della *Passion* ("Gli interpreti si adopereranno con tutto il virtuosismo e l'inventiva immaginabile [...] non si esiti a servirsi d'arpeggi e d'ogni flessuosità di mano o d'avambraccio [...]"). Anche nello strumentale: *Raramente*, balletto fondato su sei preesistenti musiche puramente strumentali; *Dai, dimmi, sì*, "conversazione da camera per 11 strumenti come scena di danza drammatica", con quel finale "orribile" (il compositore sottolinea l'esecuzione degli ampi salti di intervallo come modalità espressiva di insopportabile dolore, come rappresentazione del senso fisico di una fine tremenda) che trascende dalla "violenza" alla "infinita dolcezza", alla "volgarità". Una musica, quella puramente strumentale, non solo da leggere, da ascoltare, ma anche da "vedere", come sottolinea Fleyret. Il gesto della danza non è soltanto segnale, ma segno profondo, finalità ultima, decantazione estrema del fatto sonoro, dell'invenzione musicale.

"L'orecchio ronza lungo un catalogo di partiture la cui mole spaventa me stesso"

I Five pieces for David Tudor (1959) sono il primo grande pezzo di rottura bussottiana (cui Bussotti deve la sua reputazione di fuorilegge, scrive Bortolotto), teatro a soggetto dell'interpretazione che lo accomunava a Cage, repertorio grafico di suggestioni sonore, indicazione dei limiti piuttosto che dei precetti.

In tali casi l'opera di Bussotti è un "messaggio nella bottiglia" (Umberto Eco suggerisce), con pagine come corrose dalla salsedine, divenute spazi bianchi per accogliere le calligrafie altre del lettore/interprete/esecutore. Summa degli anni sessanta e prima esternazione materialmente teatrale è sicuramente la *Passion selon Sade*, fusione di impianto cristiano-

SYLVANO
BUSSOTTI

1991
Sessant'anni
il 1° ottobre

Venticinque anni con
Casa Ricordi

RICORDI

luterano e contenuto blasfemo (la censura si accanì sia a Palermo che a Parigi). "Teatro totale" nel quale il Musicista-Personaggio traspassa dall'esecuzione musicale alla finzione teatrale, in un'ampio senza soluzione di continuità. La scena è il set dell'Opera reperti/oggetti da "Traviata", "Otello", "Don Carlos", "Turandot". Teatro personale, inseparabile dall'autore, unico denario autorizzato alla sua esecuzione, mescolamento di "fonete e fiori", dove Eros "diviene ogni aspetto dell'esistenza vissuta attraverso la categoria del bello" (La Face).

Segue *The Rara Requiem*, grande nucleo dell'ossessiva Rara. "Figura costante dell'immaginario più personale, sorta di dantesca Beatrice o petrarchesca Laura", afferma il compositore: *Rara (dolce)*, *Rara (Eco Sierologica)*, *Rar'ancora*, *Ultima Rara*, *The Rara Requiem*, *Raramente*, *Le rarità*, *Potente*, *Raragramma*... "Rara è il personaggio della mia opera, il protagonista del dramma che si va svolgendo nel senso della drammaturgia quotidiana".

Lorenzaccio, melodramma romantico danzato in 5 atti, ventitré scene e due fuoriprogramma, è un altro grande ventriloquo di precedenti lavori, dove la conclusione è quel *Rara Requiem* già summa a sua volta. L'autore è più che mai qui presente, poiché è l'unico filo rosso: *dramma* - *burgio* dell'opera - *tiengeristall*, balletto; e il suo doppio, *derivato* - *teatrale*, *Cristallo di rocca* (un procedimento simile al successivo *Phédre/Le Racine*), amplificazione, a sua volta, del lontano *Notietempo con lo scherzo e una rosa* (su cinque poesie di De Plis), è

musica "responsabilmente antiquata" ("Per chi sente il Teatro, la drammatica, difficile musica di *Bergeristall* può parlare una lingua precisa, in termini di Danza"). *Cristallo di rocca* è un'opera che parla di bambini, con una desolazione assoluta, mente per adulti, nella sua terribile densità e complessità di scrittura: il bambino-simbolo si libera attraverso la conoscenza, e la perdita dell'innocenza è la porta che ci fa scoprire il Bello della Natura. Ne consegue *Syro-Sadun-Settimino*, "opera monodanza in un atto di notte", sintomatica androgina della musica bussottiana, così equamente divisa fra rigore, caso e calcolata banalità.

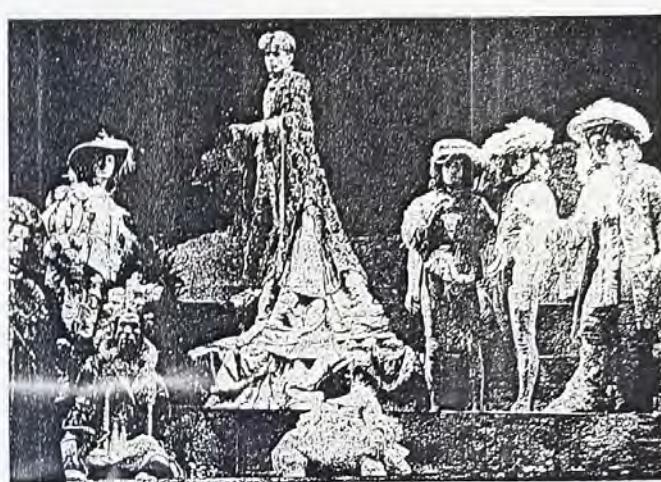
"In Bussotti la ricognizione del vitale non si svolge a una condizione anonima e universale, bensì all'immediata ricerca biografica, storicamente localizzata e corporea". Egli sconta l'autentico di persona esplorando dentro la propria storia naturale" (Piero Santi).

Ed è BUSSOTTIOPERABALLET ("quella sistemata intenzione danzante, non occasionale, ma allo stato puro"): Oggetto amato, mitologia danzante da un'idea di Romano Amidei, è un ritorno al mito nel quale confluisce la musica della raccolta *Pieces de chair II*, falso conseguente che accumula e antologizza una variegata messe di brani: *Notietempo*, "dramma lirico in un frammento", lettura dell'illade mitica rivissuta da Michelangelo, con novelli Ulisse in sembianze papali, è un ventaglio di stili espressivi impressionante, una conferma di quella sorta di meta-

coerenza dell'urgenza espressiva bussottiana che solo per classificazioni divulgative di comodo viene detta neo-barocca. Segue *Le rarità*, *Potente*, "rappresentazioni liriche in un'atto", tre sogni in forma di mimo, recitazione, canto, che trapassano dall'oriente traduto da Marco Polo, alla commemorazione civile (il partigiano Potente); una fusione, ancora, di opere precedenti, dove prevale un patchwork verbale di testi con valore meramente fonico.

Phédre, *Tragédie Lyrique en trois actes avec un intermezzo*, è il conseguente di *Le Racine*, *Pianobar pour Phédre*, che ne rappresenta una sorta di pre-lettura psicoanalitica, e costituisce un'isola nella produzione bussottiana (l'opera del ripeto e della rinuncia, secondo la definizione di Degradà), controllo estremo di tutti i parametri, uso integrale ed estremamente rispettoso del capolavoro raciniano (che lo stesso Bussotti traduce), un lavoro che guarda al modello di rigore weberiano.

L'ispirazione, "Melodramma in tre atti", da una favola di Ernest Block, ultima opera in senso compiuto rappresentata in ordine di tempo (se si prescinde dal recente *Bozzetto Siciliano*), è ambientata in un futuro acronico, per paradosso precisamente datato: ottobre 2031. "Il tempo dell'opera segue un percorso circolare, che lo riporta, privo di senso, al suo punto di partenza", scrive Francesco Degradà. Una sequenza cinematografica in apertura: la partenza di un'astronave da Venezia. Strutture tipiche: arie, duetti, terzetti, concertati. Una "condotta vocale ricchissima di proiezione comportamentali", nota



Fedra al Teatro dell'Opera di Roma, aprile 1988 (Dufoto, Roma)

ancora Degradà. Le due coordinate drammaturgiche, che si presentano in un "prologo dal cielo" da melodramma monteverdiano, sono Harno Lupo, Signore della Musica, del Tempo e Futura, Signora del Teatro, dello Spazio, che nel finale stacca le apparecchiature dicendo: *Adesso taci tu, polveroso microfono; aggeggio querulo del novecento. La mia voce anche lei si fa placida. Per una volta che l'amore ha battuto il tempo in volata non si dovrà attendere il futuro.*

Il catalogo è questo, per grande orchestra, giunto, accompagnato da estratti e varianti, al IV volume è l'ultimo ciclo che si è chiuso, ciclo strumentale il cui titolo (a parte l'ovvia citazione mozartiana) rimanda a quell'aspetto di Bussotti estremamente "catalogatorio", ordi-

nato (a cominciare dai libri della biblioteca, riposti tutti secondo l'altezza, con simili risguardi).

In fine le *Trame* (ancora un grande ciclo, il più grande): ulteriore dimostrazione di una progettualità vitalistica perfettamente fusa con un'esigenza estetica. *Nuit du Faune* e *Bozzetto Siciliano* (recentemente rappresentata a Catania) sono la quarta e la nona di un progetto di tredici "trame". Altre sono *Voliera*, "concerto a l'Aquila", *Nymphéo* "scartafaccio per opera video e/o lettura da concerto", *Tieste*, tragedia da Seneca, *Integrale Saule*, "extra di concerti". Un progetto proiettato nel futuro. Uno dei tanti ancora a venire. È un augurio!

Francesco Leprino

Breve

Ultima rara

Solo

Sette fogli

Oggetto amato

Torso

Tableaux vivants

Indimezzo

O

Pas de deux

E ritorna la notte

Rara/Ripetente

Accademia

Brillante

A me non dà quiete

La donna

La vergine ispirata

E il sonno

Tramonto

NOTIZIA

La Fiorentinata

Nasce a Firenze, in via Calimariuzza n. 7, il 1 ottobre 1931

Juvenilla

A 5 anni studia il violino (le due S sullo strumento significano "Studia Sempre", lo ammoniva la Maestra, signora Margherita Castellani), quindi studia al conservatorio con Roberto Lupi (armonia e contrappunto) e Luigi Dallapiccola (pianoforte). Non consegue, complici gli eventi bellici, alcun diploma finale.

Oggetto amato

Dal 1949 al 1956, autodidatta, approfondisce la tecnica compositiva, quindi, dal 1956 al 1958, va a Parigi a studiare con Max Deutsch. Hans Klaus Metzger gli fa conoscere Darmstadt nel 1958.

Brillante

Tre premi SIMC: 1961 - 1963 - 1965. Premio "all'Amelia" (Biennale 1967); premio "Toscani d'Oggi" (1974); premio Pasacarpulo (Torino 1979). Soggiorno in USA nel 1964/65 ospite della Fondazione Rockefeller; soggiorno a Berlino nel 1972 ospite della DAAD per la Fondazione Ford.

Accademia

Direttore artistico de La Fenice di Venezia, del Festival Pucciniano di Torre del Lago, della Biennale Musica. Ha insegnato a L'Aquila, Genazzano, Piesole. Accademico dell'Accademia Filarmonica Romana e Commandeur dans l'ordre des arts et des lettres dello Stato Francese.

Ronol di scena

Ha curato la regia di opere liriche al Maggio musicale fiorentino, a La Fenice di Venezia, al Regio di Torino, al Massimo di Palermo, al Liceo di Barcellona, al Festival di Torre del Lago, a Caracalla, a Siena, all'Arena di Verona, alla Scala di Milano, ...

Notietempo

Ha pubblicato un saggio autobiografico (*I miei teatri*, Novecento editore, Palermo) e un libro di poesie (*Letterati ignoranti*, Quaderni di Barbablù, Siena).

Entrando in argomento (inedito)

BUSSOTTIOPERABALLET

60 years old on October 1st, 25 years with Ricordi, 40 years active as composer (works published) from *Juvenilla* (1951) to *Nuit du Faune* (1991). In 1937 the little Silvano, the family's darling, challenged himself with the first approaches to music (*Le Rondini*, Swallows). Music promoter, pianist, librettist, theatrical director, scenographer, costume designer, choreographer, poet, teacher, performer, film-maker, painter, essayist, translator... Bussotti never submitted his need of expressing himself to the rigid division imposed by the world of arts and performances. The literary sources, like the works they refer to, are various, diversified, incongruous, almost redundant: Sappho, Joyce, Tasso, Foscolo, Adorno, Leonardo, Proust, Michelangelo, Sophocles, Racine. These sources, except a few cases, are used in a fragmentary way, sometimes as a reference to intentions. These were chosen, more than for their possible concordance with the music, for their property to be highly evocative, being theatre of the word as sound. Then we meet the outrageous/scandalous Bussotti, who may be identified with that Eros which is openly revealed, devilish and demanding. The experts (critics, musicologists) haven't spared themselves the crying to shame his love for Puccini, his regenerating, continuously "theatrical" material, of the past, his Gesamtkunstwerk redundant and without discipline, his disquieting being out of time (a German promoter once said: "Bussotti's music is too beautiful for a contemporary music festival"), his incompatible musical preferences. Mahler, Ravel, Puccini, Ottaviani, too, Boulez. There are 2 Bussotti, underlined Massimo Mila, who paid also attention to those scores of the Fiorentineta author, where "he writes every single particular with an industrious perfection". The gesture, theatrical and not only musical, is surely the constant of Bussotti's work: Neo-baroque or avant-gardist, Puccinian or Darmstadtian, apollonian and/or dionysian, desecrator or moralist, neo-renaissance or romantic decadent, his dimension lays outside the time: it lays in the space of theatre, where everything is welcome: past, present, future... as Bussotti, librettist this time, in *L'ispirazione* underlines. The theatrical gesture is always present, also when the destination is not the stage, and represents the true *Zeitgeist* of the multifarious personality of Silvano Bussotti.