



COMUNE DI VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

COMUNE DI VENEZIA
ASSESSORATO ALLA PUBBLICA ISTRUZIONE - ITINERARI EDUCATIVI
CULTURA E SPETTACOLO

ASSOCIAZIONE SONOPOLIS

SONOPOLIS 1999

Percorsi integrati
nella musica d'oggi in Veneto

SIDDHARTA 1999

Suoni e sguardi a Oriente

Itinerario rivolto alle scuole medie e superiori di Venezia e Mestre

MESTRE

Teatro del Parco
Martedì 27 aprile 1999
Lunedì 10 maggio 1999

Parco Bissuola
Mercoledì 5 maggio 1999

trasmessi da numerose radio europee. Nel 1985 ha rappresentato l'Italia nell'Anno Europeo della Musica con un brano per 13 clarinetti, "Input 'NEMESIS3; a variabile di stringa". Ha scritto brani per orchestra e insieme di strumenti, oltre a numerosissimi studi per strumento solo. Questi ultimi con la dichiarata intenzione di esplorare le infinite possibilità della voce singola: estrema solitudine e nel contempo lacerante testimonianza. Negli ultimi anni ha rivolto il proprio interesse allo studio delle immagini, rendendole veicolo predominante per la comunicazione nella società odierna. Ha partecipato a numerose mostre di pittura, dedicandosi prevalentemente all'allestimento di installazioni acustico-visive di carattere multimediale, laddove la multimedialità viene intesa come il convergere di diversificati veicoli dell'espressione in rapporto relazionale integrante e integrato. Aborrisce l'abbinamento forzato di musica, pittura e altre espressioni artistiche quando gli accostamenti sono fuorvianti, vengano cioè realizzati senza alcuna giustificazione o motivazione di relazione. Alcune fra le sue numerose partiture sono pubblicate da Ricordi Editore. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni sulla musica.

Toru Takemitsu (Tokyo 1930- 1997)

Studia composizione con Yasuji Kiyose ma è soprattutto un musicista autodidatta. Sale all'attenzione internazionale con il *Requiem for Strings*, un'opera commissionata che viene eseguita nel 1957 dall'Orchestra sinfonica di Tokyo e l'anno seguente vince il primo premio del concorso di composizione con *Le Son Callographié I* e un premio al Japan Art Festival per *Solitude Sonore*. Negli anni sessanta ottiene diversi premi e riconoscimenti internazionali al di fuori del Giappone e trascorre alcuni mesi a New York su invito della Fondazione Rockefeller. *November Steps* viene eseguito dalla New York Philharmonic diretta da Seiji Ozawa. Nel 1971 viene selezionato come compositore principale della Settimana Internazionale di Musica Contemporanea a Parigi insieme a Strawinskij, Stockhausen e Eloy. Lavora poi in California, organizza diversi fe-

stivals di musica in Giappone, insegna alla Yale University. Nel 1976 gli viene assegnato il Premio Osaka per la miglior opera sinfonica giapponese dell'anno con *Quatrain* e riceve l'invito a recarsi in Cina. Due anni dopo diventa consulente artistico del Festival d'Automne di Parigi. La sua carriera di compositore prosegue con numerosi inviti, incarichi e riconoscimenti. Nel 1987 compone la colonna sonora del film *Ran* per la quale ottiene il Premio della critica cinematografica a Los Angeles. Negli anni novanta la sua opera si è sempre più affermata nelle programmazioni concertistiche contemporanee di tutto il mondo. Fra le sue opere principali figurano *Textures*, *Coral Island*, *Dorian Horizon*, *Far Calls*, *Comings*, *Far*.

Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862 - Parigi, 1918).

Figlio di piccoli commercianti di porcellane, entrò al Conservatorio di Parigi nel 1872 studiando il pianoforte con A.F. Marmontel e composizione con E. Giraud. Nel 1884 ottenne il Prix de Rome con la scena lirica *L'enfant prodigue* (Il figliol prodigo). Soggiornò a Roma dal 1885 al 1887. Rientrato a Parigi, prese a frequentare il salotto di Mallarmé e altri ambienti artistici legati a simbolismo e all'impressionismo. Interessatosi in quegli anni all'opera di Wagner e al Boris di Musorgskij, ascoltò le musiche del gamelan giavanese all'Esposizione Universale di Parigi nel 1889. Nel 1893 ottenne, tramite l'amico P. Louys, il diritto di musicare il dramma *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck. Mentre attendeva alla composizione dell'opera, durata nove anni, riscosse il suo primo grande successo nel 1894 col poema sinfonico *Prélude à l'après-midi d'un faune* ispirato al poema di Mallarmé. Fra forti contrasti, il *Pelléas* andò finalmente in scena all'Opéra-Comique di Parigi nel 1902. Tre anni dopo, i "tre schizzi sinfonici" *La mer* segnarono un rinnovamento nello stile sinfonico di Debussy. In quel periodo il musicista si separò dalla moglie Rosalie Texier, che tentò di suicidarsi, e si unì con Emma Moyse, divorziata da un ricco banchiere; ne nacque un grosso scandalo che gli alienò

molte amicizie. Al senso di isolamento che ne derivò al musicista, si aggiunsero poco dopo le sofferenze provocate da un tumore maligno, che lo avrebbe portato alla morte. Ciononostante, gli ultimi anni di vita di Debussy furono attivi e fecondi: compì alcune tournées all'estero e compose *Iberia* (1908) per orchestra, i cicli pianistici: *Images* (1905, 1907), *Préludes* (due libri 1910 e 1913), *Etudes* (1915), le musiche di scena per *Le martyre de Saint-Sébastien* (1911) di D'Annunzio, il balletto *Jeux* (1912) per Nijinskij, le *Sonate* per violoncello e pianoforte (1915), per flauto, viola e arpa (1915) e per violino e pianoforte (1917)

Programma di sala a cura di:
NICOLA CISTERNINO
(Associazione Sonopolis)

Coordinamento Ufficio Promozione della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
(Tel. 041.786532)

responsabile DOMENICO CARDONE

ru Takemitsu (1930-1997)

Toward the sea III (1989) per flauto e arpa
And when I knew 'twas wind (1992) per flauto, viola e arpa

Takemitsu si è proclamato debitore verso la musica francese e in special modo Debussy. Cercando di associare un mondo musicale orientale con colori armonici brillanti, la sua opera privilegia quasi sempre sonorità originali, a volte ottenute da accostamenti e fusioni degli strumenti tradizionali giapponesi a quelli occidentali. Se *And when I knew 'twas wind* del 1992 s'inscrive direttamente nella scia della sonata con lo stesso organico di Debussy, *Toward the sea III* per flauto in sol e arpa, appartiene ad un gruppo di opere che, con lo stesso titolo, esplorano le combinazioni sonore tra flauto e arpa pizzicate con *Toward the sea I* (flauto in sol e chitarra, 1981), e *Toward the sea II* (flauto, arpa e orchestra d'archi, 1981) e questo gruppo fa scia di *Ring* un'altra composizione per flauto, chitarra e liuto del 1961. Dedicata al compositore Aurèle Nicolet, *And when I knew 'twas wind* fece seguito a venti anni di distanza a *Eucalypts I e d Eucalypts II* (flauto, oboe e arpa con e senza corde, 1970-71), è stata eseguita la prima volta in Giappone nel 1992. Le diverse modalità di generazione del suono nei tre strumenti (suoni 'incavati', pressione dell'archetto sulla corda o senza pizzicare con le unghie) fanno capire la grande attenzione e cura che il compositore giapponese poneva nei confronti dell'elemento timbrico. Dopo una lunga introduzione affidata alla sola arpa, gli altri due strumenti intervengono gradualmente fino a quando la dialettica del suono insieme conquista una propria volubilità sonora.

Toward the sea III esplora le stesse possibilità strumentali, che si esprimono attraverso il confronto, già esplorate precedentemente da Takemitsu (*Bryce* per flauto, due arpe e percussioni, 1976) nei tre movimenti consacrati (*The Night*, *Moby Dick* e *Cape Cod*) ai quali si oppongono la continuità melodica dall'aspetto incisivo e fuggitivo dei grappoli di note.

Alain Poirier

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata (1915) per flauto, viola e arpa.

Strumento fra i più antichi che si conoscano, l'arpa ha goduto di scarsa fortuna nelle sale da concerto come nelle case private dei musicisti dilettanti. Eppure, la nascita di rudimentali arpe è situata agli albori della storia musicale dell'uomo, tanto è vero che le arpe arcuate o quelle naviformi hanno origine antichissima e si ritrovano dalla Birmania alla Guinea, dall'Abissinia sino alla Foresta Nera. Una prima messa a punto tecnica moderna dello strumento (1896) fu opera di Gustave Lyon, direttore della casa costruttrice di arpe Pleyel: egli costruì l'arpa cromatica, che utilizzava una doppia sezione di corde. Già nel 1915, data di composizione della *Sonata* di Claude Debussy per flauto, viola (originariamente oboe) e arpa, l'arpa cromatica era stata sostituita dall'arpa a pedali, quella in uso ancor oggi.

La *Sonata* di Debussy faceva parte di una serie di sei sonate per diversi strumenti che il grande francese aveva dedicato alla seconda moglie Emma; composto di tre sezioni, *Pastorale*, *Interludio* e *Finale*, il lavoro si rifà alla forma-sonata in modo vago, ricercando invece programmaticamente un approfondimento, più che sul piano formale, su quello timbrico; infatti, l'arpa fornisce agli altri due strumenti un evanescente sostegno armonico, e questi a loro volta disegnano delicati arabeschi, spesso composti da gruppi sovrabbondanti. Il tactus metrico del lavoro è il più vario possibile, in modo da evitare una banale squadratura delle tre parti che renda immediatamente percepibile la forma generale.

"...Bisogna cercare la disciplina nella libertà e non nelle formule di una filosofia diventata caduca e buona per i deboli. Non ascoltare i consigli di nessuno, se non quelli del vento che passa e ci racconta la storia del mondo".
Claude Debussy, 1901

"... La musica è una matematica misteriosa i cui elementi partecipano dell'infinito. Essa è responsabile dei movimenti delle acque, del

giuoco delle curve descritte dalle mutevoli brezze; niente è più musicale di un tramonto. Per chi sa guardare con emozione, è la più bella lezione di sviluppo scritta in quel libro non letto abbastanza assiduamente dai musicisti, voglio dire: la Natura"

Claude Debussy, 1903

NOTE SUI COMPOSITORI

Edison Denisov (1929-1997)

È nato il 6 aprile 1929 a Tomsk in Siberia ove ha svolto studi di matematica nella locale Università. Nel 1956 Denisov completa i suoi studi musicali al Conservatorio di Mosca sotto la guida di Vissarian Chèbaline in composizione, Nikolai Rakov in orchestrazione, Viktor Zuckerman in analisi e Vladimir Belov in pianoforte. Dedicatosi negli anni sessanta ad uno studio approfondito della musica moderna e contemporanea, da Stravinskij a Bartòk, alla seconda scuola viennese, a Boulez, Nono, Stockhausen e Lutoslawski, definisce in quegli anni un proprio stile compositivo. Nel 1965 la sua composizione, fondamentale nel suo catalogo, *Les soleil des Incas*, è diretta da Bruno Maderna nei concerti "Domaine musical" a Parigi e, successivamente, da Pierre Boulez a Bruxelles e Berlino. In seguito Denisov ha composto per i maggiori interpreti della nuova musica, da Aurèle Nicolet a Heinz Holliger, Jean Marie Landeix, Eduard Brummer a Gidon Kremer. Gli anni ottanta corrispondono al periodo della maturità di Denisov. Con uno stile che ricorda spesso l'eterofonia dei canti popolari russi di grande complessità ritmica ed esecutiva, Denisov adotta particolari modelli di intonazione che privilegiano intervalli di seconda e terza, con una spiccata tendenza al lirismo vocale. È degli ultimi anni una spiccata attenzione di Denisov verso grandi temi dell'esistenza e religiosi; le sue opere negli ultimi anni sono state correntemente dirette da Leonard Bernstein, Daniel Barenboim e Pierre Boulez. Di particolare rilievo la produzione di Denisov anche nell'ambito della musica per cinema e la collaborazione stabile con Youri Liubimov

del celebre Teatro Taganka di Mosca. Direttore dell'Associazione di Musica Contemporanea di Mosca dal 1990, Denisov è stato nominato Ufficiale delle Lettere e delle Arti dal Ministero Francese della Cultura nel 1986 e, nel 1993, gli è stato assegnato il Grand Prix de la Città di Parigi.

Sofija Gubajdulina (1931)

Nata a Cristopol' (Repubblica Tartara), si è diplomata in pianoforte e composizione nel 1954 al Conservatorio di Kazan. Fino al 1957 ha continuato gli studi di composizione al Conservatorio di Mosca con Nikolai Peiko (in luogo di Šostakovič), perfezionandosi in seguito con Vissarion Sebalin. Dal 1963 si stabilisce a Mosca dove lavora come compositore indipendente. Nel 1957 assieme ai colleghi Viaceslav Artjomov e Viktor Suslin, fonda il gruppo Astreja per l'improvvisazione con strumenti rari della tradizione popolare russa, caucasici e dell'Asia centrale. Affermata come una delle voci più forti e significative della musica russa d'oggi fra le sue opere ricordano: *Rubayat* per baritono e orchestra da camera (1969), *Stufen* per orchestra (1972), *Hour of the Soul* per percussioni, mezzosoprano e grande orchestra (1976-8), *Offertorium* per violino e orchestra (tre versioni: 1980, 1982, 1986), *Sen slov* per violoncello, bayan ed archi (1982), *Perception* per mezzosoprano, baritono, sette strumenti a arco e nastro (1983), *Hommage a Marina Cvetaeva* per coro a cappella (1984), *Stimmen...Verstummen...* per orchestra (1985), *String Quartet n. 3* per quartetto d'archi (1987), *Hommage a T. S. Eliot* per soprano e ottetto (1987), *Cass Dusi* per mezzosoprano, percussioni e orchestra (1974-88).

Livio Baldissera (1948)

Nato a Venezia, città nella quale vive e lavora. È laureato in Lingue e Letterature Straniere all'Università Ca' Foscari di Venezia e ha compiuto studi musicali presso la Juilliard School di New York. È comunque fondamentalmente autodidatta. È stato presente nelle maggiori manifestazioni musicali italiane e i suoi brani sono stati

Programma di sala a cura di:
NICOLA CISTERNINO (Associazione Sonopolis)

Coordinamento del programma e informazioni:

DOMENICO CARDONE (con Simonetta Bonato e Elisabetta Navarbi)
Ufficio Promozione della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia (Tel. 041.786532)

VALERIA FRIGO (con Amina Gasperi, Paola Mantovani e Maria Carla Spagnol)
Comune di Venezia, Settore Servizi Educativi (Tel. 041/5346255)

Gubajdulina su invito dell'arpista Irina Iškina. *Giardino di gioia e tristezza*, tuttavia, soprattutto ispirato dalla lettura di due libri letterari appartenenti, parrebbe, a due mondi contrapposti: il poema in prosa *Sajatva* di Iv Oganov (di cui al tempo era stata pubblicata la prima parte "la rivelazione della rosa"), dai rilucenti colori orientali, e i versi tipicamente occidentali di Franzisko Tanzer. Iv Oganov è uno scrittore moscovita semiconosciuto, cultore di lingue antiche, esperto di letteratura *sufi* e autore di mastodontici lavori che non ha mai avuto la possibilità di pubblicare. Nel titolo, il Trio di Gubajdulina subisce l'influenza della prima parte del poema, "La rivelazione della rosa". Anche i passaggi del libro - "Un fiore sottoposto alla prova del dolore", "Sempre più risuonò il canto del giardino", "il loto si infiammò di bianco", "Il bianco giardino di nuovo tintinnò di nuovi sfaccettati diamanti" - portarono la compositrice a sentire con particolare intensità il carattere coloristico e psicologico della musica del trio. Nei versi del *Tagebuch* di Tanzer emergeva innanzitutto il pensiero sull'eternità del mondo: "Wann ist es wirklich aus? Wo ist das wahre Ende? ... Alles das ist kühnlich Morgen spielen wir ein anders Spiel". Il Trio di Oganov e i versi di Tanzer trovarono un'inaspettata corrispondenza spirituale nel primo di Gubajdulina, insieme con una consonanza di pensiero. Sorse così, secondo le parole della compositrice l'immagine musicale dell'estatica fioritura di un giardino che con la sua fragranza si abbandona alle estreme riflessioni sul mondo e la sua incessante vita". Il titolo stesso del Trio crea numerose associazioni di idee (cosa che è sempre negli inizi della compositrice). Il "giardino" rappresenta sia il Paradiso islamico, alla cui sommità fiorisce il fiore del Loto, sia il termine finale per indicare il "mondo" in generale, il simbolo orientale della vita che fiorisce nel poeta Aliser Navoi: "Per una rosa affliggo nel lieto fiorire del giardino". Anzitutto strumenti come l'arpa e il flauto da poco sono divenuti veri personaggi della musica sia orientale e occidentale, acquistando al modo una propria e specifica simbol-

gia. Le due parole contrastanti che compaiono nel titolo del Trio - gioia e tristezza - simboleggiano in questo caso quelle 'opposizioni binarie' necessarie alla struttura stessa delle opere di Gubajdulina.

Tali valori simbolici hanno permesso alla compositrice di adottare in questo lavoro un procedimento artistico destinato a stimolare la sua fantasia creativa in numerose opere a venire. La "gioia" viene simbolicamente unita all'arpeggio di una triade maggiore al registro acuto, la "tristezza", invece, a un moto per semitoni glissati. Secondo il nuovo procedimento, entrambe queste sfere contrastanti dovevano nascere sulle medesime porzioni di corda dello strumento, alternando l'articolazione da vibrato a flautato. Secondo le parole di Gubajdulina, «il gioioso e spensierato mondo dei flautati lo si avrà laddove ci si attenderà la maggiore espressività». Oltre che in *Giardino di gioia*, tale procedimento è stato adottato, nella sua accezione simbolica, nella Sonata *Gioisci*, in *Percetion*, nella Sinfonia *Stimmen... Verstummen...*, nel *Quartetto n. 2*. *Giardino di gioia e di tristezza* si apre con l'esposizione dell'immagine della tristezza. Il tema iniziale presenta una seconda minore al flauto, in una figurazione a trillo vicina espressivamente ai "sospiri", motivo che successivamente unisce la seconda ad un ampio balzo di sesta. Il sottofondo particolarmente ricco di espressione è costituito da glissando dell'arpa di carattere "plorante", che ricordano quasi uno strumento indiano. Emerge così un'immagine espressiva e coloristica che induce a ricordare le parole «un fiore sottoposto alla prova del dolore».

L'immagine della gioia si annuncia con un luminoso quanto inatteso guizzo durante lo sviluppo dell'immagine del dolore". Il procedimento simbolico-espressivo di cui si è parlato viene qui utilizzato in questo modo: gli spostamenti cromatici del tema iniziale avvengono principalmente sulle note la-sol diesis; un re maggiore flautato viene pronunciato dalla viola sulla stessa porzione di corda: si-la-sol-fa diesis.

Giardino di gioia e di tristezza è organizzato in quella forma, tipica di Gubajdulina, incorni-

ciata da una ripresa e da un motivo di ritornello. Quest'ultimo è rappresentato dalla melodia, ora del flauto ora della viola, con il passaggio dalla seconda minore alla sesta. Tale successione di note si ha inizialmente nel primo tema del flauto, successivamente il ritornello compare in diversi punti della composizione (nn. 5, 11, 15, 17, 24, 41). Una nuova sezione formale, di grande portata, subentra all'esposizione delle due immagini di "tristezza" e "gioia", offrendosi all'ascoltatore in un pittoresco "spazio" pentatonico di grande raffinatezza timbrica (dopo n. 16). L'"arpa preparata" (suono soffocato da una particolare sordina) si unisce al tremolo flautato della viola - forse nel momento in cui «il loto si infiammò di musica»?

La parte centrale del lavoro presenta, dopo n. 27, un lungo assolo del flauto, strumento celebrato da molta poesia orientale, dopodiché, da n. 29, si ha un lungo episodio di carattere statico con un graduale sviluppo di sonorità impressionistiche costituite da diversi strati di "ostinato" combinati insieme. Tutti e tre gli strumenti suonano insieme, fino a giungere (n. 39) a una figurazione monoritmica. La melodia del ritornello (n. 41), alla viola, conduce alla ripresa-coda (n. 42), in cui ritornano i temi della "tristezza" e della "gioia". Essi, tuttavia, sono correlati in maniera diversa rispetto all'inizio. Se nella prima sezione del lavoro la "gioia" era sorta come repentina illuminazione, come impensabile abbandono della sfera del "dolore" e della "tristezza", nell'ultima sezione la "gioia" pare invece quasi abbandonarsi in strati sulla "tristezza" appena appena udibile. La ripresa-coda è saturata di lampi flautati della triade in re maggiore della viola, che chiudono l'intero trio. Forse «il bianco giardino di nuovo tintinnò di sfaccettati diamanti»?

Ad opera conclusa possono essere letti *ad libitum* i versi di Tanzer.

Nell'ispirazione della compositrice l'intervento della voce recitante non deve essere preannunciato e divenire così una sorpresa poetica per il pubblico. Dopo la raffinatissima musica orientale i versi in tedesco devono essere letti a bassa voce, in una particolare "to-

nalità" emozionale.

Giardino di gioia e di tristezza esige un orecchio oltremodo attento alle sue raffinatezze sonore e uno stato d'animo in qualche modo "preparato" precedentemente alla contemplazione meditativa. Il maggiore successo, fatti, tributato a quest'opera, non lo si ebbe durante una consueta esecuzione pubblica bensì nel 1985 durante il Festival di musica da camera Musik aus Lockenhaus organizzato da Gidon Kremer. In quell'occasione non trattò soltanto dell'alto livello interpretativo di musicisti di fama mondiale. Gli strumenti suonarono per sé soli, coltivarono la musica come tale, e poterono così «sentire l'infinito in ogni fiore» (zen).

Valentina Cholopina
(in AAVV Gubajdulina, a cura di Enzo Resgno, EDT, 1991)

Livio Baldissera (1948)

Sineddoche (1996) per viola

È un brano concepito e scritto come momento eterno. Diviso in due parti, molto sciolta la prima e dilatata la seconda, procedono solo per la determinazione di scansioni. Non è quindi applicata alcuna figurazione melodica né sul piano delle altezze né su quello della divisione ritmica.

Compito dell'interprete è di inserirsi nello scorrere virtuale del brano rendendo udibile per un frammento di tempo un segmento di fluire perpetuo. Una parte per il tutto. Come la punta di un iceberg che non lascia vedere pur esistente parte sommersa, la quale ultima, nel caso di *Sineddoche*, è di dimensione eterna. Anche l'identificazione fra contenuto e contenitore è implicita in *Sineddoche*.

...l'ambiguità i processi degenerativi lo scambio di ruoli l'essere e l'apparire il sé e l'altro da sé l'energia unica essenza il tempo come incremento o decremento l'etica pura svincolata da tutti gli -ismi il diritto di essere il diritto di apparire per essere o soltanto per sopravvivere l'ipocrisia e il tempo...

Livio Baldissera

Mitsuru Saito (Shakuhachi)

Nato nel 1965 ha eseguito gli studi di *shakuhachi* presso l'Università d'Arte di Stato di Tokio, laureandosi nel 1995. Successivamente ha seguito *master class* di specializzazione sulla musica tradizionale giapponese.

Nel 1997, su segnalazione del Ministero della Pubblica Istruzione, ha seguito corsi di etnomusicologia presso l'Università di Stato di Istanbul. Dal 1993 svolge intensa attività concertistica presso i maggiori centri di musica tradizionale giapponese (Hokkaido).

Nel 1996 e 1997 ha tenuto corsi di *shakuhachi* alla Scuola Musicale di Tokio e presso le Università di Istanbul ed Ankara.

LE EDIZIONI PRECEDENTI DEL "PROGETTO SIDDHARTA"

1997

Venerdì 14 Febbraio 1997

Mestre, Teatro Al Parco, ore 10.30

Conferenza di **Giovanni Giuriati** (Etnomusicologo, Università La Sapienza Roma, IISMC Venezia) sulle caratteristiche tecniche, strumentali ed estetiche della musica orientale.

Palestra, Liceo Franchetti, ore 15-19

Stage sulle tecniche esecutive del canto difonico e illustrazione dei principali aspetti culturali e fisiologici ad esso relativi, a cura di **Tran Quang Hai** (cantante e etnomusicologo, CNRS Parigi)

Lo stage, rivolto ai docenti delle scuole superiori, ha visto la partecipazione di 16 docenti

Sabato 15 Febbraio 1997

Mestre, Teatro Al Parco, ore 10.30

Conferenza con esemplificazioni dal vivo e proiezione del documentario "Le chant des harmoniques" (Hugo Zemp, CNRS Audiovisuel e Société Française d'Ethnomusicologie, Meudon 1989) di **Tran Quang Hai**

Palestra, Liceo Franchetti, ore 15-19

Stage per insegnanti sul Canto difonico (secondo incontro)

Sabato 31 Maggio 1997

Mestre, Teatro Toniolo, ore 11

Incontro con **Franco Battiato** (musicista e compositore)

1998

Dicembre 1997- Febbraio 1998

Conferenza: "Il pensiero musicale contemporaneo occidentale e l'Oriente" di **Nicola Cisternino** (compositore, SONOPOLIS): 6 incontri con gli studenti degli Istituti superiori di Venezia e Mestre iscritti al Progetto Siddharta

Giovedì 12 Marzo 1998

Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore Fondazione G. Cini, Sala degli Arazzi, ore 21

**Concerto di Musiche Tradizionali Balinesi
GAMELAN PUSPA SARI**

(diretto dal maestro **I Wayan Puspayadi**)
introduzione **Giovanni Giuriati** (Etnomusicologo, Università La Sapienza Roma, IISMC Venezia)

Venerdì 13 Marzo 1998

**Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore Fondazione G. Cini, Sala degli Arazzi
ore 9.15-12.30**

GAMELAN PUSPA SARI

Lezioni-concerto per le scuole elementari e per le scuole superiori iscritte al Progetto Siddharta

Giovedì 26 Marzo 1998 ore 10.30

Mestre Teatro del Parco

Lezione-concerto
BRAKE DRUM PERCUSSION
(direzione **Nicola Cisternino**)
musiche di **Cage, Riley, Reich, Scelsi, Lourier**

ore 21

Concerto
BRAKE DRUM PERCUSSION
musiche di **Cage, Riley, Reich, Scelsi, Lourier, Bo**

compositori italiani contemporanei le sue composizioni hanno vinto numerosi premi e conseguito riconoscimenti prestigiosi in Italia all'estero. È stato per tre anni direttore artistico del Teatro Comunale di Bologna e ha insegnato nei Conservatori di Milano, Perugia e Firenze e in numerosi corsi di perfezionamento.

Alo Troncon (1959)

Violoncellista, compositore e analista musicale, è autore di varia musica cameristica, vocale e di scena per teatro di prosa. Sue composizioni verranno presto disponibili in Cd per le etichette 'Music & Arts' (6 *Preludi e Fughe* per pianoforte dedicati e suonati da Carlo Granti), 'RivoAlto' (6 *Etudes* per pianoforte dedicati e suonati da Massimiliano Damerini, 4 *Canzoni sacre* per coro misto, due fisarmoniche e organo) e *Opusavantra Studium* ("Cantica Vedica" con Donella Del Monaco). È membro del comitato scientifico del G.A.T.M., direttore responsabile della rivista analitico-musicologica 'Diastema', curatore delle collane librarie Diastema-Analisi, Diastema-Quaderni, Diastema-Divulgazione e Diastema-Libri. Ha pubblicato composizioni, saggi analitici e testi didattici presso le case editrici Pizzicato ed Ensemble '900'. È docente di Cultura e Analisi musicale presso il Conservatorio di Piacenza.

Ciano Berio (1925)

Compositore, nato a Oneglia nel 1925, ha iniziato gli studi musicali con il padre, proseguendoli poi al Conservatorio di Milano sotto la guida di Parrini e Ghedini. Insieme a Bruno Maderna fondata il Gruppo di Nuova Musica, nel 1955 a Milano, lo Studio di Fonologia Musicale della Radiotelevisione Italiana che dirigerà fino al 1961. Nel 1956 ha dato vita alla rivista Incontri Musicali, guidandone per alcuni anni le manifestazioni concertistiche. Ha svolto un'intensa attività di insegnante negli Stati Uniti e in Europa, tenendo corsi di composizione a Tanglewood (1960 e 1982), alla Summer School di Darington (1961-62), al Mills College in California (1962-63), a Darmstadt, a Colonia, alla Harvard University e, dal 1965 al 1972, alla Juilliard School of Music di

New York. Ha inoltre collaborato con l'Ircam di Parigi dal 1974 al 1979. Nel 1987 ha fondato a Firenze Tempo Reale, Istituto per la Ricerca Musicale. Fra le sue composizioni sono da segnalare: *Nones* (1954) per orchestra, *Thema Omaggio a Joyce* (1958) musica elettronica, *Differences* (1958) per 5 strumenti e nastro magnetico, *Tempi concertati* (1959) per 18 strumenti, *Epifanie* (1959-61) per orchestra, *Circles* (1960) per voce, arpa e percussioni, *Laborintus II* (1965) opera teatrale, *Sequenze I-XI* (1962-88) per diversi strumenti solisti, *Sinfonia* (1968-69) per 8 voci e orchestra, *Coro* (1975-76) per coro e orchestra, *La vera storia* (1979-82) opera teatrale, *Un re in ascolto* (1982-83) azione musicale, *Requies* (1983-84) per orchestra, *Brahms-Berio, opus 120* (1984-85) per clarinetto o viola e orchestra, *Ricorrenze* (1985-87) per quintetto di fiati, *Ofanim* (1988-92) per soprano, doppio gruppo strumentale, coro di voci bianche e Real Time Sound Location System, *Calmo* (1989) per mezzosoprano e orchestra da camera, *Concerto II* (Echoing Curves) (1989) per pianoforte e gruppi strumentali, *Continuo* (1990-91) per orchestra, *There is no tune* (1994) per coro da camera, *Shofar* (1995) per coro e orchestra.

Concerto del 30 giugno 1999

Sofia Ristic

Ha studiato con Patrizia Tassini diplomandosi con il massimo dei voti e la lode al Conservatorio di Udine; successivamente ha seguito corsi di perfezionamento con Vassela Geleva, Eileen Malone e Susanna Mildonian. Vincitrice del Concorso Internazionale di Parigi nel 1985 ha partecipato a numerose rassegne per giovani musicisti fra cui Asolo Musica, World Harp Congress e Armonia attorno al Lago. Ha tenuto concerti in Italia e all'estero (Francia, Svizzera, Germania, Slovenia, Bulgaria, Georgia, Unione Sovietica) sia come solista che con orchestra. Dal 1996 collabora come prima arpa con l'Orchestra della RTV di Lubiana diretta da Anton Nanut.

Daniele Pòrcile

Ha studiato con Milos Pahor diplomandosi al Conservatorio di Trieste. Ha seguito corsi di perfezionamento con Patrick Gallois, Trewor Wye, Raymond Guiot, Glauco Cambursano ed il Trio di Trieste. È stato premiato in numerosi concorsi internazionali (Città di Stresa, Città di Cividale, Genova, Taglio Monferrato). Ha collaborato con l'Orchestra del Teatro Comunale di Treviso ed ora, stabilmente, con quella del Teatro Verdi di Trieste.

Benjamin Bernstein

Ha studiato con Stephan Kamasa ottenendo la Medaglia d'oro al Conservatorio di Parigi, quindi con Wladimir Mendelsshon diplomandosi al Conservatorio Reale de L'Aja. Si è perfezionato con Y. Bashmet, B. Giuranna, K. Levin e Kugel. Ha fatto parte di prestigiose orchestre quali i Solisti di Mosca, l'Orchestra Nazionale di Lione, l'Orchestra da Camera d'Auvergne e l'Orchestra Giovanile Francese. Fondatore del Quartetto Tchaikowsky, ha svolto un'intensa attività come solista con l'orchestra, solista (viola e viola d'amore) e camerista, collaborando con complessi e strumentisti di fama quali il Trio di Varsavia, Marina Yashvili, Lilia Zilberstein e Mark Drobinsky, con vari riconoscimenti sia in Europa che negli Stati Uniti ed effettuando registra-

zioni radiofoniche con le principali emittenti europee ed extraeuropee. Già prima violoncellista dell'Orchestra Regionale dell'Emilia Romagna Toscanini, attualmente ricopre lo stesso ruolo al Teatro Verdi di Trieste.

NOTE AL PROGRAMMA

Edison Denisov (1929-1997)

Duo (1989) per flauto e viola
Anche in Denisov è fortemente presente l'influenza di Debussy; per il maestro francese del resto Denisov ha sempre mantenuto uno stretto legame dimostrato ancor più dalla sua partecipazione alla ricostituzione dell'opera giovanile *Rodrigue et Chimène* di Debussy ripresa nel 1993. Avendo praticato la dodecafonica che le forme indeterminate, il minimalismo o i microintervalli tutto all'insegna dell'eredità di Stravinskij della musica francese, Denisov si configura come uno degli autori più eclettici della generazione. Le orchestrazioni che lui ha realizzato di alcune pagine pianistiche di Debussy lo hanno particolarmente indotto a lavorare sulle combinazioni strumentali per ricreare tipiche sonorità della musica cameristica come ad esempio nel *Canone in memoria di Stravinskij* per flauto, clarinetto e arpa (1980), appunto, nel *Duo* per flauto e viola (1989). Da una scrittura strumentale tradizionale, il brano presenta una sorta di tessitura tra le due parti, intercalati da lunghi periodi più animati nei quali i frequenti trilli tradiscono l'agitazione che si oppone al Tranquillo indicato come andamento di riferimento.

Alain Poirier

Sofija Gubajdulina (1931)

Sad radosti i pecali (Giardino di gioia e tristezza) Garten von Freunden und Traurigen (1981) per flauto, viola e arpa
Si tratta di un trio strumentale del 1980, dedicato al poeta Franzisko Tanzer, per flauto, viola, arpa e voce recitante (*ad libitum*) partitura riporta la postfazione in versi in lingua tedesca del *Tagebuch* di Tanzer che vi è appunto letta *ad libitum*. Il Trio fu compo-

a-logicità", di "profondità" tradizionalmente legata al pensiero zen. (2)

1) Esistono oggi in Giappone varie scuole di musica per *shakuhachi*. Lo strumento è utilizzato anche in contesti non solistici, come il *sankyoku* (*koto*, *hamisen*, *shakuhachi*) e numerosi nati popolari. A partire dagli anni Sessanta, lo *shakuhachi* ha cominciato a suscitare l'interesse dei compositori giapponesi contemporanei: i due brani più famosi nella letteratura musicale contemporanea per *shakuhachi* sono forse *Eclipse* per *biwa* e *shakuhachi* e *November Steps* per *shakuhachi*, *biwa*, orchestra composto da Toru Takemitsu.

2) I legami dello *shakuhachi* con lo zen sono ancora forti. A parte le attività della scuola fuke, ricostituita dopo la Seconda Guerra Mondiale, la musica per *shakuhachi* accompagna i visitatori in molti templi zen giapponesi.

Autori e interpreti

John Cage (Los Angeles 1912 - New York 1992)

Studia pianoforte con Fannie Dillon e Richard Buhling nella città natale, e con Lazar Lévy a Parigi. Al suo ritorno in America, inizia gli studi di composizione con Adolph Weiss e Henry Cowell; inoltre frequenta la classe di Schoenberg all'Università di California in Los Angeles. Dopo un'esperienza come accompagnatore in una scuola di danza (1938-39), insegna alla Scuola di Design di Chicago (1941-42). Il suo successivo spostamento a New York coincide con l'inizio di sue importanti collaborazioni: una con il coreografo e ballerino Merce Cunningham e l'altra con il pianista David Tudor. Grande influenza sulla sua musica ha avuto inoltre l'incontro con l'artista Marcel Duchamp. Profondamente interessato alle filosofie orientali, in particolare al buddismo Zen, Cage era anche un esperto micologo. Scrittore di talento, ci ha lasciato numerose pubblicazioni quali *Silence* (1961), *A Year from Monday* (1967), *Empty Words* (1980), *Per gli uccelli* (1981). Muore a New York nel 1992. Della sua ricca produzione ricordiamo: *Imaginary Landscape No. 1* (1939) per 2 giradischi a velocità variabile, pianoforte con sordina e piatti, *Amores* (1943) per pianoforte preparato e percussioni, *Sonatas and Interludes* (1948) per pianoforte preparato, *String Quartet in four Parts* (1950) per quartetto d'archi, *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951), *4'33"* (1952) tacet per pianoforte, *Winter Music* (1957) per 1-20 pianisti, *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58), *Cartridge Music* (1960) per testine di giradischi e microfoni a contatto, *Atlas Eclipticalis* (1961-62) per 1-98 esecutori orchestrali, *Variations IV* (1963) per qualsiasi numero di esecutori, qualunque suono o combinazione di suoni prodotti con ogni mezzo, *Cheap Imitation* (1969) per pianoforte, *HPSCHD* (1969) spettacolo multimediale, *Etudes Australes* (1974-75) per pianoforte, *Quartets I-VIII* (1976) per orchestra, *Thirty Pieces for five Orchestras* (1981), *A Collection of Rocks* (1984) per voci, strumenti a fiato e archi, *Et cetera 2/4 Orchestras* (1986), *Haikai* per gamelan Degung (1986), *103* per orchestra (1990)

Giacinto Scelsi (La Spezia 1905 - Roma 1988)

"... Nonostante la totale eclisse che gli ambienti accademico-musicali italiani hanno decretato nei confronti della musica di Giacinto Scelsi, il pensiero e l'azione di questo singolare musicista e pensatore dopo il quale "... l'intera storia musicale dal dopoguerra ad oggi andrebbe completamente riscritta (Harry Halbreich), hanno incontrato negli

anni ottanta - periodo in cui la sua musica è uscita dalle esecuzioni occasionali - una vasta eco presso molte vive intelligenze (vedi l'esperienza spettrale de l'itineraire francese) oltre alle storiche e rinnovate sintonie umane e linguistiche già largamente note tra Scelsi ed Evangelisti, Ligeti, Xenakis, Cage e Feldman, e poco note - ma di straordinaria coincidenza stilistica, nonostante i diversi presupposti - tra Scelsi e il Nono degli ultimi anni.

Nato nel 1905 alla Spezia l'8 di gennaio, Giacinto Maria Scelsi conte d'Ayala Valva si stabilì a Roma nei primi anni cinquanta, dopo durevoli soggiorni in varie parti d'Europa, di fronte al Palatino, luogo da lui stesso definito *privilegiato* poiché "... Roma è la linea di confine fra est e ovest. A sud di Roma comincia l'est e a nord comincia l'ovest. Questa linea di confine ora corre esattamente sopra il Foro Romano. Là è la mia casa, ciò spiega la mia vita e la mia musica". Dopo una prima formazione accademica alla scuola di Giacinto Sallustio a Roma (compagno di classe con Goffredo Petrassi), negli anni trenta-Giacinto Scelsi viene iniziato - contemporaneamente ad un suo viaggio in Oriente - all'esoterismo musicale di Skriabin da Egon Koehler a Ginevra e, successivamente, all'atonalismo schoenberghiano a Vienna (e soprattutto all'espressionismo lirico di Alban Berg per il quale Scelsi aveva una naturale aderenza) da Walter Klein giungendo nel dopoguerra, dopo aver già al suo attivo diversi numeri d'opera prevalentemente pianistici (*Sonata n. 2 e 3*, 1939; *Variazioni e Fuga*, 1941; *Sonata n. 4*, 1942) in un profondo stato di crisi psicofisica. Segui, a causa della malattia, un lungo soggiorno in una casa di cura in Svizzera laddove i medici, non riuscendo a diagnosticare la *malattia* lo diedero per spacciato. Sarà proprio la *malattia*, secondo le affermazioni dello stesso Scelsi, a generare e *liberare* la sua *nuova* musica dopo che una singolare passione, rivelatasi terapeutica, lo aveva portato a riscoprire un lontano gioco praticato nell'infanzia, che consisteva nel ribattere per ore e per lunghi periodi lo stesso suono sul pianoforte... Comincia allora la seconda e più innovativa produzione scelsiana. Da numerose composizioni per strumento solo degli anni cinquanta (*Divertimento n. 2*, 1951 e *Divertimento n. 3*, 1955 per violino, *Suite n. 8 Bot-Ba*, 1952, *Quattro illustrazioni sulle metamorfosi di Visnù*, 1953 per pianoforte, a *Triphon e Dithome*, 1956-57 per violoncello) ai suoi celebri *Quattro pezzi* (su una sola nota) per orchestra del 1958, a *Aiôn* (1961) a *Konx Om Pax* (1969) per coro e orchestra, ai suoi celebri *Quartetti per archi n. 2, 3, 4* (1961-64) che caratterizzarono in forme sempre più inequivocabili il suo viaggio verso il centro del suono-Klang.

"Il suono è sferico, è rotondo. Invece lo si sa sempre come durata e altezza. Non va bene. La cosa sferica ha un centro: lo si può dimostrare scientificamente. Bisogna arrivare al cuore suono: solo allora si è musicisti, altrimenti si è artigiani. Un artigiano della musica è degno rispetto, ma non è né un vero musicista né un artista" (G. S.).

Giacinto Scelsi morì a Roma alle prime ore della sera del 9 agosto 1988 dopo aver preannunciato alcuni mesi prima ai suoi amici più fedeli che l'11 dicembre degli otto di quello stesso anno lo avrebbe allontanato da questa vita. (Pierre Albert Stanet e Nicola Cisternino da "Giacinto Scelsi: la vita al centro del suono", Luna Editore, 1993)

Stefano Scodanibbio, contrabbassista e compositore, è nato a Macerata il 18 giugno del 1956. Il nome è legato alla rinascita del contrabbasso negli anni ottanta e novanta; ha infatti eseguito maggiori festival internazionali di musica contemporanea numerose composizioni scritte e interpretate per lui dai maggiori compositori contemporanei quali Bussotti, Donatoni, Estrada, Neyhough, Frith, Globokar, Grisey, Sciarrino, Xenakis. Nel 1987 a Roma ha tenuto una maratona di 4 ore non-stop suonando 28 brani per contrabbasso solo di 25 autori. Ha collaborato a lungo con Luigi Nono ("arco mobile" a la Stefano Scodanibbio) è scritto nella partitura del Prometeo) e con Giacinto Scelsi. John Cage, in una delle sue ultime interviste, ha detto di lui: "... Fra i musicisti che non ho interpretato *Ryoanji* - o che non lo hanno fatto - o che si sono presi la libertà di sostituirlo con altre versioni per altri strumenti, nessuno ha giunto agli straordinari risultati di Stefano Scodanibbio. La sua interpretazione (che Cage ha apprezzato) la possibilità di ascoltare direttamente in live nell'ultimo concerto tenuto a Firenze il 21 giugno 1992) era assolutamente magica" (J. Cage). Suona regolarmente in duo con Rohan de Sarma e Markus Stockhausen. Nel 1996 è stato docente di contrabbasso ai Darmstadt Ferienkurse. Attivo anche come compositore ha composto più di 30 lavori principalmente per archi (Sei Studi per contrabbasso solo, Six Duos per tutte le combinazioni dei contrabbassi e archi, Concerto per contrabbasso, archi e percussioni, ecc.). Il suo quartetto *Visas* è stato interpretato dal Quartetto Arditti per Disques Montaigne / Dis. Il suo lavoro più recente è *Postkarten*, musiche per contrabbasso e voce recitante su testi scritti da Edoardo Sanguineti. Di particolare rilievo la collaborazione con Terry Riley, documentata nel Cd *Lazy afternoon among the crocodiles* (Pirola/Lunaire, Bologna)

retore d'orchestra specializzato nella musica del novecento, ha iniziato a 7 anni gli studi di pianoforte, per diplomarsi in seguito in contrabbasso, Musica corale e Direzione di coro.

In seguito poi i corsi di composizione sperimentale alla scuola di musica di Fiesole con Alvano Bussotti e di direzione d'orchestra alla Hochschule für Musik di Vienna sotto la guida di Karl Österreicher.

È direttore le seguenti orchestre: l'Orchestra Padova e del Veneto, l'Orchestra Filarmonica Veneta, l'Orchestra da Camera di Belluno, l'Orchestra da Camera di Treviso, l'Orchestra sinfonica della Radiotelevisione Croata di Zagabria ed è direttore del gruppo da camera "ensemble '900", specializzato nel repertorio moderno e contemporaneo.

È fondato e dirige un festival, *Finestre sul novecento*, che si occupa dell'arte e della cultura del nostro tempo.

È registrato un Compact Disc per la casa discografica Rivaalto con musica del compositore trevigiano Sante Zanon, uno con arie dalle opere del compositore Stefano Gobatti per la casa discografica Bongiovanni e *Folk Song* s di Luciano Berio con l'etichetta "Opus Avantura".

È occupato di ricerca musicologica in particolare sugli autori del xx secolo e a tale scopo ha fondato, con Paolo Troncon, la rivista *Musica-Diastema*, una delle più importanti riviste italiane, specializzata in musicologia e analisi. È occupato di ricerca musicologica in particolare sulla rivista italiana di analisi citata sulla rivista tedesca della Algemeine Enzyklopädie der Musik. L'Associazione musicale "ensemble '900", di cui è presidente, come editrice ha pubblicato una serie di volumi di studi analitici, musicologici, di tecnica vocale e strumentale ed ha curato la notografia delle opere di Rossini, Cavalli, Traetta, Gobatti, Aderna, Ambrosini, Zanon, Gracis, ecc. Il compositore ha al suo attivo alcune colonne sonore realizzate per documentari.

Incanto Mediterraneo

Le due canzoni *Lu pecureri* e *Chant et deport*, oltre alle due Canzoni da Battello, fanno parte di "Incanto mediterraneo", un progetto artistico di Donella del Monaco realizzato in collaborazione con ENSEMBLE '900 e presentato in prima esecuzione al Teatro Comunale di Treviso nel 1998 nell'ambito del Festival "Finestre sul '900". L'idea era di ricercare e proporre musiche popolari della tradizione mediterranea attraverso fusioni e sovrapposizioni di culture e tradizioni diverse producendo un proprio unico e riconoscibile humus culturale ed emotivo.

Lu pecureri è un brano che giunge a noi dalla tradizione orale delle coste pugliesi, uno struggente canto d'amore in dialetto pugliese antico orchestrato nel 1998 dal compositore Vincenzo Soravia che ne ha lasciato intatto il tema con tutti i melismi cari alla tradizione popolare. *Chant et deport*, orchestrato invece dal compositore Paolo Troncon per la stessa occasione fa invece parte della tradizione dei poeti provenzali, elegante e sapiente sia per quanto riguarda il testo amoroso che nel suo svolgimento tematico. Le due canzoni veneziane da Battello sono state orchestrate da Salvatore Sciarmino nel 1977 appositamente per Donella Del Monaco e ne venne prodotta una incisione per la Fonit Cetra. Le canzoni da Battello fanno parte di una straordinaria tradizione veneziana del '700: autori di scuola colta usavano comporre delle canzoni che rapidamente si divulgavano e venivano eseguite durante feste pubbliche e carnevali, oppure gite in battello, cantate un po' ovunque e da tutti, esse tratteggiano nei testi tratti di vita popolare veneziana, con una vivezza teatrale che ritroviamo poi in alcuni personaggi del Da Ponte, e della quale lo stesso Mozart rimase colpito allorché in un suo appunto cita la bellezza di un "canto da gondola" udito a Venezia.

per mezzosoprano e sette esecutori

"Un aspetto particolarmente evidente nella tua musica è il gusto del recupero o perlomeno l'uso di materiali musicali appartenenti ad altre sfere, per esempio il jazz, il folklore e addirittura le canzonette."

"Non mi risulta che sia un aspetto particolarmente evidente, ma è certo che mi sono occupato di jazz, di folklore e, addirittura, anche di canzonette. Non però con il gusto del recupero. Ogni contatto con queste 'altre sfere' ha sempre avuto diverse motivazioni. C'è per esempio un breve episodio jazz in *Laborintus II*, a conclusione di un "arringa" sanguinetta contro l'usura, con interferenze di Dante e Pound.... Quanto alle canzonette, si debbono confessare che ne ho scritto due per Cathy Berberian, su testo di Calvino; fanno parte di *Allez-Hop* (balletto-azione-mimica) e non hanno nessuna vera funzione musicale: sono due oggetti scenici, alla stregua di un armadio, di un albero o di una fontana. In effetti sono anche sostituibili.

...Il mio rapporto con la musica popolare è di natura diversa e non è aneddotico come è stato, invece, il mio rapporto col jazz e le canzonette. Il mio interesse per il folklore è di vecchia data se penso che da ragazzo scrivevo delle false canzoni popolari. Recentemente questo interesse ha messo radici più profonde e ho cercato di capire, in maniera più specifica, più tecnica, i processi che governano certi stili popolari ai quali mi sento attratto perché, detto semplicemente ed egoisticamente, ci trovo qualcosa da imparare e di utile per me. Penso soprattutto al folklore siciliano, a quello serbo-croato e alle *eterofonie* dell'Africa centrale. Non sono un etnomusicologo, sono solo un egoista pragmatico: infatti tendo a interessarmi solo a quelle espressioni, a quelle tecniche popolari che, in un modo o nell'altro, possono essere assimilate da me senza fatica e che mi permettono di esercitarmi a fare qualche passo avanti nella ricerca di una unità soggiacente fra mondi musicali appa-

(da *Berio intervista sulla musica*, Ross Dalmonte, Ed. Laterza 1981)

NOTE SUI COMPOSITORI

Vincenzo Soravia (1958)

Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Rovigo conseguendo i diplomi di Musica corale, Direzione di Coro e Composizione seguendo contemporaneamente i corsi di Psicologia presso l'Università di Padova e Filosofia all'Università di Venezia. Per diversi anni ha svolto attività di direttore di coro e, come compositore, ha prodotto svariate opere vocali, strumentali e da camera, elaborazioni e orchestrazioni di brani di repertorio alcune delle quali incise su Cd. Attualmente svolge attività di ricerca musicologica particolare riferimento all'area semantico-psicologica nel panorama musicale del '900. Su questi argomenti tiene corsi, seminari e conferenze. Dal 1997 è ideatore e co-organizzatore del Centro Studi Musicali Rhythmosophia, istituito con lo scopo di promuovere un nuovo modello pedagogico in ambito musicale, in linea col programma svolto contemporaneamente presso il Conservatorio Statale di Rovigo dove è docente di Storia della Musica per la Didattica.

Salvatore Sciarmino (1947)

È nato a Palermo nel 1947. Fin dalla prima infanzia ha esercitato le arti figurative, gradatamente abbandonate con l'evidenziarsi di una attitudine musicale. Essenzialmente todidatta, si è formato studiando le opere dei grandi maestri del passato e dei più importanti compositori contemporanei. Tale precocissimo cominciò a comporre a dodici anni, avendo come guida Antonio Titone; successivamente ha studiato con Turi Belfi. La prima esecuzione pubblica di un'opera di Sciarmino risale al 1962, nel corso "IV Settimane Internazionali di Nuova Musica" di Palermo. Compiuti gli studi classici, si è trasferito a Roma e poi a Milano. Da alcuni anni risiede a Castello. Considerato uno dei mag-

ca originata creativamente da una speciale rottura" dice Minami Hiroshi; il maggior apprezzamento per un brano musicale è definito "pieno di *ma'*". musica ed in tutte le arti ma non è in nessun modo un vuoto, né una pausa di allentamento della tensione, bensì il luogo di quella risonanza cosmica che sola dà senso a tutti gli eventi.

Ma è un concetto talmente forte che - testimonianze del difficile rapporto di amore/odio fra giapponesi ed americani - se ne è appropriato anche l'americoan Derrick de Kerkhove, erede intellettuale il discusso teorico dei nuovi *media* Marshall McLuhan. Kerkhove usa *ma* per definire il "flusso" ed ininterrotto" del "campo tecnico-magnetico" iscritto nella cultura (...), quintessenza di un certo aspetto della civiltà umana globale". A parte il sospetto per l'ottimismo tecnologico di Kerkhove, riesce difficile trasferire all'ambito elettronico un concetto così importante e suggestivo. Preferisco continuare a pensare *ma* come il nascosto spirito dell'arte e della vita, consapevoli peraltro e non sarebbe la sola cosa della civiltà giapponese su cui l'Occidente dovrebbe meditare - e forse anche molti giapponesi "moderni".

La stratificazione delle musiche giapponesi lo *shakuhachi* rappresenta un genere a sé: importato dalla Cina fra il VII e il IX secolo, lo strumento è sempre stato legato alla pratica del buddhismo e la sua tradizione risale ai secoli XIII e XIV, quando si formarono gruppi di monaci erranti, che vedevano l'elemosina e praticavano la musica lo *shakuhachi* come una forma di meditazione e respirazione in armonia con il cosmo. La loro trina viene fatta risalire al maestro cinese P'u, morto circa nell'850, in giapponese Fuko, da il nome di questa setta dei monaci itineranti. Il periodo della loro massima affermazione, il XIII secolo, è segnato dall'affermarsi di diverse sette buddhiste originariamente giapponesi, fra cui la particolare accezione del buddhismo zen. La respirazione/sonno, *suizen*, diventa un mezzo per controllare il respiro e quindi il pensiero; questo non unico, detto *issokuon* cioè 'singolo respiro' viene arricchito con elementi di introduzione e di conclusione, dettagli sonori importanti per la delicata sensibilità giapponese, sino a trarre una musica complessa che però veniva ripetuta non come musica, ma come esercizio abituale in suoni, e non era affatto oggetto di esecuzioni pubbliche, nemmeno nelle ristrette cerchie di appartenenti a gruppi ben definiti com'era il caso degli altri differenti generi musicali. Quel repertorio per *shakuhachi* tramandato oralmente e oggi definito *honkyoku*, letteralmente i 'bra-

ni veri', una sorta di autentica musica assoluta. I circa 36 che costituiscono *honkyoku* che costituiscono la letteratura classica dello strumento furono raccolti intorno alla metà del 1700 da un monaco appartenente ad uno dei templi in cui tutt'oggi si pratica la meditazione musicale, il tempio Reijo di Tokyo, ed il monaco era Kurosawa Kinko.

Luciana Galitano

Shakuhachi (estratto da La Musica Strumentale Giapponese

di Fabio Rambelli, in Museo d'Arte Orientale di Venezia Strumenti Musicali Giapponesi a cura di Kishibe Shigeo, Istituto Internazionale di Studi Musicali Comparati, Venezia 1989)

Shakuhachi è un termine classificatorio generico che designa i vari tipi di flauto dirritto esistenti o esistenti in Giappone; lo *shakuhachi* del Gagaku, lo *hitoyogiri*, il *tempuku* e il *fuke shakuhachi*. I primi tre sono ormai estinti, mentre l'ultimo è il nome del flauto giapponese più usato, quello che si intende comunemente quando si parla di *shakuhachi*. Lo *shakuhachi* misura nel suo modello base ca. 54, 5 cm. di lunghezza, possiede cinque fori (quattro sul davanti e uno sul retro) ed è dotato di una imboccatura molto particolare. Il corpo dello strumento è di canna di bambù, sul quale sono ben visibili tre nodi, è considerevolmente più largo degli altri flauti giapponesi e assume una caratteristica forma leggermente ricurva. Nonostante il suo aspetto grezzo, lo *shakuhachi* è il frutto di un processo di costruzione molto laborioso. I vari pezzi di bambù, presenti in base alle caratteristiche particolari, indispensabili alla struttura dello strumento, sono sottoposti a delicate fasi di lavorazione. Solo un numero relativamente piccolo di esemplari può essere considerato veramente riuscito: gli strumenti ottimi sono molto rari e hanno quindi un valore - non solo economico - elevatissimo. Le origini dello *shakuhachi* sono oscure. Tutto ciò che si sa in merito è tratto da antiche fonti cinesi peraltro non verificabili, perché non risulta che qualche strumento musicale antico sia oggi conservato in Cina. La teoria più diffusa lo ritiene uno strumento in tutto e per tutto cinese, ma non è escluso che strumenti analoghi provenienti da altre regioni (qualcuno fa persino il nome di *tibia romana*) ne possano essere gli antenati più o meno diretti. Per quanto riguarda i problemi della storia dello *shakuhachi* in Giappone nessuna teoria veramente soddisfacente è stata ancora formulata (particolar-

mente controversa è la questione dei rapporti che intercorrono fra i quattro tipi di questo strumento cui abbiamo accennato sopra). Ci limiteremo pertanto a delinearne qui la storia del *fuke shakuhachi*, che fa la sua prima apparizione, stando alle testimonianze storiche, nel Giappone pre-moderno (periodo Edo, 1600-1868), come strumento legato alle pratiche religiose dei discussi monaci della scuola *fuke* del buddismo zen, i komuso.

Il bakufu, il governo militare che amministrava in quell'epoca il Giappone, aveva accordato numerosi privilegi a questi monaci, che si presentavano come gli eredi di una particolare tradizione di zen cinese. Le ricerche effettuate negli ultimi decenni hanno però smentito i documenti dei komuso ("monaci del Vuoto e del Nulla"), nei quali si attestava ufficialmente questa loro genealogia, rivelando come in realtà si sia trattato di un movimento puramente giapponese nato senza alcun collegamento con lo zen. Non entreremo qui nel merito della questione dei rapporti komuso-zen, di quando nacque e di come si configurarono: basterà ricordare, ai fini del nostro discorso, che la legge accordava ai komuso l'uso esclusivo dello *shakuhachi*: nessun altro, tranne loro, poteva suonarlo. Per questi monaci, esso era più di uno strumento musicale: per loro era uno "strumento del Dharma" e possedeva le caratteristiche di un mandala. Come tale, non poteva essere usato per eseguire musiche popolari o in esibizioni pubbliche: il suo contesto d'uso era religioso. I komuso lo suonavano infatti durante la meditazione, al posto della lettura dei sutra e mentre chiedevano l'elemosina.

La loro, dunque, non era una "musica" nella misura in cui suonare lo *shakuhachi* era un metodo per praticare lo zen. Come fa notare Andreas Gutzwiller, i komuso non avevano un pubblico da soddisfare e non dovevano guadagnarsi da vivere con lo strumento; poterono quindi impegnarsi nella sperimentazione delle possibilità dello *shakuhachi*, cercando di ottenere il tetto on, il "suono assoluto" che, secondo le loro concezioni, corrispondeva ai satori, all'illuminazione.

Tra i risultati di questa ricerca, il più alto e maturo è forse il repertorio tradizionale di trentasei brani *Honkyoku* per solo (o più raramente duo) di *shakuhachi* tramandato dalla scuola Kinko(1). Il genere musicale costituito da questo repertorio e dalle convenzioni stilistiche, dalle pratiche esecutive e dalle concezioni estetiche a esso legate è per molti aspetti senza confronti: se non altro, per il grado di indeterminazione e di instabilità (ricercata e voluta) cui sono affette le componenti microstrutturali della musica. Questo fatto, a cui non va disgiunta spesso una

certa riluttanza a sottoporre a analisi oggettive tradizionalmente associati allo zen, ha determinato scarsità di studi rigorosi sul dato musicale di questo genere per *shakuhachi*. In questo contesto sarà utile porre in evidenza il rapporto dialettico, di alternanza tra momenti segno opposto, tra fenomeni stabili e instabili, elementi determinati e indeterminati che compiono negli *honkyoku* per *shakuhachi*, rapporto letterico che si configura come serie di opposizioni significative:

- suono/rumore (in cui per "rumore" si intendono soffio dell'esecutore, i colpi delle dita strumento e altre svariate tecniche particolari)
- suono/silenzio (il silenzio è una componente pieno titolo degli elementi musicali di base, portante al punto che un buon esecutore si dedica anche dal modo di trattarlo)
- altezze determinate/indeterminate, o suoni dall'intonazione fissa e suoni dall'intonazione variabile
- stabilità/instabilità timbrica
- durate lunghe/brevi (sia dei singoli suoni delle sezioni, sia dei brani)
- densità/rarefazione
- dinamica del suono (crescendi e diminuendi singoli suoni, di gruppi di suoni, delle varie sezioni)
- sequenze di caratteristiche opposte (ad acuto/forte/breve/denso/grave/piano/lum rarefatto)

Va però notato che queste opposizioni non sono fase, possono cioè giustapporsi e sovrapporsi vedendo a criteri più svariati. Ciò contribuisce dubbiamente a determinare nell'ascoltatore di *honkyoku* sensazioni di solito rappresentate termini quali "indeterminatezza", "vaghezza", "spontaneità", "naturalismo", "a-logicità", "fonda suggestività": ..., termini spesso addotti giustificare la presunta opacità (resistenza all'analisi) di questo genere musicale.

Possiamo così concludere questa breve introduzione allo *shakuhachi* e alla sua musica più rappresentativa, dicendo che:

- la presenza di elementi indeterminati (per scollatore, ma in realtà in gran parte controllati dall'esecutore) e l'opposizione di tratti formali vengono associati a significati come "indeterminatezza", "vaghezza", "spontaneità" (nel senso "armonia con la natura");
- questi significati, uniti alla relativa semplicità alla riduzione dei mezzi adottati nella musica *shakuhachi* generano un'idea di "spontaneità"

otidiani e riviste musicali italiane. Attualmente è attivo come compositore e saggista; pubblicato studi su specifiche problematiche storico-estetiche e analitiche su diverse liste specializzate ed ha curato un saggio su *«Goeswoldo Principe di Venosa e il Rinascimento musicale»* per l'Editore Sellino. Collabora in qualità di redattore con le riviste *«Ilari e FaLaUt»*. Suoi brani sono stati incisi su Rainbow classic e Konsequenz ed eseguiti a Milano, Torino, Bergamo, Napoli, Roma, Lecce, Bari e in altri centri italiani e stranieri che diffusi da Radio Brema e Rai Radio 1. Nel 1998 ha curato gli arrangiamenti per lo spettacolo *«Canzoni d'amore e di coltello»* di Alessandro Haber e il Quintetto del Barrio Testi di Borges e musica di Astor Piazzolla. Dal 1996 è docente di Armonia. Ha fondato nel 1991 l'Accademia Internazionale di Musica "W. Kandinskij"; è direttore artistico del festival "Musica in Irpinia" - Rassegna Internazionale di Musica Contemporanea e del Laboratorio di Musica Contemporanea dell'Accademia Kandinskij.

Uffredo Petrassi (1904)

Uffredo Petrassi (1904) a Zagorolo (Roma), fa la sua prima esperienza musicale frequentando la scuola Cantorum di San Salvatore in Lauro (1913). Nel 1928, dopo studi di pianoforte e armonia con Alessandro Bustini e Vincenzo di Nanno, entra al Conservatorio Santa Cecilia; studia composizione con Bustini e organo con Fernando Germani, diplomandosi rispettivamente nel 1932 e nel 1933. Nello stesso Conservatorio insegna Armonia, Contrappunto e Composizione corale dal 1934 al 1936, mentre segue i corsi di direzione d'orchestra con Bernardino Molinari. Sottendente del Teatro La Fenice di Venezia dal 1937 al 1940, ottiene la cattedra di composizione al Conservatorio di Santa Cecilia, cattedra che terrà per vent'anni. Nel 1944 fonda con Guido Turchi l'associazione Musica Viva per la promozione di nuove opere. Dopo diversi corsi di composizione, fra i quali quelli di Salisburgo (1953) e Tanglewood (1956), Petrassi rileva da Ildebrando Pizzetti il corso perfezionamento in composizione all'Acca-

demia Santa Cecilia (1959-74). Della sua vasta produzione ricordiamo: *Partita per orchestra* (1932), *Concerto per orchestra* (1933-34), *Magnificat* per soprano, coro misto e orchestra (1939-40), *Coro di morti* per voci maschili, tre pianoforti, ottoni, contrabbassi e percussioni (1940-43), *La follia di Orlando* balletto con recitativi per baritono (1942-43), *Il corodovano* opera teatrale (1944-48), *Sonata da camera* per clavicembalo e dieci strumenti (1948), *Morte dell'aria* opera teatrale (1949-50), *Noche oscura* cantata per coro misto e orchestra (1950-51), *Quinto concerto* per orchestra (1955), *Invenzione concertata* (sesto concerto) per archi, ottoni e percussioni (1956-57), *Concerto per flauto e orchestra* (1960), *Propos d'Alain* per baritono e dodici esecutori (1960), *Estri* per quindici esecutori (1966-67), *Elogio per un'ombra* per violino solo (1971), *Ala* per flauto, ottavino e clavicembalo (1972), *Laudes Creaturarum* per voce recitante e sei strumenti (1982), *Inno* per quattro corni, quattro trombe e quattro tromboni (1984).

Concerto del 23 giugno 1999

ENSEMBLE '900

Fa parte dell'associazione omonima di cui rappresenta l'elemento sonoro. Fondato nel 1987, si è occupato di musica del Novecento ed ha inciso per la "Rivolta" un CD dedicato alla musica del compositore Sante Zanon ed uno per l'etichetta "Opus Avandra Studium" con musiche di Sergej Prokof'ev e Luciano Berio (Folksongs).

Dal 1998 è lo strumento operativo del "Laboratorio per lo studio della musica contemporanea" diretto da Giuseppe Garbarino che studia il repertorio classico del Novecento e contemporaneo. Ha pubblicato le seguenti produzioni discografiche: Schoenberg Kabarett (Cramps Records), Venetian Ballads, Schoenberg Kabarett 2, Opus Avandra Introspezione, Strata, Lyrics (Artis Records), Musica Contemporanea (Fonit Cetra), Chansons Satie, Berio Folk songs (Opus Avandra-studium).

Donella Del Monaco

Laureata in Architettura, si perfeziona nel canto lirico col padre Marcello Del Monaco presso la Scuola Internazionale di canto lirico da lui diretta, con lo zio, il tenore Mario Del Monaco, ed inoltre con la signora Rognoni al Conservatorio Pollini di Padova.

Interprete nel repertorio lirico come soprano, si è esibita sia nel repertorio tradizionale in opere quali *Bohème*, *Stiffelio*, *Andrea Chénier*, *Didone ed Enea*, *Vedova allegra*, *Bastiano e Bastiana*, *Flauto Magico*, *Serya Padrona*, *Der ferne Klang*, *La Granduchesse de Gerolstein* ecc., sia nel repertorio di autori contemporanei e moderni, quali S. Bussotti, L. Berio, J. Cage, S. Sciarrino, M. Tutino, F. Carluccio, F. Vacchi ed altri.

Si è inoltre costruita un percorso artistico personale di cantante-autrice-ricercatrice presentando lavori di teatro musicale e concerti a tema, desunti da sue personali ricerche, tra cui: *Le canzoni da Battello* del '700 veneziano (anche in versione teatrale, presentate alla Biennale Teatro 1981 e 1982); *Schoenberg*

Kabarett, concerto teatrale su canzoni di Schoenberg per il Cabaret letterario berlinese (presentato in prima esecuzione al Teatro Fenice di Venezia); *Chansons Satie*, un CD interamente dedicato a Erik Satie, con Damerini al pianoforte; *Swing&Songs* di G. Gershwin e ad altri autori americani con una rielaborazione di autori contemporanei (Sollima), presentato ai Pomeriggi Musica Milano; *Les Voyageurs* lavoro teatrale vengono inserite musiche del filosofo Nietzsche, presentato a Parigi all'"Espacedin nel 1995 con 35 repliche; *Antiqua* un CD creato su antichi linguaggi della vecchia città (tra i quali una ricostruzione del paleoneo) presentato in prima esecuzione al Teatro Romano di Verona nel 1990 per la rassegna internazionale "Canzone d'Autrice"; *netica Carming* lavoro che la vede co-autrice assieme al compositore Paolo Tronconi suite di brani alto-medievali rielaborati chiave contemporanea, presentato in prima esecuzione al Teatro Comunale di Treviso nel 1997. Molti i Teatri ed i Festival musicali quali si è esibita nei principali enti lirici italiani, in occasione di importanti tournée internazionali e festival musicali. Ha inciso un CD comprendente Dodici Canzoni da Battello (S. Sciarrino) per la Fonit Cetra Vincitrice nel 1995 del primo premio al Festival Mondiale di Pyon Yang (Corea del Nord) rappresentanza dell'Italia, è stata invitata far parte della Giuria del Concorso Internazionale "Toti Dal Monte" di Treviso per l'edizione del 1996 e 1997, della giuria del concorso internazionale di canto "Velluti" di Dolo l'edizione del 1996, e della Commissione artistica del più importante concorso russo "Rachmaninov" di Mosca nel 1997. Insignita della carica di "Artistic Consultant per l'Italia da parte dell'International Music Union", l'organizzazione per la musica russa emanazione del Ministero della Cultura è stata nominata vice presidente dell'Istituto Internazionale "Mario Del Monaco" che opera in campo mondiale con mostre, filmati e spettacoli sui grandi nomi del teatro italiano.

ro i caratteri specificamente giapponesi nel pensiero etico e sociale, nell'arte e nei valori; un diritto sincero scaturito dal confronto con una civiltà così diversa quale l'occidentale e fino a poco prima ignota - ripensamento purtroppo turbato e inclinato dalle manipolazioni in senso nazionalistico che militari e politici pilotavano e a cui gli intellettuali non seppero opporre che, letteralmente, religioso silenzio.

una delle maggiori pubblicazioni filosofiche, l'1934 lo studioso Sunaga Katsumi mette a fuoco nella musica, insieme ad altri luoghi più correnti un carattere che probabilmente poté isolare solo dal confronto con il pensiero estetico europeo e definisce "nascosta nuclearità del sentimento". Si tratta del carattere di controllo e restrizione dell'espressione emotiva, che appunto si condensa negli scarti minimi di un materiale ridotto all'essenziale e sottoposto ad una minuziosa formalizzazione al limite del rituale di tutti gli elementi che entrano nell'accadimento artistico, compresi anche gli oggetti e i gesti; da ciò si produce un incremento di tensione ed un carattere universale, intenzionalmente scavato ed essenziale, dei sentimenti stessi.

chiudere nel minimo materiale il massimo concettuale è uno dei nuclei specifici della cultura giapponese. Dal trionfo economico della miniaturazione di prodotti tecnologici alla raffinata espressione artistica in cui con un impercettibile taglio si aprono profondissimi squarci di significato estetico, l'attenzione e la cura del minuscolo affluiscono un carattere connotato alla delicata sensibilità giapponese. Nell'arte è il detto senso che hanno particolari minimi ma altamente formalizzati; il fruitore-consapevole sa precisamente cosa e dove guardare (o sentire) e un partecipe anche minimo acquista un senso estetico benso e inedito.

questa visione rende ragione della relativa semplicità strutturale e di contro della squisitezza di dettali e si lega ad un altro carattere che sembrerebbe tutta prima in contraddizione ma che in realtà presenta di quel pensiero nucleare la più completa e matura realizzazione. È l'essenzialità del tutto immediato, in sé concluso nel suo farsi che conduce senza necessità di ripensamenti o correzioni l'opera finita e perfetta. Un pittore che traccia disegno a china; il musicista che interpreta o compone un brano, il poeta che recita un haiku al gesto artistico dopo un tempo indicibile di concentrazione, ed è solo quando la sua mente è pura della voluta espressione che realizza una forma, un gesto, un timbro, sottolineato che, nell'estetica classica, l'arte

giapponese e la musica in particolare non ha a che fare in maniera precipua con la seduzione dei sensi, con il benessere sensuale. Motoori Norinaga, uno dei massimi teorici del pensiero estetico giapponese, vissuto nel XVIII secolo, parla dell'importanza fondamentale che ha in arte il discernere a contatto con le cose: è *mono no aware*, letteralmente "coscienza delle cose"; ed è il sentimento che si stabilisce alla percezione della sostanza dei fenomeni, nell'esperienza del contatto diretto fra se e le cose stesse. Il mondo dinamico del sentimento detona a contatto con la coscienza del mondo esteriore, ed in questo risiede il nucleo dell'esperienza estetica. Tanto più intensamente se lo si colloca nel quadro del pensiero buddhista, che vede a fondo dell'impermanenza della realtà una sorta di eco cosmica, l'Indistinto Cosmico del pensiero Zen.

Questa idea più legata alla coscienza che alla bellezza ha radici lontane. In musica la formulazione più antica è forse quella di Confucio, che colloca la musica come ordinamento e affinamento dei sentimenti umani, a fianco e complemento del rito che ordina e affina i comportamenti sociali. Il pensiero di Confucio arrivò in Giappone tardi, circa un millennio dopo la sua formulazione, ma trovò nella viva sensibilità sociale dei giapponesi un terreno quanto mai fertile.

Negli annali dell'impero giapponese precedenti la reggenza dell'aristocrazia militare troviamo ripetute asserzioni dell'insostituibilità della musica come mezzo per il miglioramento della morale pubblica, e troviamo questo concetto confuciano addirittura ancora nel 1884, nel rapporto del direttore del comitato per lo studio sulla musica a fini educativi e scolastici. Su quell'esordio si innestò, dopo l'anno 1000, la grande forza del pensiero buddhista ed in particolare del buddhismo zen. Diversi generi musicali - la musica per shakuhachi, il teatro Nô - si affermano come mezzo per raggiungere la percezione dell'impermanenza, il distacco dal mondo, l'illuminazione. La rigorosa disciplina dell'apprendimento spirituale arriva a ripercuotersi profondamente anche sull'apprendimento delle pratiche musicali di per se stesse. La maestria tecnica e la conoscenza estetica legate ad una particolare espressione musicale sono materia che non si pensa trasmissibile a parole; piuttosto ad un certo punto dell'esercizio arriva, un po' come l'illuminazione, dopo un *training* i cui rigori fisici e psichici non sono diversi da quelli dell'educazione spirituale. In musica il procedere verso il dominio dello spirito e del dettato originale ha il significato morale e spirituale di una *asceti*, sottolineato dalla segretezza del repertorio via via svelato all'alle-

vo di cui più che prendere in considerazione gli errori o le mancanze da correggere si raffina piuttosto la *volontà di perfezione*. In generale il lavoro dell'artista giapponese sui suoi materiali non è mai disgiunto da un severo lavoro su di sé.

L'Occidente non ha mai saputo staccarsi dall'idea che l'intervento umano sia la miglior sorte del mondo, e ha riprodotto nella sua musica il forte ritmo del dominio sulla natura, utilizzando l'energetica cinetica della misura. L'Oriente, invece, che non ha mai separato cultura da natura (e nemmeno corpo da anima) ha cercato di ascoltare e vivere i suoni della natura. Particolarmente in Giappone la disposizione musicale verso i rumori naturali è profonda, testimoniata da una famosa stampa di Hiroshige "Ascoltando gli insetti sulla collina di Dôkan" in cui si vedono gruppetti di persone sedute e attente come per un concerto *au grand air*.

Nel pensiero giapponese, uomo e natura sono coinvolti in un respiro comune, nella musica giapponese il paesaggio sonoro è presupposto, invadente e onnipotente, paradossalmente influente e indifferente insieme, la Natura appare secondo forme e segni comunque codificati. Ad esempio la costante vibrazione metallica che accompagna la musica per shamisen, dovuta ad una corda non fermata dal capotasto che vibra simpaticamente ad ogni suono, non è finalizzata ad alcun pensiero o sentimento, è una ridondanza di rumore musicale sottesa all'intonazione precisa degli armonici dei suoni ad altezza definita. Il rumore musicale, così nudamente esposto in quanto tale - ad esempio i tanti rumori meccanici delle corde o del plectro, o le grida che accompagnano le percussioni nel teatro Nô - insieme alla forza originaria ne acquista di nuova, per la sinergia dell'accostamento con il suono: da qui l'economia di significato e struttura e, nuovamente, il raggiungimento di una inattesa profondità di espressione con poco materiale. Un altro esempio è l'uso della voce, altamente formalizzato e, se si vuole, estremamente innaturale e "rumoroso"; la voce è più o meno sempre molto gutturale: il canto del teatro Nô, massima espressione dell'estetica giapponese, è un modello di canto "sporco", faringeo e totalmente contrapposto alla nitidezza di intonazione della voce occidentale, e vi è previsto fra l'altro il salire drammatico dell'intonazione nello svolgersi dell'opera. Ma proprio da questa alta formalizzazione del rumore che mima la propria "naturalità" le energie espressive, le potenzialità artistiche del rumore musicale *in quanto tale* sono come accolte e catturate. Questo nasce da un atteggiamento radicato nell'estetica giapponese: "l'artista giapponese mira a saturare la propria mente con l'impressione dei movi-

menti, delle forme, dei colori della natura, per riprodurre vividamente tali immagini mentali"; questo avviene anche per certe ricerche timbriche contemporanee; penso al compositore Tôru Takemitsu che con la stessa disposizione mentale compone *Water/music* per nastro magnetico o *Musik Tree* per tre gruppi orchestrali.

In un certo senso i rumori musicali nella musica giapponese non sono mai metafore, sono l'evento stesso: il soffio pesante che nella musica shakuhachi vuole essere il vento non è una metafora, è davvero un vento, un particolare tipo di collocazione del rumore musicale nella musica giapponese non è o almeno pretende di non essere un elemento all'interno di una struttura rigida e costruita, si presenta piuttosto con il carattere di leggerezza e impermanenza dell'istante naturale, del suo scorrere indifferente eppure di portata fondamentale. Alla pànica convulsa della musica giapponese si può attribuire una immagine dello studioso di estetica Imamura Tomonobu, che parla di "visione vegetale dell'arte". La verità è che il pensiero giapponese orientale in generale non procede dialetticamente alla violenza del divergere di due opposti, meccanismo che sembra animare tutto il divenire di cultura occidentale, la cultura orientale contrappone una diversa collocazione delle coppie di opposti, sfruttate più per la complementarità dei termini che per la loro divergenza. Anche nella musica il contrasto primo fra rumore e suono non appare inconciliabile anzi i due termini sono considerati entrambi essenziali alla musica, intesa come *continuum* sonoro che non vede fratture fra i suoi estremi.

Nella concezione buddhista del mondo, nel "tutto" incessante delle nascite e delle morti" il concetto di Tempo e conseguentemente anche di Tempo musicale è diverso dal tempo teleologico occidentale della concezione hegeliana di un divenire la Storia. E, più che un tempo lineare, un tempo circolare che ritorna su di sé, non ha una prima e dopo, un inizio ed una fine né una tensione verso la conclusione.

Piuttosto ogni evento è come figurina ritagliata da una Figura più grande che comprende ogni punto/momento in una concettuale compressa uguaglianza. La durata è una sorta di taglio nel tempo, cesura un tempo fatto di singoli istanti non in successione, piuttosto ognuno in relazione con un tempo eterno.

"Ma (è) il sentimento di una distanza tagliata e, zialmente o temporalmente, è una coscienza e"

Giorgio Ghisetti (1932)

poche parole la mia storia è questa: sono nato nel 1932, ho lavorato in fabbrica e poi in ufficio per una ventina d'anni. Contemporaneamente al lavoro, studi da autodidatta, consigli e lezioni da Luigi Nono e Gianfrancesco Malipiero, diploma di musica corale con guida di Ugo Amendola, poi insegnamento all'Educazione musicale nella scuola media dal 1973 in poi. Circa novanta composizioni scritte e mai eseguite. Questo "tempo perduto" è per me un incessante sequenza di immagini chiave, nella cornice veneziana. La laguna e il faro di Murano che contemplavo, il campanino, dal poggiolo; la povertà ma anche l'elicità di una infanzia fantasiosa. Ancora, i bombardamenti a tappeto su Marghera, la guerra civile, il sangue nelle strade. Poi il lavoro, generalmente ingrato, e lo studio per la massima parte autodidatta. Decisivi, per la mia vocazione, gli ascolti alla radio dal 1950 poi delle prime prove compositive di Mahler, Nono, Stockhausen, Boulez. Di quest'ultimo ricordo la Polifonia X, che nessuno ascolta poiché l'autore, subito dopo pose il suo ad altre esecuzioni: nella memoria m'è rimasto il riflesso di un magma sonoro, a tratti chiarificato dai lampi delle percussioni... Venezia, al tempo della mia giovinezza, era ricca di turismo e meno povera di vita popolare, per non parlare della vita culturale. La Biennale, con tutti i suoi difetti, era la Biennale non poche prime esecuzioni facevano epoca (Stravinskij-Britten), talora con successo scandaloso (Nono). E proprio Nono conobbi personalmente nel 1958 e per anni ebbi da lui consigli, partiture in prestito, incoraggiamenti. Insieme partecipavamo alle manifestazioni politiche: Cuba, García Grimau, i disoccupati, il Vietnam... Anche a Venezia, in quel tempo dopotutto non lontano, si viveva con tanti sentimenti: indignazione, entusiasmo e speranza; e tali e quali si ritrovano nelle musiche noniane di quel tempo. Sentimenti ora lontani e di cui, non per caso, non mi riesce di captare il riflesso negli spaziati suoni-silenzi delle ultime cose di Gigi. Ma della sua persona, uomo e artista, il ricordo è incancellabile soprattutto per la coerenza e la statura

morale. In lui, come in Webern, una condotta implacabile: la durezza nella tenerezza, e viceversa. E poi ancora, Malipiero, il fascino che avvolgeva la sua figura di vegliardo, il suo continuo brontolare anche nello scambio di lettere che ebbi con lui a proposito di una mia prova compositiva da lui esaminata (allora i grandi non disdegnavano di rispondere ai principianti). Ecco, queste sono le immagini più indelebili di una esperienza nella cornice di una città che pare immutabile e che sembra attutire nella sua fisicità i colpi dolorosi degli avvenimenti.

(In Incontro veneziano... memoria, rigore e trasparenze nell'opera di Giorgio Ghisetti in MusicAttuale n.4/5, 1992)

Giacinto Scelsi (1905 - 1988)

"...Nonostante la totale eclisse che gli ambienti accademico-musicali italiani hanno decretato nei confronti della musica di Giacinto Scelsi, il pensiero e l'azione di questo singolare musicista e pensatore dopo il quale "...l'intera storia musicale dal dopoguerra ad oggi andrebbe completamente riscritta" (Harry Halbreich), hanno incontrato negli anni ottanta - periodo in cui la musica, la sua musica, è uscita dalle esecuzioni occasionali - una vasta eco presso molte vive intelligenze (vedi l'esperienza de *l' Itineraire* francese) oltre alle storiche e rinnovate sintonie umane e linguistiche già largamente note tra Scelsi ed Evangelisti, Ligeti, Xenakis, Cage e Feldman, e poco note - ma di straordinaria coincidenza stilistica, nonostante i diversi presupposti - tra Scelsi e il Nono degli ultimi anni. Nato nel 1905 alla Spezia l'8 di gennaio, Giacinto Maria Scelsi conte d'Ayala Valva si stabilì a Roma nei primi anni cinquanta, dopo durevoli soggiorni in varie parti d'Europa, di fronte al Palatino, luogo da lui stesso definito *privilegiato* poiché "...Roma è la linea di confine fra est e ovest. A sud di Roma comincia l'est e a nord comincia l'ovest. Questa linea di confine ora corre esattamente sopra il Foro Romano. Là è la mia casa, ciò spiega la mia vita e la mia musica". Dopo una prima formazione accademica alla scuola di Giacinto Sallustio a Roma (nella stessa classe di Petrassi), negli anni

trenta Giacinto Scelsi viene iniziato - contemporaneamente ad un suo viaggio in Oriente - all'esoterismo musicale di Skrijabin da Egon Koehler a Ginevra e, successivamente, all'atonalismo schoenbergiano a Vienna (e soprattutto all'espressionismo lirico di Alban Berg per il quale Scelsi aveva una naturale aderenza) da Walter Klein giungendo nel dopoguerra, dopo aver già al suo attivo diversi numeri d'opera prevalentemente pianistici, in un profondo stato di crisi psicofisica. Seguì, a causa della malattia, un lungo soggiorno in una casa di cura in Svizzera laddove i medici, non riuscendo a diagnosticare la *malattia* lo diedero per spacciato. Sarà proprio la malattia, secondo le affermazioni dello stesso Scelsi, a generare e *liberare* la sua *nuova* musica dopo una singolare passione, rivelatasi terapeutica, lo aveva portato a riscoprire un lontano gioco praticato nell'infanzia, che consisteva nel ribattere per ore e per lunghi periodi lo stesso suono sul pianoforte... Giacinto Scelsi muore a Roma alle prime ore dell'alba del 9 agosto 1988 dopo aver preannunciato alcuni mesi prima ai suoi amici più fedeli che l'incrocio degli otto di quello stesso anno lo avrebbe visto allontanarsi da questa vita. (Pierre Albert Castanet e Nicola Cisternino da *"Giacinto Scelsi Viaggio al centro del suono"*, Luna Editore, 1993)

John Cage (1912-1992)

Nato a Los Angeles nel 1912, studia pianoforte con Fannie Dillon e Richard Buhling nella città natale, e con Lazar Lévy a Parigi. Al suo ritorno in America, inizia gli studi di composizione con Adolph Weiss e Henry Cowell; inoltre frequenta la classe di Schoenberg all'Università di California a Los Angeles. Dopo un'esperienza come accompagnatore in una scuola di danza (1938-39), insegna alla Scuola di Design di Chicago (1941-42). Il suo successivo spostamento a New York coincide con l'inizio di sue importanti collaborazioni: una con il coreografo e ballerino Merce Cunningham e l'altra con il pianista David Tudor. Grande influenza sulla sua musica ha avuto inoltre l'incontro con l'artista Marcel Duchamp. Profondamente interessato alle filosofie orientali, in

particolare al buddismo Zen, Cage era anche un esperto micologo. Scrittore di talento ha lasciato numerose pubblicazioni quali *lence* (1961), *A Year from Monday* (1961), *Empty Words* (1980), *Per gli uccelli* (1980). Muore a New York nel 1992. Della sua produzione ricordiamo: *Imaginary Landscape No. 1* (1939) per 2 giradischi a velocità variabile, pianoforte con sordina e piatti, *Amores* (1943) per pianoforte preparato e percussioni, *Sonatas and Interludes* (1948) per pianoforte preparato, *String Quartet in four Parts* (1950) per quartetto d'archi, *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951), *4'33"* (1952) *tacet* per pianoforte, *Winter Music* (1957) per 1-20 pianisti, *Concerto for Piano and Orchestra* (1957-58), *Cartridge Music* (1960) per testine di giradischi e microfoni a contatto, *Atlas Eclipticalis* (1961-62) per 1-98 esecutori orchestrali, *Variations* (1963) per qualsiasi numero di esecutori qualunque suono o combinazione di suoni prodotti con ogni mezzo, *Cheap Imitations* (1969) per pianoforte, *HPSCHD* (1969) spettacolo multimediale, *Etudes Australes* (1971-75) per pianoforte, *Quartets I-VIII* (1976) per orchestra, *Thirty Pieces for five Orchestras* (1981), *A Collection of Rocks* (1984) per vari strumenti a fiato e archi, *Etcetera 2/4 Orchestras* (1986), *Haikai* per gamelan Degu (1986), *103* per orchestra (1990)

GianVincenzo Cresta (1968)

Pianista e compositore irpino si è diplomato con il massimo dei voti in pianoforte e successivamente ha conseguito il diploma di Composizione. Ha perfezionato gli studi pianistici a Genova con Marco Vincenzi e ha seguito numerosi corsi di musica da camera tra cui quello tenuto da Riccardo Brengola presso l'Accademia Chigiana di Siena, da Cristiano Rossi presso l'Accademia di Belle Arti Lovere (Bg). Per la composizione ha svolto studi di perfezionamento presso la Scuola Musica di Fiesole con Giacomo Manzoni. Ha svolto attività concertistica sia in veste di solista che in gruppi cameristici suonando a Milano, Lecce, Napoli, Bergamo. Recensioni sulla sua attività sono apparse sui princip

bilmente accade che questo si disintegri in breve tempo, e sarà così necessario sostituirlo con un altro esemplare, che ci sarà perfettamente sconosciuto. Il che, oltre a impedire che il fascino della cosa venga meno, ci libererà dalla nostra memoria. Nel caso di *Inlets*, non si potrà avere alcun controllo sulla conchiglia, dopo averla riempita d'acqua. La si colpisce delicatamente e si ottiene un gorgoglio, talvolta, non sempre. Così, il ritmo appartiene allo strumento, non a colui che lo suona.

Cartridge Music prevede che ci siano numerose persone che a seguono programmi che hanno determinato per mezzo dei materiali. Ma le azioni di una persona modificheranno in modo non intenzionale le azioni di un'altra, dal momento che le azioni prevedono dei cambiamenti nei controlli di tono e di volume. Così ci si può trovare a suonare qualcosa senza ottenere alcun suono. (J. Cage a Cole Gagne e Tracy Caras, 1980)

NOTE AL PROGRAMMA DEL 10 MAGGIO 1999

Allo sguardo superficiale di chi conosca il Giappone senza una particolare presentazione culturale, potrebbe sembrare che la scena musicale sia dominata principalmente da un consumo di riproduzioni di modelli americani - per quanto riguarda la musica di intrattenimento - e di innumerevoli esecuzioni dal repertorio classico europeo sul versante "serio". Ma non ci vuole molto per scoprire che l'attività musicale in Giappone è quanto mai vasta, ricca e stratificata, e se ne constata l'ampiezza anche in confronto agli standard europei. E' quanto mai vivo il patrimonio tradizionale, popolare e colto, è vasta l'editoria, con alcune case editrici specializzate e un gran numero di riviste di cui molte di alto livello musicologico; sono molte le università musicali e le istituzioni concertistiche, le orchestre, le manifestazioni varie. Nella sola Tokyo esistono oltre dieci orchestre stabili, e in tutto il territorio, sempre più negli ultimi anni, c'è una crescente attività musicale che non è solamente di imitazione dei modelli stranieri. Che poi, ora che il Giappone è entrato a pieno diritto (per il livello degli interpreti, degli studiosi, delle istituzioni e delle organizzazioni) nei circuiti della musica colta, si può anche cessare di pensare alla loro attività come "imitazione". Possiamo definire la situazione "ricca" perché capillare, e cioè molte persone hanno un qualche coinvolgimento in una qualche attività musicale, in aree e livelli molto diversificati. La stratificazione della società e degli interessi delle diverse classi sociali è un parametro, una sorta di *modus essendi* della struttura sociale giapponese, da sempre costituita in ambiti sostanzialmente privi di scambi.

Riguardo alla musica sarebbe piuttosto corretto parlare di *musiche*: nell'antichità la musica di corte (*gagaku*) non era nemmeno nota alla nobiltà militare (i *samurai*) che coltivava la musica strumentale e il teatro Nô, mentre gli strati borghesi della popolazione avevano una loro musica sostanzialmente differente e ancora differente dalla musica religiosa e dalla musica del popolo. Ognuna dotata di un proprio preciso sistema linguistico, sino alla diversa denominazione delle note, una differenza che va ben oltre quella esistente fra i "generi" europei. A questa stratificazione storica, dalla metà del secolo scorso si è aggiunta la musica occidentale, nelle sue svariate accezioni, all'inizio eclissando le forme tradizionali. Ma dal dopoguerra, con il rifiorire della musica tradizionale (prima sommersa dall'allagamento di musica occidentale

e trincerata in pochi circoli), sono molto numerose le persone dedite professionalmente e no allo studio di *koto*, *shamisen*, *shakuhachi* e altri strumenti giapponesi, o alle varie forme di canto legate o no al teatro. La musica europea per parte sua è diventata nel frattempo parte sostanziale del patrimonio, e una incredibile propensione all'attività *pratica* fa sì che le orchestre e i gruppi da camera amatoriali, i cori e i solisti non professionisti - persone con tutt'altra attività, o madri di famiglia che tengono magari due concerti l'anno -, tutte queste attività musicali, spesso davvero di buon livello, contino un numero di adepti impressionante e tale da indurre una produzione specifica: esiste per esempio una precisa letteratura commissionata a compositori anche di valore.

A questo proposito si può fare una considerazione importante. Il compositore - figura che ha in Giappone circa un secolo di vita - tiene conto della finalità che ha la sua musica, e precisamente questo tenere conto della fruizione fa essere la produzione di un compositore giapponese abbastanza eclettica. Il considerevole numero di compositori attivi in Giappone ha una sua ragione d'essere perché appunto il compositore giapponese scrive per le commissioni più disparate, incluse quelle di musica per fini commerciali: musica per film, televisione, teatro, e così via; il famoso Toru Takemitsu ha scritto le musiche per un'ottantina di film, dei migliori registi. Si può dire che il compositore giapponese abbia - per costituzione mentale e per l'itinerario storico-estetico della musica giapponese - una concezione di musica *per*, che sia per cerimonie, per teatro, per canto e così via, non diversamente peraltro dalla concezione europea prima della grande stagione dell'idealismo romantico. Nella musica classica giapponese non esiste un concetto di musica pura: l'evento musicale scaturisce sempre da un'occasione, con un preciso rapporto fra il musicista e il fruitore. Toshi Ichiyanagi, uno dei compositori più famosi (anche in America, per aver fatto parte di *Fluxus* negli anni '60 noto come "John Cage-choc" (Toshiyanagi fu allievo di Cage e ai tempi suo convinto sostenitore), mi diceva di non aver mai potuto, nonostante un fondamentale credo "aleatorio", dimenticare *completamente* il pubblico nelle sue performances come vedeva fa Cage.

Un tema ovviamente centrale nella produzione musicale giapponese contemporanea è il rapporto con la tradizione, problema presente in diversa misura a partire dall'adozione della musica europea. Il percorso ha visto fasi alterne di imitazione, reazione, originalità creativa; si può dire in breve che l'itinerario della musica nel dopoguerra - segnato

da una adesione al linguaggio musicale "azionale" ma naturalmente con dei caratteri nomi - ha proceduto con coscienza originale dipendente nel considerare il confronto con proprie radici, senza i molteplici condizionamenti d'anteguerra.

Nel dopoguerra la musica contemporanea si è sviluppata in Giappone con la stessa volontà di radicale cambiamento rispetto ai presupposti passati odiosi che c'era in Europa; origini e mentalità fiorirono all'inferno di gruppi di compositori: *Jikken Kôbô* (Laboratorio mentale), in cui artisti dell'immagine, intellettuali e musicisti - ed erano Yuasa, Takemitsu, Fukusperimentarono originalmente (inizialmente) lo scuro delle parallele esperienze occidentali di musica concreta e lo happening, l'uso della spazialità del suono e la mistione mediale dei generi artistici; più "accademica" legata all'avanguardia europea il *Laboratorio Musica del xx Secolo* rappresentò dal '57 nella splendida cornice naturale di Karuizawa una versione giapponese dei Ferienkurse di Weimars, con innumerevoli e memorabili prime di opere di compositori giapponesi e occidentali, di Boulez, Messiaen, Stockhausen, e di tanti altri gruppi coltivavano interessi o studi musicali particolari, in un fertilissimo periodo di attività e produzione.

Ma dai primi rapporti con l'Occidente, quando la seconda metà dell'Ottocento le potenze occidentali forzarono il blocco che il governo aveva stabilito a tutti i rapporti con l'estero, l'insegnamento della musica occidentale fu inserito dall'alto nella scuola dell'obbligo e sostenuto dal governo in varie maniere; l'accettazione e lo studio di modelli musicali occidentali fu imposto anche ai musicisti di corte, depositari della millenaria tradizione *gagaku*, con quali insormontabili difficoltà si è facile immaginare. Vorrei qui notare che nello studio della musica occidentale le ragioni di adeguamento e di prestigio; volendo dironirsi di un nuovo modello sociale il governo pensò che questo andasse accettato in toto nelle sue più proprie espressioni: l'idea che la musica occidentale fosse da adottarsi perché non venne nemmeno presa in considerazione se non molto dissimili furono le ragioni che portarono la corte giapponese, nel VI e VII secolo, ad adottare i modelli culturali cinesi della splendente corte Tang.

Negli anni Trenta, dopo appena cinquant'anni dall'inizio di un processo di modernizzazione sul modello occidentale dall'esito quasi miserabile, si svolse in Giappone un dibattito su qu



imento, indotto da mutamenti continui di altezza nell'ambito dell'unisono stesso.

Le intenzioni di Scelsi il suo approccio nuovo al suono costituisce una rivoluzione analogica all'apparire della prospettiva nel campo dell'arte figurativa. La scordatura in *Xnoybis* può dar luogo a qualche dubbio. (Fa-¹ corda, Sol-III^a corda, Si#-II^a corda, Re#-I^a corda) *eller* intende, basandosi con ragione sull'indicazione dell'autore, alla sest'ultima battuta del 1° tempo: *non armonico*, sul fa 3. In relazione ad una mia precisa domanda, Scelsi disse di aver pensato alla scordatura Fa, Sol, Si, e di aver apprezzò molto la realizzazione di essa con tre corde la: IVc il la scende di due toni, IIc il la scende di un tono, IIc il la sale un tono; il mi scende un semitono. Il violino così preparato acquista una sonorità più unitaria, pur osservando sufficienti differenze timbriche. Restano comunque non pochi dubbi.

Anabit per violino e 18 strumenti del 1965 invece la scordatura è indicata chiaramente nella legenda (Sol-IV^a corda, Sol-III^a corda, Si^a corda, Re-1^a corda) e si prescrive l'uso di una corda fa per realizzare il sol III^a corda.

microintervalli

Le *Divertimenti* (nell'attuale stato di pubblicazione del catalogo scelsiano risultano composti tra il 1951 e il 1956 quattro *Divertimenti* per violino solo, n.d.c.) non esistono microintervalli, nemmeno come impiego episodico quale fu quello effettuato da Berg nel *Kammerkonzert* o da Bartók nel *Secondo concerto* per violino. Essi costituiscono la vita continua del suono sia in *Xnoybis* che in *Anabit*, e l'autore se ne avvale per creare quel senso di sfacciatà sonora cui accennavamo più sopra. La loro utilizzazione, il loro ruolo sono quindi proposti a quanto realizzato da Xenakis in *Ikka*, per violino solo, in cui si richiede al violinista un exploit analogo a quello di un alcolatore elettronico. In Scelsi il fluire continuo dei microtoni è realizzabile al 100%, non è traccia di velleitarismo, di azzardo; essi entrano, per così dire, a far parte della sensibilità musicale e tecnica dell'esecutore nel modo più normale e spontaneo.

Tecnicamente ci si impadronisce ben presto dei piccoli movimenti necessari alla esecuzione dei microtoni, movimenti analoghi ai movimenti correttivi dell'intonazione, che il violinista ben conosce da sempre.

E' necessario, per un buon risultato, realizzarli col solo movimento del polpastrello. In *Xnoybis* e in *Anabit* Scelsi si avvale solo dei quarti di tono.

Un'ultima notazione: i tre tempi di *Xnoybis* possono anche essere eseguiti isolatamente.

Vibrato

Il vibrato è di norma escluso: si può effettuare solo quando l'autore lo indica. Appare ora un artificio di tipo sperimentale: bicordi in cui una nota è vibrata e l'altra no. A titolo di curiosità ricordo che tale tecnica è richiesta da Maxim Jacobsen (*40 Minuten* ed. Hirichsen), come preziosa fonte di dissociazione delle dita, e quindi di progresso.

Scelsi vi perviene non attraverso un'intuizione meccanica, ma per l'esigenza di una sonorità cangiante sullo stesso bicordo. Tecnicamente la difficoltà si risolve col movimento oscillatorio del singolo dito che, mentre l'altro sta fermo, realizza il vibrato richiesto senza coinvolgere il polso o tantomeno l'avambraccio. Il procedimento è identico a quello che si impiega per i microtoni, ma il movimento del dito è notevolmente più ampio.

Le sordine metalliche

Scelsi non esita ad intervenire sul suono con agenti esterni. Le scordature citate già rappresentano un intervento notevole sulla sonorità dello strumento che risulta enormemente mutata: per *Xnoybis* si potrebbe più propriamente parlare di *violino preparato* data l'entità della scordatura stessa. Con l'impiego di sordine di una particolare lega di metallo il musicista assume un atteggiamento ancora più sperimentalistico riguardo alla manipolazione del suono, che viene rivestito con questi mezzi di un alone grave, indistinto e ferrigno del tutto particolare. (I° Quartetto, *Xnoybis*).

La ricerca di nuovi effetti di sordina è continuata anche dopo gli anni sessanta: ricordo

le sordine perfezionate con l'autore dalla violincellista Frances Marie Uitti.

Rileviamo infine nelle due composizioni di cui ci stiamo occupando il frequente impiego del pizzicato di mano sinistra in concomitanza con gli accordi microtonali e, per l'arco, l'apparire del *flautando* del legno tratto accanto ad una autentica gemma tra le raffinatezze della tecnica d'arco: i bicordi a dinamica differenziata.

(da Enzo Porta *Considerazioni tecnico-esecutive sulle composizioni per violino solo e per violino e orchestra di Giacinto Scelsi*, in G.S. *Viaggio al centro del suono*, Luna Ed. 1993)

John Cage (1912-1992)

Six Melodies for violin and piano (1950)
Questi brani, vere e proprie linee melodiche senza accompagnamento, impiegano singoli suoni, intervalli e accordi che richiedono uno o entrambi gli strumenti per essere prodotti. Questi costituiscono una scala diatonica di suoni. Le corde del violino che devono essere usate per la produzione dei suoni sono specificate. La struttura ritmica è 3 1/2, 3 1/2, 4, 4, 3, 4.

John Cage

GianVincenzo Cresta (1968)

Uddákam (1999)

Il materiale musicale penetra, si diffonde, proprio come accade tra due elementi chimici che si combinano generando dell'altro. Ora qui i suoni prendono spunto da una compagine accordale e si evolvono; è l'intenzione di trasporre a livello sensoriale un processo che è chimico, ma che potrebbe riguardare l'esistenza dell'uomo.

GianVincenzo Cresta

Goffredo Petrassi (1904)

Introduzione e allegro (1933)

Qui eseguito nella prima versione per violino e pianoforte, è stato, sempre dall'autore, scritto in una seconda versione del 1934 per violino - concertante e undici strumenti. Goffredo Petrassi, che nella sua ricerca ha sempre considerato la matrice della musica strumentale italiana come supporto costante alla

sua opera strumentale, coniuga qui il modo del passato con efficaci acquisizioni strutturali del presente, non trascurando una dente volontà discorsiva e trasparente e formata, fluida e scorrevole, nella quale si stonano ritmi rigorosi, propulsivi. Petrassi non concepisce il pianoforte come mezzo anonimo accompagnamento, ma gli attribuisce passaggi e dialoghi intensi.

Silvia Bell

NOTE SUI COMPOSITORI

Morton Feldman (1926-1987)

Nato a New York nel 1926, studiò pianoforte con Vera Maurina-Press e composizione con Wallingford Riegger (1941) e Stefan Wolpe (1944). Particolarmente importanti per la formazione sono l'incontro con Cage (1949) che segnò l'inizio di un sodalizio che coinvolgerà anche i colleghi Earle Brown, Chris Wolff e David Tudor, e la frequentazione dell'ambiente artistico dell'espressionismo astratto. Morì a New York nel 1987. Fra le opere principali sono da ricordare: *Protections I-VI* per diversi organici (1950-51), *Section I* per orchestra (1951), *Two Pieces* due pianoforti (1954) *Out of Last Pieces* orchestra (1958), *Durations I-V* per diversi organici (1960-61), *For Franz Kline* per soprano e cinque strumenti (1962), *De Kooning* cinque strumenti (1962), *Vertical Thought V* per diversi organici (1963), *Two Pieces* tre pianoforti (1966), *On Time and the Mental Factor* per orchestra (1969), *Mad Press died last week at ninety* per gruppo camera (1970), *Rothko Chapel* per soli, cinque strumenti (1971) *For Frank O'Hara* per sei esecutori (1973), *Oboe and Orchestra* (1976), *Flute and Orchestra* (1977-78), *String Quartet* (1979), *The Turfan Fragments* per orchestra (1980), *String Quartet II* (1983), *Philip Guston* per flauto, piano (celesta) percussioni (1984), *For Bunita Marcus* pianoforte (1985), *Palais de Mari* per pianoforte (1986), *For Samuel Beckett* per gruppo da camera (1987).

NOTE ALL'AMBIENTAZIONE SONORA DEL 5 MAGGIO 1999

Branches (1976) per solo, duo, trio o orchestra di percussioni (per qualsiasi numero di esecutori)

Potrebbe dirci qualcosa sulla struttura di Branches?

Si tratta di un'improvvisazione all'interno di una struttura determinata dalle operazioni casuali, e così ogni musicista ha a sua disposizione otto minuti suddivisi a loro volta in gruppi più piccoli, non di secondi, ma di minuti, sempre per mezzo delle operazioni casuali. Così avremo, ad esempio: 4+2+1+1. Oppure potremmo avere: 4+4; o ancora: 3+2+2+1. Poi ci sono dieci strumenti, la cui "natura" può essere definita da ciascun esecutore: ad esempio una spina potrebbe essere uno strumento e un'altra spina un altro strumento. Oppure anche l'intero cactus potrebbe essere uno strumento, e allora se ne utilizzeranno dieci, e il decimo sarà un pod rattle (baccello seccato, contenente semi, che una volta agitato, produce un suono come sonagli) che farà il suo ingresso nell'ultima sezione degli otto minuti. Tra una esecuzione di otto minuti e l'altra, poi, dovrà esserci il silenzio, la cui durata sarà determinata dal caso. Qualora venisse eseguito da più persone, come l'altra sera, avevo concepito (*Branches*) in modo che fosse determinato da ciascuna persona indipendentemente dall'altra. Ma il gruppo Nexus ha pensato piuttosto di determinarlo per l'intero gruppo, e di esibirlo in quella che si potrebbe definire una sorta di "armonia verticale", invece che, come io l'avevo immaginato, in modo contrappuntistico, con ogni persona indipendente dall'altra. Avevo spiegato loro che avevo interpretato il pezzo diversamente da me, ma le mie istruzioni sono in effetti sempre ambigue, e agisco così allo scopo di lasciare la porta aperta al musicista, permettendogli di fare un uso originale del materiale.

Ha lavorato con Nexus su Branches, prima dell'esecuzione?

No. Ho lasciato fare loro ciò che volevano. Se mi avessero chiesto - dal momento che, probabilmente, lo avrebbero fatto se avessimo avuto la possibilità di parlare - che cosa pensassi dell'esecuzione e così via, avrei cercato di distogliermi da un'attività continua, cercando di orientarli, invece, a concepire il silenzio come attività. Così, all'interno di una delle strutture, mettiamo sia di quattro minuti, non

è affatto necessario produrre continuamente suono. Si possono riempire quei quattro minuti semplicemente producendo un singolo suono verso la metà, in prossimità del terzo minuto. Piuttosto che fungere da legislatore, preferirei che il mio lavoro assumesse il carattere di uno stimolo o di un suggerimento. Non lo intendo in termini di licenza o di autorizzazione, ma in termini di poesia. (John Cage a Laura Fletcher e Thomas Moore, 1983)

La maggior parte delle persone che conoscono la sua vita sanno che lei è un esperto di micologia. C'è una corrispondenza tra il suo studio e il suo lavoro con i funghi e quello con il suono?

Penso che ci sia sicuramente. Per tanto tempo ho desiderato ascoltare un fungo, e questo potrebbe essere possibile con una tecnologia estremamente raffinata, perché i funghi disperdono le spore, che cadendo colpiscono delle superfici. Ci sarà certamente qualche situazione sonora in atto. Ho fatto menzione di questo in quell'ultimo articolo che compare in *Silence*, in quello scritto umoristico. Mi piacerebbe tuttora poterlo fare. Questo porta, naturalmente, a pensare che si possa ascoltare tutto nel mondo, dal momento che sappiamo che tutto è in uno stato di vibrazione, e così non soltanto i funghi, ma anche le sedie o i tavoli, ad esempio, potrebbero essere uditi. Si potrebbe anche dare ad una mostra di suoni in cui si possa vedere e ascoltare allo stesso tempo. Mi piacerebbe farlo.

Certamente. Sono stato io a farlo.

E quali furono i risultati?

E' stato davvero interessante, e ho anche un progetto (che purtroppo non è stato ancora realizzato) per amplificare il parco di una città, per i bambini. Si doveva realizzare a Ivrea, vicino a Torino, dove ha sede l'Olivetti. C'è una meravigliosa collina al centro della città, abbastanza alta e da cui si può godere una splendida vista delle Alpi, ed è sufficientemente isolata dal rumore del traffico da permettere l'ascolto del suono delle piante. Il progetto fallì, ma io venni invitato a realizzare lo stesso tipo di progetto a Roma e anche a Zagabria; ma non potrò accettare fino a quando non accetterò il luogo. Sono stato davvero conquistato da quella meravigliosa situazione a Ivrea dove il silenzio - quando non si suonavano le piante - era particolarmente

te percepibile e bello; si poteva sentire così una sala da concerto. In altre parole, volevo bambini potessero ascoltare il silenzio delle tagne dopo aver sentito i suoni che loro stessi vanno prodotto suonando le piante. Avevamo grammato la cosa in modo che di tanto in fosse possibile suonare le piante, obbliga bambini ad ascoltare il silenzio. Altrimenti i bambini avrebbero prodotto continuamente dei rumori. Ha ascoltato la musica con il cactus (*Child of*). Quello fu ciò che venne fuori. Per un ballone Merce Cunningham usai dei cactus. Produci sui cactus e su poche altre piante. Questo portò all'idea di amplificare un parco, e allora trovai subito affascinante: quella di un musicale eseguito da animali e farfalle, per il no convinto che attraverso la nostra tecnologia ormai quasi possibile carpire i loro suoni farci. (John Cage a David Cope, 1980).

Ha fatto delle cose con l'acqua precedentem

Ho un brano che si intitola *Inlets* (1977) dell'acqua in alcune conchiglie che si possono riempire portando l'acqua al livello che si possono. E quando si colpiscono delicatamente, le conchiglie producono un leggero gorgoglio percepibile attraverso l'amplificazione. Poi ho anche composto *Water Walk* (1959). Credo bene si trattava di un brano per la televisione. Avevo a disposizione una vasca da bagno pianoforte, e ho dimenticato cos'altro ancora poi un altro brano ancora. *Water Music* (195) detto che Handel l'aveva composto prima ma il mio conteneva dell'acqua vera (J. C. Mark Bloch, 1987)

Ritiene che brani come Branches e Inlets costano un'estensione di qualcosa che lei aveva fatto con Cartridge Music, oppure l'inclusione di questi lavori totalmente diversi?

No, si muovono nella direzione dell'improvvisazione. Lei si è espresso frequentemente contro l'improvvisazione, perché si basa in modo così pesante sulle abitudini e sul gusto personale.

Sto cercando dei modi per liberare l'improvvisazione dalla memoria e dai gusti personali e sono contento se ci riuscirò.

Nel caso delle piante, non le conosciamo, scopriamo. Lo strumento dunque non ci è familiare. Se si acquista familiarità con un cactus, il

Mieko Kanno

nata a Kamakura (Giappone), ha iniziato a suonare il violino all'età di tre anni presso l'Istituto di Metodo Suzuki. Quattro anni dopo ha tenuto la sua prima tournée come solista negli stessi Istituti del Nord America. Dal 1977 al 1988 ha studiato presso la Scuola di Musica Toho Gakuen. Ha vinto numerosi premi in Giappone e all'estero fra i quali si cita il Terzo premio al Concorso Internazionale di Tokyo nel 1986. Trasferitasi in Inghilterra nel 1988 per studiare con Yfrah Neaman alla Guildhall School of Music & Drama, alla fine del primo anno ha ottenuto il Concert Recital Diploma e ha vinto la borsa di studio per i successivi tre anni. Nel 1994 ha conseguito il Master dell'Università di York in "Analisi e pratica della performance". Ha vinto vari premi in prestigiosi concorsi quali: London Carl Flesch Competition, Jacques Thibaud Concours di Parigi, Belgium Queen Elisabeth Competition, Concorso Rodolfo Lipizer, Concorso di Hannover, e altri concorsi che hanno portato numerosi contratti per tournée e concerti in tutta Europa. Dal suo debutto, all'età di sei anni, ha continuato a tenere concerti con un vasto repertorio, dall'epoca barocca al tardo Romanticismo. Negli ultimi anni ha iniziato a interessarsi di musica contemporanea e, nel 1994, ha vinto il Krachnstein Musikpreis a Darmstadt, prestigiosissimo premio già vinto da Stravinskij, Boulez ecc. Ha tenuto vari seminari e masterclass in Inghilterra sull'interpretazione della musica contemporanea in vari paesi d'Europa, Asia e America. Suona un violino di Giovanni Grancino del 1700.

Silvia Belfiore

nata nel 1967, ha studiato pianoforte al Conservatorio di Alessandria con Massimo Pader. Ha inoltre seguito corsi di perfezionamento pianistico con Roberto Szidon, Marianne Schröder, Aloys Kontarsky, Jean Micault, Enrico Cavallo, Jay Gottlieb, Massimiliano Darini, Pier Narciso Masi. Laureata con il massimo dei voti in Discipline della Musica

presso l'Università di Bologna (1991) ha frequentato corsi di Phenomenologie de la Musique (Sergiu Celibidache, Parigi 1987), Analisi Musicale per pianisti (Piero Rattalino, Imola 1991), Ferienkurse für neue Musik (Darmstadt 1986, 1990, 1992). Ha ricevuto la borsa di studio dai Ferienkurse für neue Musik (1990 e 1992) e ha vinto i seguenti concorsi: Laboratorio Lirico di musica contemporanea al Teatro di Alessandria (1989), Città d'Asti di musica da camera (1992), Trofeo Endas-Accademia di musica da camera (1993). Attualmente insegna pianoforte presso l'Istituto G. Verdi di Asti e L. Perosi di Tortona. Ha registrato per la televisione di stato moldava, la Globo Brasiliana, un Cd Music Work di musica contemporanea per viola e pianoforte (viola Maurizio Barbetti), un Cd VideoRadio di musica italiana per violino e pianoforte (violino Dino Scalabrin) comprendente l'integrale di Perosi in prima registrazione assoluta e musiche di Pettrassi dal quale hanno ricevuto le congratulazioni. Compositori come Mauro Bortolotti, Aldo Brizzi, Nicola Cisternino, Giorgio Ghisetti, Martin Kürshner, Gerardo Tristano, Anatol Vieru le hanno dedicato delle opere. E' regolarmente invitata come membro di giuria di vari concorsi pianistici nazionali e internazionali. Insieme al violinista Dino Scalabrin ha curato la revisione ed edizione critica della *Seconda sonata popolare* di Luigi Perracchio, edita da Rugginenti-Polyhymnia. Recentemente ha anche curato la revisione di un inedito ottocentesco per voce e orchestra, la Cantata di Melchiorre Devinenti. Ha tenuto oltre 250 concerti come solista e in formazioni cameristiche in Italia, Svizzera, Germania, Francia, Grecia, Romania, Portogallo, Messico, Brasile, Moldavia e India. Dal 1998 suona in duo con la violista Mieko Kanno.

NOTE AL PROGRAMMA

Morton Feldman (1926-1987)

Vertical Thoughts II (1963)

Combina una tessitura armonicamente concepita con una struttura temporale estremamente differenziata: sezioni notate liberamente, in cui la durata della nota è definita dalla durata del suono stesso, alternata a segmenti che traducono la tensione intrinseca dei suoni in valori ritmici. L'elasticità della struttura temporale è un risultato della qualità tattile dei complessi sonori.

Stefan Schädler

"...E a proposito della continuità musicale: notò Cowell alla New School, prima di un concerto di opere di Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman e mie: 'Ecco quattro compositori che si stanno liberando della colla'. Vale a dire: mentre in genere si riteneva necessario incollare fra loro i suoni per produrre una continuità, noi quattro sentivamo la necessità opposta, di liberarci della colla, in modo che i suoni fossero se stessi. Il primo a farlo fu Christian Wolff. Scrisse alcuni pezzi verticalmente sulla pagina, ma raccomandò di suonarli orizzontalmente da sinistra a destra, in modo convenzionale. Più tardi scopri altri mezzi geometrici per liberare la propria musica dalla continuità intenzionale. Morton Feldman divise le altezze in tre zone: alta, media e bassa, fissando un'unità di tempo. Scrivendo su carta millimetrata, semplicemente segnava numeri di note da suonare in qualsiasi momento, purché all'interno di intervalli di tempo specificati.

C'è gente che dice: 'Se la musica è tanto facile da scrivere, potrei scriverla anch'io'. Potrebbero senza dubbio; solo, non lo fanno. Ritengo più positiva un'affermazione di Feldman. Stavamo tornando in macchina da qualche posto nel New England, dove si era dato un concerto. E' un pezzo d'uomo, e si addormenta facilmente. Si svegliò dal suo sonno profondo per dire: 'Ora che le cose sono tanto semplici, c'è tanto da fare'. E tornò a dormire."

John Cage 1958

Giorgio Ghisetti (1932)

Sonata n.2 op. 103 (1995) per pianoforte
La sonata op. 103, malgrado la denominazione e la partizione in quattro movimenti, intende alludere alla forma principe del periodo classico-romantico e nemmeno costituire una evanescente propaggine. E' una costruzione sonora a sé stante, lontana da qualsiasi intento restaurativo o nostalgico. Il radicamento ai principi basilari della Scuola di Vienna è evidente in quest'opera, come è il caso in tutti i miei lavori, ma quei principi non rivissuti e sostanzianti con apporti personali, massime nell'ambito dell'evidenza tematica. Si potrebbe pensare, semmai, a una lontana riverberazione della *Passacaglia* che costituisce il secondo movimento, ma anche l'incedere ossessivo della parte grave nel contesto sonoro e le relative Variazioni mandano ad un'atmosfera "altra". Nel complesso i caratteri espressivi della Sonata mantengono costantemente in un clima di tensione e severità. La *Sonata n.2 op. 103* per pianoforte è dedicata a Silvia Belfiore

Giorgio Ghisetti

Giacinto Scelsi (1905-1988)

Xnoybis (1964) per violino solo

Considerazioni tecnico-esecutive.

La scordatura. La scordatura ha numerosi precedenti storici che hanno tutti uno scopo comune: la facilitazione tecnica di una determinata tonalità. Innumerevoli sono le scordature dei maestri sette e ottocenteschi (Tartini, Nardini, Lolli, Baillot, Paganini, de Beriot ecc.). Nel Novecento Bartók, Kodaly, Clementi, Febel, Vacchi, per nominare solo alcuni, sono serviti di questo artificio con intenti diversi. La scordatura scelsiana ha per scopo la più agevole realizzazione degli suoni e delle varie differenze quartitonalità cui egli applica ad essi per raggiungere due risultati cui annette vitale importanza:

1) La sensazione del suono sferico. All'altezza, all'intensità e alla durata si aggiunge la profondità del suono ottenuta con l'impiego dei microtoni.

2) L'unità tra due elementi contrastanti: la stasi rappresentata dalle note lunghe e il movimento

“Non ho molta esperienza in quel campo anche se ho tenuto un festival della mia musica, ma alla Stanford University in California, dove c’era un gruppo rap che ha fatto anche molti movimenti, un incrocio tra il ballo e l’atletica. Lo avete anche qui?”

Sì, ci sono molti ondeggiamenti delle anche ... gente che si lancia...

“Senza avere la tecnica per poterlo fare”.

Le sue collaborazioni con il coreografo Cunningham e con il pittore Rauschenberg hanno cambiato il significato della maggior parte della danza contemporanea. Nel panorama di oggi con tutta la tecnologia, le esibizioni multimediali che esistono da circa vent’anni, vede una crescita o forse stiamo solo ripetendoci in cicli e non c’è nulla di nuovo?

“Abbiamo molto da aspettarci in futuro... la popolazione mondiale è in continua crescita, il numero di persone che possono godersi l’arte sono in crescita e il numero di locali che si possono usare per l’arte sono più innumerevoli e migliori”.

Che valore attribuisce al silenzio oggi, in un’era con molto traffico e molti rumori.

“Nel silenzio sento tutti i rumori che ci sono. Li ascolto con molta cura. In generale mi piace ascoltare, mi piace così tanto che non smetto mai... Penso che a chiunque piaccia il suono, ami il silenzio... che è pieno di suoni.

Cosa pensa della campionatura (la possibilità di ‘copiare’ artificialmente con sistemi elettronici e qualità quasi perfetta ogni tipo di suono o rumore) dei suoni, pensa sia un fregatura o...

“No. La possiamo fare con la tecnologia, non esiste ragione per cui dovrei controllarla. Aspetto con ansia il giorno in cui tutto sarà libero piuttosto che proibito”.

Questo vale anche per le culture, possiamo eliminare le frontiere?

“Spero di sì e spero che finalmente riusciremo a vivere in un solo mondo senza dividerlo in nazioni”.

C’è una parola specifica che possa riassumere o esprimerci quello che sente dentro per quanto riguarda il suo modo di comporre musica o l’armonia in generale con la luce che la circonda? Il regista suggerisce la parola ‘libertà’...

“E’ molto curioso che una parola che ... ed è stata l’ultima parola che ha pronunciato il mio maestro prima di morire, Arnold Schonberg, ed era armonia. Ho speso la maggior parte della mia vita in cerca di quello che pensavo e che ciò fosse un’alternativa all’armonia e curiosamente ho capito così tardi nella mia vita che i suoni per loro natura, sia che siano rumori o cosiddetti suoni musicali, tutti fanno perfettamente e naturalmente un’armonia insieme. Sia che si tratti di rumori sia di suoni musicali, non ne ho mai sentiti che non andassero bene”.

John Cage (1912-1992) Ryoanji (1985)

“... Ho appena terminato una composizione per orchestra intitolato *Ryoanji*, che è il nome di un giardino di Kyoto (1), ma il pezzo che lo precede, e che è simile, è scritto per un solo percussionista. Realizzando il pezzo per orchestra, non l’ho cambiato radicalmente rispetto alla versione per un solo percussionista. Nel pezzo per orchestra ci saranno venti strumenti, ma nessuno viene specificato. Potrebbero essere venti strumenti qualsiasi, e una qualunque delle venti parti previste potrebbe essere affidata a uno qualsiasi dei venti strumenti. Tutti gli strumenti suoneranno seguendo lo stesso ritmo, e tutti gli strumenti potranno produrre qualsiasi suono, o qualsiasi combinazione di suoni che sono in grado di produrre. Una volta che un musicista ha deciso quale suono intende produrre, nel corso dell’intera esecuzione, sia che si tratti di una prova o di un concerto, dovrà ripetere esattamente lo stesso suono, esattamente come fosse un percussionista con un singolo strumento a disposizione. Nella partitura ci sono delle notazioni che prescrivono di suonare o più veloci del tempo, o più lentamente, oppure in tempo. E ce ne sono altre che prescrivono di suonare una nota per una durata inferiore a quella indicata, oppure rispettandone esattamente la lunghezza. Queste sono le uniche variazioni previste. Ciò significa che il pezzo, ogni volta che verrà eseguito, avrà differenti suoni che non possono essere previsti dal compositore, dagli esecutori o dagli ascoltatori. E nonostante questo, ogni volta che lo ascolteranno, sapranno cosa sta accadendo. (1984)

(1) Il giardino di sabbia del Ryoanji a Kyoto, la cui origine risale al 1400 ca. (v. illustrazione) costituito da quindici pietre disposte in modo asimmetrico su della sabbia rastrellata. Cage ebbe modo di visitarlo durante una tournée in Giappone nell’autunno del 1962, insieme a David Tudor.



In anni recenti ho creato un numero di lavori, alcuni dei quali grafici e altri musicali, nel cui titolo vi era sempre la parola giapponese Ryoanji, o un riferimento ad essa. Ho cominciato a realizzarli nel 1982, quando André Dimanche mi chiese di disegnare la copertina per la traduzione francese di Pierre Lartigue del mio Mushroom Book. Questo fa parte della sua serie di quindici libri chiamata Editions Ryoanji; la copertina di ognuna è fatta con una carta che ricorda la sabbia rastrellata. Venne accettata la mia proposta per la copertina di tracciare disegni intorno a quindici pietre (quindici è il numero delle pietre nel giardino Ryoanji a Kyoto), collocate in punti determinati dall’I-Ching, su una griglia del formato delle copertine esterne e interne.

Nel gennaio del 1983, quando andai alla Crown Point Press per fare delle incisioni, portai con me le stesse quindici pietre, ma presto mi resi conto che quello che si può fare con una matita sulla carta non è possibile farlo con un bulino sul rame. L’aspetto misterioso prodotto dalle matite spariva, e ricompariva sul rame soltanto quando il numero delle pietre veniva moltiplicato ($15 \times 15 = 225$; $15 \times 15 \times 15 = 3375$).

Nell’estate di quell’anno cominciai una serie di disegni che continua anche adesso con titoli come 3R/5, o R/12. R corrisponde a Ryoanji o a 15, e il numero sotto la riga è il numero delle diverse matite (tra 6B e 9H) che usavo per il disegno. Sempre durante lo stesso anno un oboista di Baltimora, James Ostryniec, prese a scrivermi diverse lettere

per chiedermi di comporre per lui alcuni istici da suonare in Giappone. Continuavo dare la cosa. Alla fine venne a visitarmi sia il suo oboe che diversi metodi per lo st Rimasi sorpreso nel vedere che uno dei m minciava con la divisione dell’ottava non in dodici suoni ma in ventiquattro. Chi s boe deve sforzarsi particolarmente di no re glissandi verso l’alto o verso il bass suona una nota sola. Dissi a Ostryniec scritto della musica per lui. Feci prepar carta con due sistemi rettangolari. Usand gli di questo tipo feci un giardino di su ciando parti dei perimenti delle stesse p avevo usato per i disegni e per le incisio scrivendo una musica di glissandi. Dove, to all’uso di operazioni casuali, ci furono p linea nello spazio verticale, ho fatto distir sistemi di diffusione sonora, prendendo l quattro come massimo (altoparlanti dis torno al pubblico; nastri preregistrati). compagnamento diressi la mia attenzione sabbia rastrellata. scrissi una parte per p ni con un unico complesso di suoni non s da eseguire in unisono, cinque punti da d casualmente in strutture metriche di dod ci, quattordici o quindici. Non volevo che fosse in grado di analizzare dei patterns r dedicato questo lavoro a Michael Puglies fu il primo a scoprire un modo di suona “Etudes Boreales” di cui avevo pensato

Mercoledì 16 giugno 1999

ore 20.15

Incontro con
GIORGIO GHISSETTI *compositore*
a cura di **Nicola Cisternino**

ore 21.00

MIKO KANNO *violino*
SILVIA BELFIORE *pianoforte*

programma

Morton Feldman (1926-1987)
Vertical thoughts II (1963)

Giorgio Ghisetti (1932)
Sonata n. 2 (1995) *per pianoforte solo*
prima esecuzione assoluta

Giacinto Scelsi (1905-1988)
Xnoybis (1964) *per violino solo*

John Cage (1912-1992)
Six Melodies (1950)

GianVincenzo Cresta (1968)
Udákam (1999)
prima esecuzione assoluta

Goffredo Petrassi (1904)
Introduzione e allegro (1933)

Mercoledì 23 giugno 1999

ore 20.15

"Le contaminazioni di Luciano Berio"
Incontro con
PAOLO TRONCON
compositore, caporedattore Rivista Diastema

ore 21.00

ENSEMBLE '900
Fabio Franco *flauto*
Luigi Marasca *clarinetto*
Patrizia Di Paolo *viola*
Marco Dalsass *violoncello*
Tiziana Tornari *arpa*
Andrea Berto, Andrea Mascherin *percussioni*

DONELLA DEL MONACO *mezzosoprano*
STEFANO MAZZOLENI *direttore*

programma

Lu pecureri
melodia anonima pugliese
orchestrata da **Vincenzo Soravia** (1998)

Sento che' l cor me manca
canzone da battello veneziana
orchestrata da **Salvatore Sciarrino** (1977)

Nina non so che fare
canzone da battello veneziana
orchestrata da **Salvatore Sciarrino** (1977)

Chant et deport
canto provenzale orchestrato da **Paolo Troncon** (1998)

Luciano Berio (1925)
Folk-Songs (1964)
per mezzosoprano e sette esecutori
Black is the Colour, I wonder as I wander (USA)
Loosin Yelav.... (Armenia)
Rossignolet du bois (Francia)
A la femminisca (Sicilia)
La donna ideale, Ballo (Italia)
Motettu de Tristura (Sardegna)
Malurous qu' o uno fenno, Lo fiolaire (Francia)
Love Song (Azerbaijan)

Mercoledì 30 giugno 1999

ore 20.15

Incontro con
LIVIO BALDISSERA *compositore*
a cura di **Nicola Cisternino**

ore 21.00

TRIO MELISANDE
Sofia Ristic *arpa*
Daniele Pòrcile *flauto*
Benjamin Bernstein *viola*

programma

Edison Denisov (1929-1997)
Duo per flauto e viola (1989)

Sofija Gubajdulina (1931)
Sad radosti i pecali
(Giardino di gioia e tristezza) (1980)
per flauto, viola e arpa

Livio Baldissera (1948)
Sineddoche (1997)
per viola sola

Toru Takemitsu (1930-1997)
Toward the sea III (1989)
per flauto e arpa

And then I knew 'twas wind (1992)
per flauto, viola e arpa

Claude Debussy (1862-1918)
Sonata (1915)
per flauto, viola e arpa

PREZZI:
INTERI L. 10.000 - RIDOTTI L. 5.000

Biglietteria: dalle ore 19.30
presso la sede del concerto

dall'acido. È stuzzicante il parallelo tra questa esplorazione doppiamente interiore - della materia e dell'immaginario - da parte del pittore e quella, analoga, della materia sonora, unita al fascino esercitato su Scelsi da un 'Asia immaginaria. Questo immaginario orientale è una componente costante della nostra cultura occidentale, con cui Dalí (più o meno coscientemente) gioca, così come Ravel, quando fa (coscientemente) cantare Asie, Asie nella sua *Shéhérazade*: certi nomi di persone e di luoghi sono infatti capaci di evocare tutto un immaginario nascosto - Samarcanda, Angkor-Vat, Borobudur, Teotihuacan. Sarebbe forse meglio che essi rimanessero solo nomi, celando la realtà fatalmente deludente che ricoprono - in tutti noi è del resto presente un altrove interiore, che la nostra cultura o il nostro inconscio collettivo collega all'Oriente, forse perché è il punto da cui sorge il sole: anche l'altrove degli Aztechi era ad est, da cui doveva ritornare Quetzalcoatl, ma quando esso si rivelò, sotto forma dei Conquistadores, fu la fine di un sogno; di tutta una civiltà.

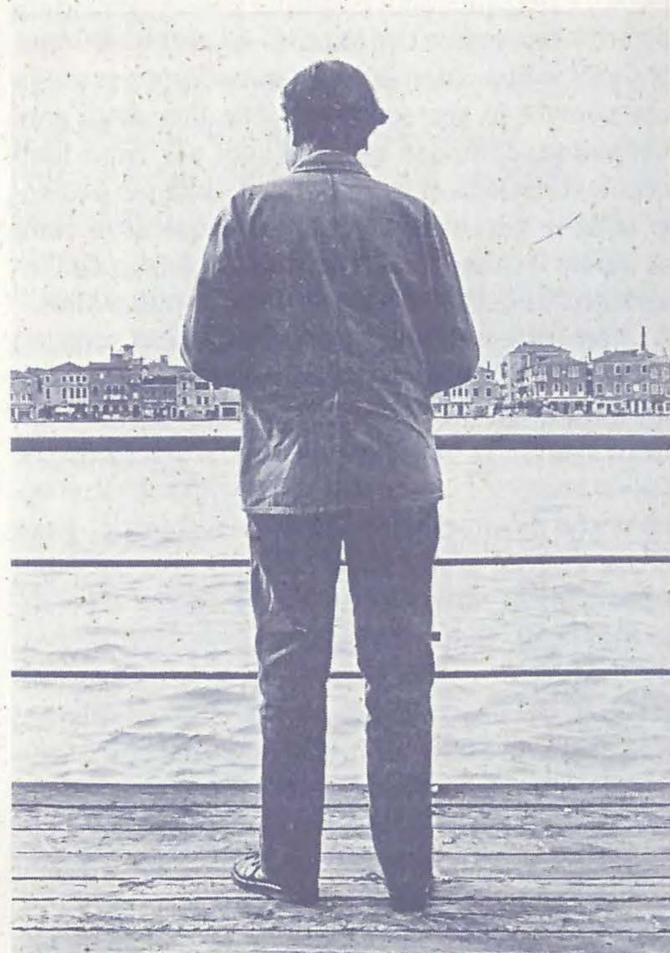
Così è anche per la nostra musica, in cui l'Oriente reale non deve entrare, altrimenti... Quando gruppi di jazz-rock inseriscono violinisti e suonatori di tabla indiani, quando Menuhin crede di suonare dei raga, non si tratta di meticcismo culturale, come spesso si dice, ma piuttosto di una sorta di colonialismo culturale, consistente nello spogliare una civiltà del suo stesso contenuto, fatto ancora più grave dell'acquisto del suo cacao a prezzo irrisorio (almeno il cacao resta cacao, mentre lo sfruttamento artistico deforma o addirittura distrugge l'oggetto importato).

L'Oriente di Scelsi è dunque questo altrove interiore - ma anche un modello che permette di ripensare, di riconsiderare la tradizione occidentale - e i suoi riflessi ne permeano l'opera. Al titolo di un brano, spesso già evocatore, il compositore aggiunge talvolta dei sottotitoli espliciti: *Koohm*, sette episodi di una giornata di Brahma; *Hurqualia*, un Regno differente; *Uaxuctum*, la leggenda della città Maya autodistrutta per ragioni religiose. (in questo caso non si tratta affatto di una leggenda: le rovine di Uaxuctum esistono veramente, mentre la sua distruzione, come quella di tutte le città Maya, resta enigmatica).

Quest'ultimo esempio mostra chiaramente che l'Oriente immaginario può estendersi fino all'estremo Occidente, quello delle civiltà precolombiane scomparse e dei loro misteri presunti: l'Eldorado si aggiunge al regno di Prêtre Jean e alle meraviglie di Marco Polo nell'immaginario occidentale.

Non bisogna tuttavia, certamente fermarsi ai titoli,

per quanto rivelatori delle intenzioni e del modo di procedere del compositore, dato che anche le tecniche vocali e strumentali, la gestione del tempo, l'approccio compositivo di Scelsi rimandano qualche riflesso di questo Oriente: da esso vengono assunte nuove tecniche vocali, suoni parassiti, elementi incantatori, forme rituali, staticità nel dinamismo... tutti piani diversi di una retorica originale.



Cage a Venezia

John Cage

"... Aspetto con ansia il giorno in cui tutto sarà libero piuttosto che proibito" (J.C.)

Piccola Conversazione I (Firenze, Giugno 1992)

di Michele Porzio

In *John Cage Itinerari oltre il suono*, SONORA Materiali Sonori, 1992

Come è nata l'idea di scrivere 4'33", un pezzo cioè che non contiene suoni stabiliti dal compositore?

"Per molti anni ho avuto l'idea di scrivere questo brano, ma temevo di non essere preso sul serio. Al contrario, le mie intenzioni erano molto serie: vo-

levo sottolineare il fatto che siamo ovunque circondati da suoni, e che se non smettiamo di produrre i nostri, non avremo mai l'opportunità di ascoltarli. Io abito a New York, tra la 18a Strada e la 6a Avenue, la spina dorsale di Manhattan, dove il rumore del traffico è costante: ebbene, i suoni sono meravigliosi! E non ho mai un momento di noia. A casa non dispongo di un pianoforte, ma solo di pochi strumenti a percussione che mi sono stati regalati e che non ho mai dato via. Scrivo musica, perciò, senza provare come suona ciò che ho ideato. Il risultato infatti lo sento per la prima volta in esecuzione. Non sento mai la musica prima di scriverla. La scrivo proprio per sentirli. Credo sia così perché non ho studiato solfeggio!

Il risultato è che la mia musica non è convenzionale perché non ho studiato le convenzioni dello scrivere musica, che permettono di sentirla già sulla carta, prima che nella realtà".

In che modo il compositore, abbandonando le scelte provenienti dal proprio ego, può conformare la sua attività a quella della natura?

"Ho sempre pensato al suono non come una cosa che appartiene all'uomo, ma alla natura. Nel Buddismo tutte le cose create sono esseri centrali l'uno rispetto all'altro. E questi esseri sono sia senzienti come siamo noi, sia non-senzienti come lo sono i suoni. Perciò ogni suono, faccia esso parte del silenzio o della musica, è al centro dell'universo e merita di essere ascoltato".

Può essere ancora possibile per un musicista, oggi, rifarsi a questa idea di natura, considerando la distruttività messa in atto dalla tecnologia nei confronti appunto di essa?

"Esiste la tecnologia del presente, ma esiste anche quella del futuro. Quest'anno alla Stanford University in California, ho sentito parlare della Nano Technology. Nano vuol dire molto piccolo. Si tratta di una tecnologia molecolare basata sul lavoro di piccolissimi robots computerizzati. I materiali che essi usano sono i veleni di cui abbiamo così riccamente riempito l'aria e le acque del nostro pianeta. Utilizzando gli elementi inquinanti, questi robots sarebbero in grado di costruire tutto ciò di cui abbiamo bisogno: case, tavoli, sedie, ecc. Inoltre, dopo vent'anni di Nano Technology, l'aria sarà disinquinata, e potrà rassomigliare a quella, poniamo, di duecento anni fa".

Piccola Conversazione II (Perugia, 23 Giugno di Clare Ann Matz in *John Cage Itinerari oltre il suono*, SONORA Materiali Sonori, 1992

Perugia, città medievale nascosta tra le colline. Patria di San Francesco e Santa Chiara... fresca ombra di quelle mura antiche, John Cage si è a Musik Walk. Un percorso musicale esecutato nella Sala Priore il cui perimetro è costellato di strumenti sintonizzati su diversi canali, due pianoforti nel centro, una decina di musicisti/attori, un manto di sirena, chi di campanello, chi tortura i perfici con lime d'acciaio, altri le sfiorano con spazzoloni che vengono poi trascinate al suo intorno al pubblico.

Le corde del piano pizzicate con utensili da cucina dagli operatori del suono che controllavano un cronometro al millesimo di secondo per un surrealismo compositivo di gesti e suoni. John Cage sorrideva timidamente osservando il pubblico presente al rituale, il furbo scintillio dell'eterogeneo negli occhi.

Durante il pomeriggio, prima della performance avevamo incontrato ed intervistato il Maestro. Seduto precariamente al centro di una cella metallica, dava l'impressione di un'entità senza tempo. Tanto minuto, pallido e tremante era il suo corpo. Tanto immenso, solare e limpido il suo spirito. Oscillava lento sulla sedia, le braccia allungate, le mani raccolte fragilmente tra le ginocchia. Ascoltava attento, e si abbandonava a lunghe pause di riflessione prima di rispondere alle domande. La cosa che mi ha colpito di più durante il nostro breve incontro fu la frase: "Aspetto con ansia il giorno in cui tutto sarà libero piuttosto che proibito".

Pensai giustamente che probabilmente non avrebbe vissuto abbastanza a lungo per vederlo un giorno e poi avvertii anch'io quell'ansia indifferente: neppure io vivrò abbastanza a lungo per godere quella libertà.

Alla fine degli anni Trenta, lei usava già nelle performance dischi e giradischi, molto usava nelle discoteche per creare quello che si chiama house music e rock music. Come giudica queste espressioni musicali. Si sente una specie di pioniere in questo campo?

"Sono troppo vecchio per essere un pioniere".

E l'espressione musicale del rock e dell'uso della lingua in quel tipo di musica?

Presentazione

Ritorna a Venezia, nel centro storico; la seconda parte della programmazione primaverile di questa nona edizione di Sonopolis, dopo una prima parte realizzata a Mestre nell'ambito dell'itinerario Educativo «SIDDHARTA Suoni e sguardi a Oriente» dove si sono alternati il contrabassista Stefano Scodanibbio (con sue musiche, di Scelsi e di Cage), e il flautista giapponese Mitsuru Saito con lo shakuhachi, intervallati dall'ambientazione sonora nel Parco Bissuola di *Branches*, l'opera di John Cage eseguita da oltre cento studenti aderenti al progetto didattico. A Venezia, quasi in forma bilanciata con le tematiche dell'itinerario mestrino su Musica e Natura, vengono proposti tre appuntamenti col camerismo contemporaneo centrati su alcuni temi fondamentali della ricerca sonora contemporanea che riportano in qualche modo al confronto con la tradizione: la tematica colto-popolare presentata dall'**Ensemble '900** con il mezzosoprano **Donella Del Monaco** che presenta una originale operazione di orchestrazione di alcune melodie mediterranee realizzate in questi ultimi anni e i celebri e ormai 'classici' *Folk-Songs* di Luciano Berio; la tematica della ricostruzione storica rintracciabile nel concerto del **Trio Melisande** che propone possibili modalità di utilizzo – e di rimandi – da parte di autori contemporanei come Denisov e Takemitsu della celebre formazione a tre, flauto, viola e arpa, del Trio di Debussy; la tematica del virtuosismo strumentale con la più classica unione concertistica, violino e pianoforte, con il talento giapponese Mieko Kanno, vincitrice nel 1994 del prestigioso premio Krachnistein Musikpreis di Darmstadt (già assegnato a Gazzelloni, Boulez ecc.) e la pianista Silvia Belfiore.

Tutti i concerti sono preceduti, alle 20.15, da un dialogo con alcuni compositori, appuntamento ormai consueto e prezioso per approfondire senso e strumenti dello scrivere musica nel 2000. Come sempre rinnovata e mirata è la collocazione spaziale degli eventi, in questo caso nelle nude e salse architetture della chiesa di San Samuele che ben si adattano alle ricercate e 'sobrie' sonorità dei nostri anni, in un affanno che sempre più diviene stringente nella ricerca degli spazi musicali possibili a Venezia.

Nicola Cisternino

Mercoledì 27 Aprile
Mestre, Teatro del Parco

FANO SCODANIBBIO, contrabbasso

ore 10.30
(esclusivamente per le scuole iscritte)
Giacinto Scelsi (1905-1988)
Knongan (1976)
Ma Quattro canti per voce di basso (1960)
(versione per contrabbasso di Stefano Scodanibbio)
Réveil profond (1972)

John Cage (1912-1992)
Yanji (1985)
contrabbasso e nastro magnetico

ore 21
(aperto al pubblico)

Fano Scodanibbio (1956)
Age that never Ends (1979-1997)

John Cage (1912-1992)
Yanji (1985)
contrabbasso e nastro magnetico

Mercoledì 5 Maggio ore 9-12
(Festa Nazionale della Musica nella Scuola)
Mestre, Parco Bissuola

AMBIENTAZIONE SONORA

John Cage (1912-1992)
Branches (1976)
per solo, duo, trio o orchestra di percussioni
(per qualsiasi numero di esecutori)
(versione coordinata e diretta da Nicola Cisternino)

Partecipano come interpreti tutti gli allievi delle seguenti Scuole medie superiori e inferiori del Comune di Venezia che hanno partecipato all'itinerario Educativo Siddharta 1998-1999: I C (Istituto Magistrale "N. Tommaseo"), I B (Istituto Tecnico "P. Sarpi"), III C e IV D (Liceo Artistico - Venezia), III F (Sc. media "D. Alighieri"), III A e III C (Sc. media "G. Cesare"), III C (Sc. media "U. Foscolo"), III D (Sc. media "A. Manuzio").

Lunedì 10 Maggio 1999
Mestre, Teatro del Parco

MITSURU SAITO, shakuhachi

ore 10.30
(esclusivamente per le scuole iscritte)

Musica tradizionale giapponese per shakuhachi
(flauto tradizionale giapponese)

ore 21
(aperto al pubblico)

programma
(storia tecnica e generi musicali dello shakuhachi)

Shika no enoon
Ici ni san cyo hacigaeshi
Yaciyo gishi

NOTE AL PROGRAMMA
DEL 27 APRILE 1999

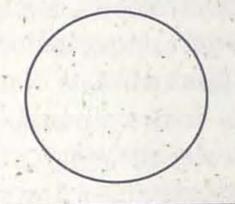
Giacinto Scelsi

Giacinto Scelsi fu un complesso personaggio, grande studioso di mistica e filosofie orientali che non amava definirsi compositore bensì un 'postino', un 'portatore di messaggi'. Negli anni Trenta fece diversi viaggi, in Africa, Medioriente, in India e Nepal, e nei primi anni Quaranta entrò in una grande crisi depressiva che lo portò ad autoterapizzarsi con il suono, suonando sul pianoforte per molte ore sempre lo stesso suono. Alla fine degli anni Cinquanta, compose uno dei suoi più importanti capolavori, *Quattro pezzi per orchestra (su una sola nota)* e successivamente numerose altre composizioni il cui nocciolo compositivo è dato dall'insistenza sulla stessa nota. Del suono unico dirà: "... Non avete idea di cosa sia un suono! Vi sono dei contrappunti (se si vuole), vi sono sfasamenti di timbri diversi, armonici che producono effetti del tutto diversi fra loro che non solo provengono dal suono, ma che giungono al centro del suono; vi sono anche movimenti divergenti e concentrici. Esso allora diventa grandissimo, diventa una parte del cosmo, anche se minima: c'è tutto dentro. Il pianeta è pieno di vibrazioni (buone e cattive), tutto produce vibrazioni. Le nostre parole, le nostre voci restano lì, nel nascondiglio (nascondiglio è una parola usata da Steiner). Tutto resta lì. Si può anche vedere cosa è successo mille o duemila anni fa, perchè tutto resta lì. Ho avuto una iniziazione steineriana: si tratta semplicemente di identificarsi con la forza che cresce - ad esempio in un fiore, nella natura (è una delle mie meditazioni steineriane) -, diventare la forza che cresce nella natura. Mi esercito spesso in questo con quella palma laggiù, di fronte a casa mia. Quando si medita e ci si sente in uno stato di annullamento di se stessi accade come per il suono, si cresce. Anche la palma però cresce, per cui ad un certo momento ci si incontra e si assorbe la forza della palma, che è assai forte. Questo esercizio andrebbe fatto con molte cose, o anche con delle immagini.

... Ribattendo a lungo una nota essa diventa grande, così grande che si sente sempre più armonia ed essa vi si ingrandisce all'interno, il suono vi avvolge. Vi assicuro che è tutta un'altra cosa: il suono contiene un intero universo, con armonici che non si sentono mai. Il suono riempie il luogo in cui vi trovate, vi accerchia, potete nuotarci dentro. Ma il suono è creatore tanto quanto distruttore; è terapeutico: può guarire come distruggere. La cultura

tibetana ci insegna che con un solo grido si può uccidere un uccello e non so se il suono lo possa far rivivere. Nell'epoca dell'elettronica e dei laser Tibetani posso essere il semplice grido che uccide. Per finire, quando si entra in un suono ne si è a molti volti, si diventa parte del suono, poco a poco si inghiottiti da esso e non si ha bisogno di un altro suono. Oggi la musica è diventata un piacere intellettuale - combinare un suono con un altro ecc. è inutile. Tutto è là dentro, l'intero universo riempie lo spazio, tutti i suoni possibili sono contenuti in esso." (Giacinto Scelsi) in *Giacinto Scelsi Viaggio al centro del suono* a cura di P. A. Castanet e N. Cisternino, Luna Editore 1993)

Giacinto Scelsi, come un antico sciamano, non fece mai fotografare identificandosi totalmente con il suo suono e facendosi rappresentare dal disegno Zen con un cerchio sottolineato da una linea



La Mongolia interiore
di Tristan Murail
(estratto da *Scelsi De-Compositore in Giacinto Scelsi Viaggio al centro del suono*, Luna Editore 1993)

I titoli delle opere di Scelsi evocano sovente l'Oriente mitico, o meglio immaginario, interiore. Khoom o Iggur, ad esempio richiamano, a detta del compositore stesso, qualche Mongolia segreta dell'animo. Salvador Dalì ha prodotto qualche anno fa un cortometraggio intitolato "Visions de Haute-Mongolie": vi si vedevano immagini apparentemente astratte, ma di apparenza quasi naturalmente geologica, macchie di colori dai contorni sfumati, dune, laghi, rocce sgretolate. Queste forme colorate e brumose - talvolta precisate, prolungate, vivificate da una pennellata dello stesso Dalì - venivano commentate dal pittore - col suo accento marcatamente catalano: si trattava di Gran Khan mongoli, di funghi allucinogeni, di una cartografia surreale. Questa Alta Mongolia era una Mongolia totalmente interiore, a tal punto che alla fine veniva rivelato che tutte le immagini erano il frutto della microfotografia applicata alla superficie di una penna stilografica il cui metallo era stato corro-