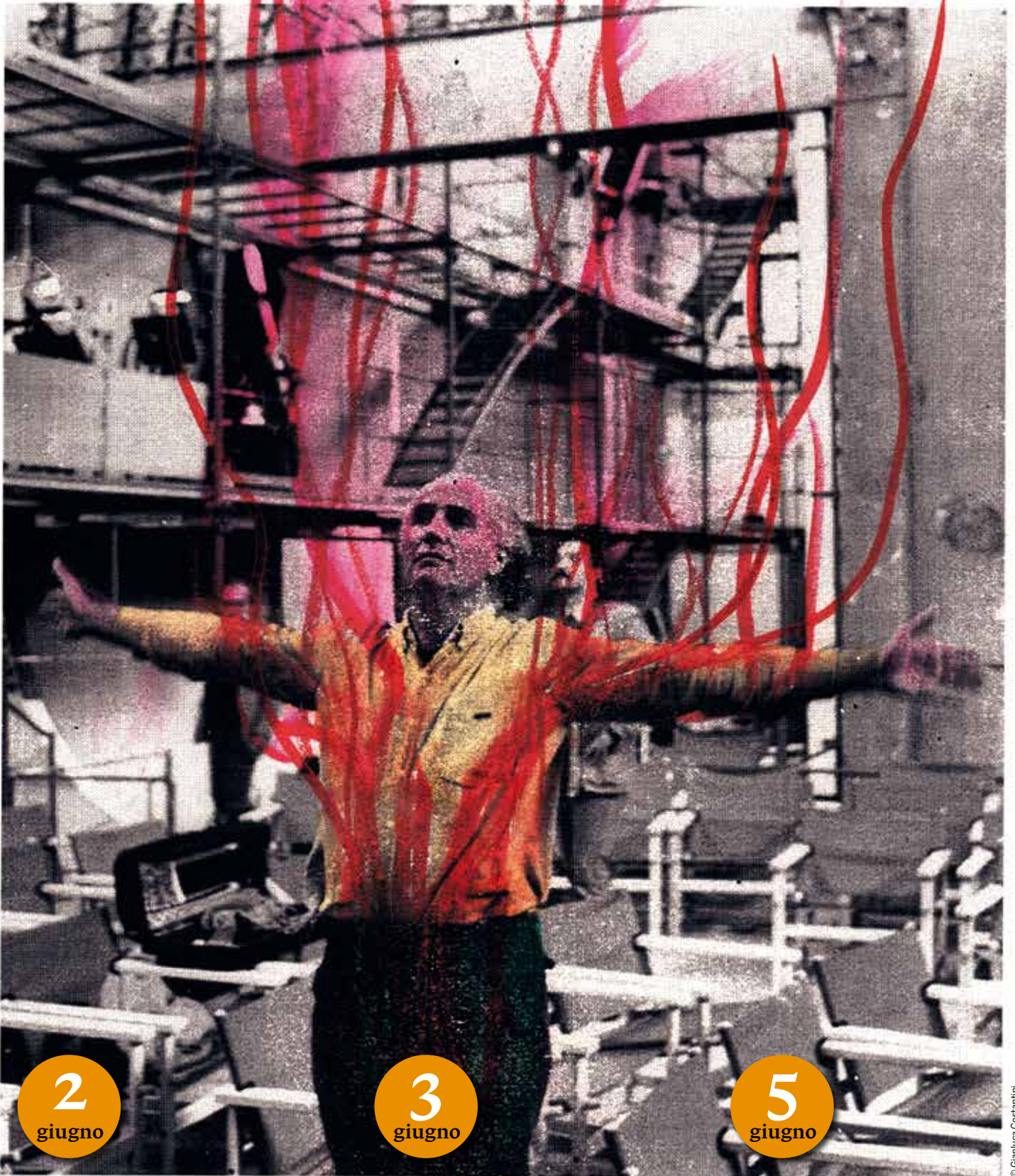


La tradizione del Nuovo



2

giugno

La lontananza
nostalgica utopica
futura

3

giugno

Perduto in una
città d'acque

5

giugno

Omaggio a
Morton Feldman

Omaggio a Luigi Nono

LA LONTANANZA NOSTALGICA UTOPICA FUTURA

Luigi Nono, *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer*, per violino solo e otto nastri magnetici (1988)

Raphael Negri *violino*
Francesco Giomi/*Tempo Reale* *regia del suono*
introduzione di Enzo Porta

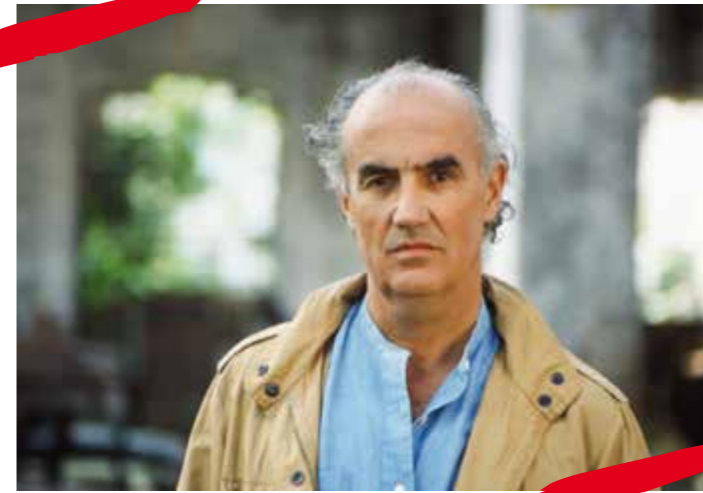
Il caso ricorre, non dico come un motivo conduttore, ma come un motivo importante nel rileggere oggi la tua vita nel ricordarla. Sembra quasi che tu ci creda, che tu vi annetta una certa importanza. Cos'è il caso per te? Il caso può darsi che sia qualcosa che è scritto ma che non si sa. Potrebbe essere qualcosa come quello che mi è capitato cinque giorni fa: ero nello studio di Friburgo per i miei esperimenti e i miei studi, quando entrò Gidon Kremer che era venuto a cercarmi. A dire il vero io lo avevo cercato tempo fa, ma senza trovarlo e a lui era capitata esattamente la stessa cosa: in quel momento però era entrato nello studio dove stavo lavorando. Non ci eravamo mai incontrati in precedenza e d'un tratto abbiamo trascorso cinque ore insieme parlando. È stato un incontro di millenni, perché le parole, i silenzi, il gesto di un mano, gli sguardi esprimevano un'eloquenza infittita, quale potrebbe nascere da una consuetudine antichissima.

Così Luigi Nono ricorda nell'autobiografia in forma di intervista con Enzo Restagno il primo incontro con il violinista Gidon Kremer nel febbraio 1987. Si trattò di un incontro casuale, anche se da entrambi cercato. Era forse inevitabile che il compositore, sempre più *caminante sin caminos*, dopo la radicale svolta segnata dal quartetto d'archi *Fragmente-Stille, an Diotima* (Bonn 1980), sempre più incerto, più inquieto mentre con una grande curiosità procedeva nelle sue ricerche nei suoi esperimenti, incontrasse il violinista russo Gidon Kremer, un interprete atipico nel panorama dei grandi esecutori contemporanei, anch'egli in costante ricerca, insofferente nei confronti dei tradizionali programmi concertistici, e attratto dalla musica contemporanea. Da questo incontro sarebbe

nato *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più caminantes con Gidon Kremer* (Berlino, 31 gennaio 1989) per violino solo, 8 nastri magnetici, da 8 a 10 leggii.

Questo lavoro è legato all'ultima intensa stagione creativa di Nono, stagione che ha visto nascere il trittico legato all'ormai famosa iscrizione che il compositore lesse sul muro di un chiostro trecentesco a Toledo: "Caminantes no hay caminos hay que caminar" [Tu che cammini, non vi sono cammini: occorre camminare] (*Caminantes Ayacucho*, per due cori, contralto, flauto, orchestra e live electronics; *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkovskij, per sette gruppi strumentali; *Hay que caminar sonando*, per due violini), e che riassume il senso del suo "vagare" creativo.

Sei leggii "lontani tra loro, irregolarmente e assimetricamente, mai vicini, in modo da rendere possibili vari cammini tra loro, mai diretti, cercandoli... 'intrigati' anche da due o quattro leggii vuoti, per rendere il cammino ancor più variato e fantasioso", sono disposti nella sala, con le sei parti entro cui è articolata la composizione, il violinista cerca di disegnare così un percorso, incerto, titubante (cammina lentamente con improvvise fermate, come cercando il leggio successivo), sino alla lenta uscita dalla sala su un flautato sol che lentissimo si spegne nel silenzio. È un percorso non preordinato che l'autore, con la diretta collaborazione dell'interprete, intraprende, nel seguire il mutevole dispiegarsi dell'evento sonoro nel tempo dell'esecuzione e nello spazio della sala. In questo senso la presenza di Kremer è stata decisiva nella definizione di una scrittura violinistica estremamente raffinata, ricca:



© Roberto Masotti

- a) di gesti esecutivi variegati e cangianti, "crini+legno sul ponte... al tallone... tasto.... Alla punta tasto crini + legno... tutto flautato";
- b) di piani dinamici che giungono alla soglia dell'impercettibilità, "tutto ppppppp cantando dolcissimo con voce quasi inaudibile ove possibile";
- c) di suoni con "altezza sempre mobile per microintervalli di 1/16 mai statici";
- d) di un'agogica altrettanto mutevole, da 30 a "180 velocissimo", "acceleransi e rallentandi sono da eseguire con fantasia".

Il richiamo di una dimensione autentica di ascolto musicale è estremamente problematico nella produzione dell'ultimo Nono, come nella *Lontananza nostalgica utopica futura*, ma perciò estremamente affascinante. L'evento musicale viene così ad essere elemento centripeto, attorno a cui si dispongono pariteticamente:

- 1) l'atto compositivo, talvolta molto articolato (si pensi al *live electronics* di Freiburg), che cerca di obliare se stesso,
- 2) l'intervento dell'interprete che si deve ascoltare, modificando un approccio all'esecuzione puramente tecnico-virtuosistico, ed infine
- 3) la presenza di un pubblico – forse questo termine può risultare inadeguato – non più soggetto che controlla l'opera musicale attraverso una metaforizzazione linguistica, ma testimone attento del dispiegarsi dell'evento sonoro. In questa direzione l'aggettivo utopica sembra essere un più o meno consapevole richiamo alla *Filosofia della musica* di Bloch. Anche qui è tematizzata una contrapposizione tra la dimensione visiva e quella acustica: l'*Hellhören*, l'udire chiaro, subentra all'*Hellsehen*, alla chiarezza, ormai inadeguata, rispetto al difficile percorso della *Selbstbegegnung*, dell'incontro con il Sé. È al suono, in quanto primo di ogni carattere falsamente allegorico, in quanto allusivo senza ridursi a segno univocamente interpretabile, in quanto enigmatico senza nascondere nulla, è al suono e alla musica che vogliamo destinare il primato di una realtà altrimenti indicibile. L'ascolto a cui Nono e Kremer ci invitano è un ascolto-interpretazione continuo tra gesti musicali (tritonici, seconde, settime, none maggiori e minori, microintervalli, armonici – l'inadeguatezza di una tale terminologia è evidente) mai univoci, mai traducibili, che sembrano talora disporsi secondo una forma a ponte, attorno al terzo leggio, a sua volta così articolato, ma che poi fuggano una tale impressione, frutto di una lettura più che di un ascolto. Il comporre che si ritrae per consentire all'accadimento sonoro il suo completo dispiegarsi, l'esecuzione, che si crea nell'oblio di un virtuosismo tecnico da cui non può prescindere, rappresentano un continuo trasmigrare tra "significanti" che hanno perso ogni riferimento ad un "significato" ultimo, e ci riconsegnano ad un ascolto che diventa un incessante domandare.

(Tratto da: Paolo Pinamonti, *Gidon Kremer per Luigi Nono*, in «Venezia arti», 1991, pp. 131-133)

Raphael Negri

Si diploma in violino al Conservatorio di Brescia con Valerio Pappalardo e poi con Enzo Porta, di cui è stato assistente al corso Aspetti dell'espressione musicale dal Novecento ad oggi al Conservatorio di Parma. Si perfeziona con Boris Belkin all'Accademia Chigiana di Siena, con Corrado Romano a Ginevra e Dora Schwarzberg alla Fondazione Romanini di Brescia. Vince numerosi concorsi, tra cui quelli di Genova, Roma, Taranto (sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana) e Biella. Nel 2006 riceve il Prix Anne Marie Bollo Rambaud a Moneglia (Genova). Suona nel New MADE Ensemble di Milano, con l'Orchestra Barocca di Gerusalemme, Barrocade di Tel Aviv, Ensemble Ritmo e Anima di Beer Sheva. Per oltre un decennio collabora, come primo violino, con l'Ensemble Europa Galante.

Ha partecipato a numerose registrazioni per EMI, Opus 111, RAI, Dynamic, Radio France, BBC, Nippon TV, e si è esibito a Tokyo, Sydney, Washington, Londra (Barbican, Royal Albert Hall), Berlino (Philharmonie), Parigi, Vienna (Konzerthau), La Scala di Milano, Tel Aviv, Lisbona, Amsterdam, New York, Madrid, Mosca, San Paolo (Brasile), Hong Kong, Bergen; inoltre in Corea, Cina, Nuova Zelanda, Canada. È docente di violino al Conservatorio Luca Marenzio di Brescia.



© DelioStrologo

Tempo Reale

Centro di ricerca produzione e didattica musicale
www.temporeale.it



Fondato da Luciano Berio nel 1987, è oggi uno dei principali punti di riferimento per la ricerca, la produzione e la formazione nel campo delle nuove tecnologie musicali. Dalla sua costituzione il Centro è impegnato nella realizzazione delle opere di Berio, che lo hanno portato a lavorare nelle più prestigiose sale concertistiche di tutto il mondo. Lo sviluppo di criteri di qualità e creatività derivati da queste esperienze si è riverberato nel lavoro condotto continuamente tanto con compositori e artisti affermati quanto con giovani musicisti emergenti. I temi principali della ricerca riflettono un'idea di poliedricità che da sempre caratterizza le scelte e le iniziative di Tempo Reale: l'ideazione di eventi musicali di grande spessore, lo studio sull'elaborazione del suono dal vivo, le esperienze di interazione tra suono e spazio, la sinergia tra creatività, competenza scientifica, rigore esecutivo e didattico.

Nel 2008 fonda il Tempo Reale Festival, una regolare iniziativa di concerti, performance e spettacoli dedicati alla musica di ricerca. Dal 2013 Tempo Reale è Ente di rilevanza per lo spettacolo dal vivo della Regione Toscana.

Francesco Giomi

Compositore e regista del suono, ha coordinato l'équipe di Tempo Reale per i lavori di Luciano Berio e di altri compositori, registi e coreografi in importanti teatri e festival di tutto il mondo. Ha collaborato con orchestre, ensemble, coreografi e compagnie teatrali italiane e straniere. Insegna Composizione musicale elettroacustica al Conservatorio di Bologna.



PERDUTO IN UNA CITTÀ D'ACQUE



Salvatore Sciarrino

Perduto in una città d'acque per pianoforte (1991)

Michele Foresi

Glifo per pianoforte e live electronics (2014)

Alessandro Ratoci

East-St. Louis Blues per pianoforte e live electronics
(prima esecuzione assoluta)

Perduto in una città d'acque (1991)

Mi venne in mente come dono per Alvisè Vidolin, con l'entusiasmo di un'amicizia che mette radici. Quando glielo annunciavo certo non immaginavo quale sfumatura i fatti avrebbero aggiunto al titolo. L'elaborazione degli appunti risale al gennaio 1990, durante la gestazione del *Perseo*. Lavoravo spesso con Alvisè all'Università di Padova, e fu così che si combinò di andare a Venezia per incontrare Luigi Nono, forzando l'isolamento che ce lo sottraeva. Una casa veneziana, vuota o trasandata che sia, mentre si apre sempre canta sull'aria settecentesca di quei suoi pavimenti screziati. Dopo i passi insorditi nelle calli, fui lasciato solo con Nono, anche Alvisè scomparve. Parlavamo attraverso il torpore della sua malattia. Lembi di sonno separavano talvolta le parole di una frase, e il senso deviava, verso i sogni, verso quel nucleo di calore che informa la stessa volontà di parlare, di emergere, a tratti. Era stata una mattina particolarmente gelida e un sole smerigliato dalle brume si dilatava nella stanza, e le navi entravano ora nitide dentro casa. Riconosco in ogni petroliera qualcosa di affine perché sono nato affacciandomi su un porto. Come spiegare queste vecchie emozioni? Come d'altra parte tacerle? Dopo circa un anno ripresi in mano il pezzo. Inevitabile che gli si fosse impresso il sorriso taciturno di Nono. Sapere questo non

Luigi Nono

...sofferte onde serene... per pianoforte e nastro magnetico (1976)

pianoforte **Stefano Malferrari**

live electronics e regia del suono

Francesco Giomi/Tempo Reale

dispiacerà ad Alvisè, che lo amava come me. Non a caso la morte di persone care non ci colpisce da giovani. Sono eventi a gran risonanza, e quasi automorfi: la fine del tempo, il tempo che si fa sentire col tempo. Per me si trattava anche di un rapporto mirabile. Infatti reputiamo impossibile che tra compositori non permanga almeno l'ombra di una rivalità. Quanto eravamo coscienti, io e Nono, dell'autonomo rispondere a esigenze di pensiero comuni? Il telefono mi svegliava a tarda notte. Da Friburgo. Da Berlino. C'era complicità fra noi più che amicizia. Rari scambi di idee. Piuttosto comunicavamo per sottintesi, quindi reciprocamente assai attenti l'un l'altro. Nel 1985 gli avevo dedicato una cantata a cui attribuisco tutt'ora, fra le mie cose, il peso di una svolta. Avrei raccolto presto, in contraccambio, una fortuna che davvero suona impegnativa, l'ultima dedica del maestro. A questo punto qualcuno invocherà le ragioni del titolo: dunque un viaggio veneziano, Luigi Nono morente? No. Troverei logico invece tornare al dilatato gocciare dei suoni. Ed insieme al rivolgersi della memoria della percezione su di sé, mentre ci perdiamo, allorché riconosciamo e non riconosciamo. Succede pure quando qualcosa di nuovo ci circonda o (non capiterebbe a sproposito) se ci appare una nuova fisionomia nelle cose più semplici e abituali, che è del comporre "musica nuova". Perfino una successione di bicordi consonanti può risultare ambigua e allusiva: e in realtà l'attacco, la vibrazione, lo spazio suscitato divengono determinanti al senso, più che la consonanza stessa. Soltanto l'uso conferisce significato a un

materiale linguistico, non l'averlo scelto in sé. E ancora devo sottolineare qui accanto la grande distanza in frequenza fra suoni simultanei, che li unisce anziché separare. Materializzano armoniche, e un periodare artificioso, simile eppure sempre diseguale come in sonno, e una rarefazione ai limiti del silenzio, con il profumo degli Adagi di Beethoven. Lascio alla cura di appositi incontri e seminari d'analisi ogni spiegazione in dettaglio, e con affetto saluto tutti dal treno. Stasera arriverò a casa tardi.
Salvatore Sciarrino, 7 maggio 1992.

Glifo (2014)

Da piccolo, quando mia sorella si esercitava al pianoforte, sedevo sotto la tastiera e guardavo in alto le sue mani premere i tasti a tempo: ogni tasto un suono. Quel mobile nero, dal mio punto di vista, era qualcosa che oggi chiamerei *campionatore*, un contenitore muto che trattiene eventi acustici al suo interno, pronti per essere liberati. Forzare il pianoforte in questo ruolo mi ha fatto ripensare la tecnica esecutiva – non più note da eseguire ma controlli da manovrare – e la scrittura musicale, che accoglie il *loop* come base per l'indagine del suono.
Michele Foresi

East St. Louis Blues (2016)

East St. Louis, Illinois, è al giorno d'oggi un limbo fra città e deserto. Un tempo contea all'avanguardia per economia e cultura, è stata culla di artisti importanti e il suo nome rimane legato a molti capolavori della musica afro-americana. Dopo la grande crisi dell'industria dell'acciaio e dopo essere stata considerata per alcuni decenni la città più povera e pericolosa d'America, il processo di disgregazione sia urbanistico che sociale è continuato a tal punto da farne ormai un "non luogo" dove la natura lentamente sta inghiottendo e cancellando ogni traccia della presenza umana.

East St. Louis Blues è un brano per pianoforte ed elettronica che si ispira all'esperienza di una "deriva" in questo luogo desolato (nella tradizione psicogeografica delle avanguardie situazioniste) alla ricerca delle rovine della casa natale di Miles Davis. I materiali sonori sono quasi interamente generati a partire da processi di composizione assistita dal computer, in particolare attraverso l'analisi spettrale di una selezione di vecchi dischi, "reliquie" della tradizione blues e swing. Questa scelta, motivata dall'esigenza estetica di "carpire" un suono familiare, attraverso le sue ragioni fisiche, è allo stesso tempo la volontà poetica di filtrare attraverso un processo rigoroso il suo contenuto emotivo. Il "margine d'errore", inevitabile quando si applicano delle analisi computerizzate, non è evitato ma impiegato attivamente come mezzo di rielaborazione degli elementi musicali. Nel flusso continuo del suono del pianoforte, spesso utilizzato nella veste di strumento a percussione, si potranno forse trovare richiami agli strumenti della tradizione blues come la *washboard*, la tipica tavola da bucato percossa coi cucchiari o come la *slide guitar* e il banjo. Chi ascolta è però soprattutto invitato a perdersi nel suono "materico" senza una meta precisa relazionandosi di volta in volta con i fantasmi di un'antica bellezza che sembra svelarci poco a poco la strada per trovare nuovi mondi meravigliosi dove altri scorgono solo rovine.

Alessandro Ratoci

...sofferte onde serene... (1976)

Mentre si approfondisce sia l'amicizia con Maurizio Pollini, che la stupefatta coscienza mia per il suo pianismo, un duro vento di morte spazza "l'infinito sorriso delle onde" nella famiglia mia e in quella dei Pollini.

Questa comunanza ci accomunò ancor più nella tristezza dell'infinito sorriso di *...sofferte onde serene...*

La dedica a Maurizio e a Marilisa Pollini significa anche questo.

Alla mia casa, alla Giudecca in Venezia, giungono continuamente suoni di campane varie, variamente ribattute, variamente significanti, di giorno e di notte, attraverso la nebbia e con il sole.

Sono segnali di vita sulla laguna, sul mare.

Inviti al lavoro, alla meditazione, avvertimenti. E la vita vi continua nella sofferta e serena necessità dell'"equilibrio del profondo interiore", come dice Kafka.

Pollini, pianoforte dal vivo, si amplia con Pollini, pianoforte elaborato e composto su nastro.

Non contra-stante né contra-punto.

Registrazioni di Pollini, fatte in Studio, soprattutto attacchi di suoni, la sua percussione estremamente articolata sui tasti, vari campi intervallari, sono stati ulteriormente composti su nastro, sempre nello Studio di Fonologia della RAI di Milano, con l'assistenza di Marino Zuccheri. Ne risultano due piani acustici, che spesso "con-fondono", annullando spesso l'estraneità meccanica del nastro.

Tra essi sono stati studiati rapporti di formazione del suono. Compreso l'uso delle vibrazioni dei colpi di pedale, forse particolari risonanze "nel profondo interiore". Non "episodi" che si esauriscono nella successione, ma "memorie" e "presenze" che si sovrappongono, in quanto memorie, in quanto presenze che si con-fondono, esse sì, con le "onde serene".

Luigi Nono

(Tratto da: *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001, vol. I, p. 482.)

Stefano Malferrari

Formatosi al Conservatorio di Bologna con Franco Agostini, si diploma a Pesaro sotto la guida di Franco Scala, perfezionandosi successivamente con Jörg Demus e György Sandor.

Vincitore di alcuni concorsi internazionali (Enna, Senigallia), ha tenuto concerti sia in recital che come solista con orchestra (Orchestra Sinfonica della Radio Televisione di Varsavia, Orchestra Sinfonica di Recife, Orchestra Filarmonica Marchigiana, Accademia Bizantina), in formazioni da camera e in ensemble di musica contemporanea per istituzioni quali Sala Verdi di Milano, Accademia Filarmonica di Roma, Teatro Comunale di Firenze, Comunale di Bologna.

Ha tenuto concerti in Europa (Svizzera, Francia, Germania, Svezia, Croazia, Islanda, Norvegia, Inghilterra, Spagna), Centro e Sud America (Messico, Perù, Colombia, Brasile, Cile, Argentina, Ecuador) e Asia (Kazakistan, Thailandia), partecipando a festival quali Rossini Opera Festival di Pesaro, Festival dei Due Mondi di Spoleto, Maggio Musicale Fiorentino, MilanoMusica, Settembre Musica a Torino, Biennale di Musica di Venezia, Festival Internazionale di Bergen.

Attivissimo nel repertorio cameristico e liederistico, collabora con musicisti quali i flautisti Andrea Griminelli, Marco Coppi e Giorgio Zagnoni, il pianista Jörg Demus, il violinista Domenico Nordio, le soprano Dimitra Theodossiu, Irina Lungu e Lorna Windsor, la mezzosoprano Monica Bacelli.

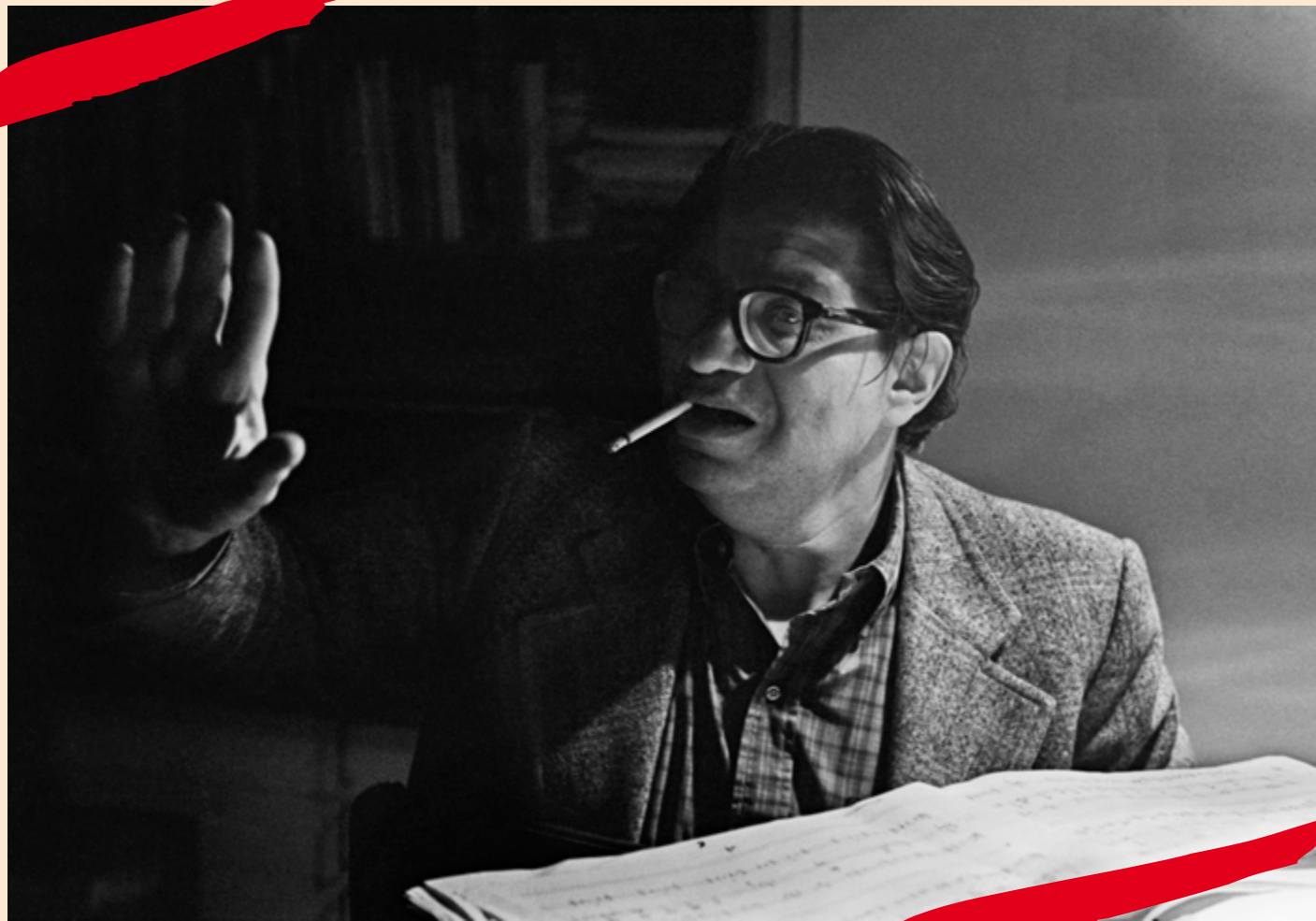
Sue esecuzioni sono state trasmesse dalla RAI, da radio estere e da network privati e ha all'attivo incisioni in cd per la NLM, Nuova Era, Nuova Carisch, Agenda e Tactus.

Insegna pianoforte al Conservatorio di Bologna. È tra i fondatori dell'Associazione Incontri col Maestro di Imola (ora Accademia), e dell'Ensemble FontanaMIX di Bologna.



OMAGGIO A MORTON
FELDMAN

Piano, Violin, Viola, Cello (1987)



© Roberto Masotti

Quartetto Klimt

pianoforte Matteo Fossi
violino Duccio Ceccanti
viola Edoardo Rosadini
violoncello Alice Gabbiani

Morton Feldman

Se esistono composizioni che possono produrre in noi le stesse sensazioni suscitate dalle grandi tele di Rothko, queste sono certamente quelle di Morton Feldman, tra i maggiori compositori statunitensi del secolo passato. Con le opere di entrambi infatti, pervase come sono da una luminosa quanto ineffabile malinconia, si ha accesso ad un'altra dimensione spaziale e temporale, che conferisce alla parola "sacro" un nuovo significato, facendoci partecipi di un rito laico che può rappresentare un'esperienza assoluta. *Piano, Violin, Viola, Cello* è l'ultimo lavoro che Feldman portò a termine nel 1987, anno della sua scomparsa e, come le altre opere dello stesso periodo, si dilata in un tempo sospeso di considerevole durata, nella contemplazione delle risonanze che nascono dalla ripetizione sottilmente variata di frammenti, di trame sonore, di *patterns* che in modo imprevedibile si ripetono o alternano in variazioni minime e mantenendosi inesorabilmente in pianissimo.

Quartetto Klimt

Costituitosi nel 1995 alla Scuola di Musica di Fiesole, si è esibito in numerosi concerti, arrivando presto a partecipare a prestigiosi festival in Italia e all'estero. Dal 1997 frequenta per due anni i corsi speciali di alto perfezionamento tenuti dal Trio di Milano a Fiesole e dal 2000 studia per diversi anni con Pier Narciso Masi. Nell'aprile 1998 vince il primo premio al Concorso internazionale di musica da camera "Gaetano Zinetti" a Sanguinetto (VR).

Poco dopo la sua costituzione, ha partecipato a Rencontre Internationale des Enseignements Artistiques, organizzato dall'Institute de le Marionette a Charleville-Mezières (Francia), Festival dell'Orchestra Giovanile Italiana ad Aosta, Ater Festival di Rimini, Festival Elba Isola Musicale d'Europa. Gli anni successivi hanno visto la partecipazione del Quartetto in stagioni prestigiose quali Lingotto Musica di Torino, Festival di Ravello, Musica Insieme di Bologna e Bologna Festival, Biennale



di Venezia (dove il quartetto ha eseguito in prima italiana *Piano, Violin, Viola, Cello* di Morton Feldman), Amici della Musica di Firenze, Amici della Musica di Perugia, Accademia Filarmonica Romana, Sere musicali di Milano, Festival Mozart di Rovereto, Oleg Kagan Musikfest di Kreuth, Festival di Santander, Columbia University di New York. Nel 2001 il Quartetto ha inaugurato la prima edizione dei Concerti del Quirinale di Roma; è stato inoltre protagonista di numerose dirette televisive e radiofoniche della RAI.

Si è arricchito dei consigli e del sostegno di artisti quali Carlo Maria Giulini, Natalia Gutman, Krzysztof Penderecki (di cui ha eseguito in prima italiana il *Sestetto*), Maurizio Pollini, che lo ha invitato ad esibirsi durante la cerimonia di premiazione di *Una vita nella musica* 1999 a Venezia, e gli ha devoluto nel 2001 la borsa di studio "Arturo Benedetti Michelangeli".

Per «Amadeus» ha pubblicato i due quartetti per pianoforte e archi di Robert Schumann nel 2010 e i due quartetti di Antonin Dvořák nel 2012. Per Stradivarius ha inciso la prima registrazione di *Piano, Violin, Viola, Cello* di Morton Feldman.

Da sempre attento alla promozione e alla divulgazione della musica contemporanea, il Klimt è dedicatario di brani di compositori quali Alessandro Solbiati, Francesco Antonioni, Matteo D'Amico, Ivan Vandor, Giancarlo Cardini, Giorgio Gaslini. Tiene masterclass internazionali di musica da camera nell'ambito del Livorno Music Festival.

Piano, Violin, Viola, Cello: contro la routine del solito pezzo di venti minuti

Piano, Violin, Viola, Cello costituisce l'ultima composizione, memorabile, scritta da Morton Feldman, completata l'anno della morte, il 1987.

Questo raggruppamento strumentale riflette le due predilezioni del compositore americano in fatto di timbrica: il pianoforte, destinatario di un numero molto elevato di pezzi, dal 1950 al 1986, e il quartetto d'archi (qui ridotto a tre unità), impiegato da Feldman sia da solo (*Structures*, del 1951, *Three Pieces*, del 1954-56, e i colossali lavori del suo ultimo periodo creativo: il Quartetto I, 1979, e il Quartetto II, 1983, quest'ultimo accreditato di una durata estrema: circa cinque ore), che accompagnato dall'orchestra (*String Quartet and Orchestra*, 1973), o da altri strumenti (*Two Pieces* per clarinetto e quartetto d'archi, 1961, *Four Instruments*, con il pianoforte che sostituisce il secondo violino, 1975, *Clarinet and String Quartet*, 1983, *Violin and*

String Quartet, 1985, *Piano and String Quartet*, ancora 1985, e il presente brano).

Le dimensioni molto dilatate di questo straordinario *Piano, Violin, Viola, Cello* si conformano alla prevalente tendenza delle opere, di qualità somma, scritte nel corso degli anni Ottanta, che com'è noto presentano una marcata estremizzazione delle durate (nel proposito, secondo quanto diceva lo stesso Feldman, di sfuggire alla routine del "solito pezzo di venti minuti", anche se una simile ipertrofia temporale in pezzi da camera, che non hanno ovviamente le risorse foniche di un'orchestra, possa presentare a volte aspetti problematici in termini di attenzione protratta a lungo).

In realtà, il principio tecnico che sta alla base di queste costruzioni gigantesche, che contrastano fortemente con la loro discretissima, quasi impalpabile presenza sonora, e cioè l'ostinato, non è una novità apparsa in quegli ultimi anni della vita e della produzione di Feldman, ma rappresenta una costante della sua maniera costruttiva, risalente addirittura ai suoi esordi compositivi dei primissimi anni Cinquanta (un esempio preclaro fra i molti citabili è *Extensions III* per pianoforte, del 1952). La differenza, comunque, tra quelle lontane applicazioni dell'arte del frammento e quelle dell'ultimo decennio compositivo risiedono in due fondamentali fattori: nella incessante tecnica reiterativa che investe nei pezzi tardi praticamente tutta la composizione, e soprattutto nel raffinatissimo, straordinario lavoro variativo cui sono sottoposti i vari frammenti.

Già che ci siamo, non sarà inutile ricordare come questo uso del frammento come principio strutturale nell'arte del Novecento significhi nella musica un congedarsi dalla tradizionale sintassi classico-romantica (riverniciata nel neoclassicismo sia tonale che dodecafonico), che com'è noto si basava sulla contrapposizione dialettica di elementi diversi, per far posto a un procedere statico nel tempo, fondato essenzialmente sul principio della ripetizione, che Schönberg valutava negativamente in un suo scritto, salvo servirsene all'occorrenza a modo suo, per esempio all'inizio del Terzo Quartetto per archi, o in certi passaggi del *Moses und Aron*.

Feldman, come detto, usa questo mezzo tecnico con estrema sottigliezza, e, nel brano qui presente, si vale, oltre che di piccoli nuclei motivici, variati o meno, e spesso ripetuti mediante l'uso del ritornello, anche di una sola nota (per inciso, a proposito dei ritornelli, in *Triadic Memories*, pezzo pianistico del 1981, se ne trovano svariati con numero di ripetizioni non limitato a due, ma esteso da tre a undici volte!).

Uscendo per un momento dallo stretto musicale, e sempre in riferimento all'arte del frammento, va detto che il compositore americano fu attratto, e anche influenzato, dalla fine degli anni Settanta in poi, dalla ripetitività sottilmente variata dei vari *patterns* figurati, e dal bilanciamento sapiente tra simmetria e asimmetria che si trova nei tappeti del Medio Oriente, come pure dal loro senso di quiete e di astratto rigore.

Per quanto riguarda le procedure con le quali Feldman trasforma i suoi micro-motivi, esse sono prima di tutto quelle classiche, riprese anche dai maestri dodecafonici del Novecento storico (come pure dal Cage delle *Sonatas and Interludes*): trasposizioni cromatiche, anche in forma di progressioni, inversioni, retrogradazioni, aggravamenti, diminuzioni, canoni.

Ma ci sono pure altri tipi di trasformazioni, presenti in *Piano, Violin, Viola, Cello* (come anche in altri brani degli ultimi anni), che magari ad un unico ascolto non sono facilmente avvertibili: in molti casi l'attenzione, nel caso di strutture ripetute, viene tenuta sveglia mediante piccolissimi cambiamenti di scrittura, completamente inaspettati e anche positivamente incoerenti con quanto precedeva:

per esempio in alcune forme ripetitive, accanto a qualcosa che rimane immutato, qualcos'altro cambia, sia a livello di note che di scrittura ritmica (nel primo caso spostando certe note di ottava, oppure mantenendo immutata una parte, del pianoforte o degli archi, e intervenendo su un'altra o altre parti). Inoltre abbiamo, sempre in questo pezzo: presentazione variamente accorciata di certi moduli, esecuzione di "ostinati" prima con l'intero insieme strumentale, poi con i soli archi, allargamento degli intervalli di qualche frase (da seconde, perlopiù, a none), presentazione di un modulo cambiando l'ordine di entrata degli strumenti (prima il pianoforte e poi gli archi, e in seguito il contrario), oppure lo stesso modulo affidato ai soli archi eliminando il pianoforte, e altro.

Venendo al tipo di materiale usato, Feldman adopera anche qui il suo collaudato linguaggio liberamente cromatico, a volte un po' aspro, a volte più ammorbidito. Ma la cosa singolare è che questi insiemi dissonanti spesso alludono nemmeno troppo segretamente alla tonalità.

Tanto per fare qualche esempio, nelle prime battute del pezzo si ha un cumulo di note divise tra pianoforte e archi che, prescindendo dagli urti di seconde minori (urti peraltro ammorbiditi dalla dinamica ultrapianissimo), comunicano una precisa e fascinosa sensazione di una sorta di si bemolle minore-maggiore (infatti le note coinvolte sono si bemolle, do, re bemolle, re naturale e mi bemolle).

Ancora, le prime tre note di un disegno monodico del

pianoforte di quattro note (l'unico del pezzo, in seguito trasposto tre volte, anche, in un caso, limitando la trasposizione a due note sole), che nella sua formulazione originaria presenta le note la bemolle, mi bemolle, sol bemolle, produce una netta impressione di settima di dominante di re bemolle maggiore (o minore).

Inoltre, nel corso della composizione si possono trovare delle rimemorazioni, affidate al pianoforte, della micro-frase d'inizio. La prima poggiate sulle note mi bemolle, la, sol bemolle (quindi area di mi bemolle minore), la seconda su si, re bemolle (ma l'orecchio sente do diesis...) e re naturale (si minore), ribadita quest'ultima nella parte finale con la linea si (nota lunga), do, do diesis, re (note corte).

Relativamente infine allo stile e alla tecnica compositiva adottata e al rapporto pianoforte-archi, si può dire che prevalga nettamente un procedere omoritmico per ognuno dei due organismi sonori, e che varie unità formali che si succedono pervengono a formare delle isole accordali-armoniche di stregante suggestione, anche in virtù delle risonanze sprigionantesi dall'uso del pedale del pianoforte, pedale che viene tenuto abbassato senza cambi per l'intera composizione.

Giancarlo Cardini

(Dalle note del disco *Piano, Violin, Viola, Cello*, inciso dal Quartetto Klimt per Stradivarius)

