



CITTA' DI TORINO

con il contributo della

FONDAZIONE CRT

Cassa di Risparmio di Torino

lunedì 18 settembre 2000
ore 17

Conservatorio
Giuseppe Verdi

Antonio Ballista,
pianoforte

settembre
musica

XXIII edizione

George Crumb

(1929)

Makrokosmos I

Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac for Amplified Piano

1. *Primeval Sounds (Genesis I)* - Cancer
2. *Proteus* - Pisces
3. *Pastorale* (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10.000 B.C.)
- Taurus
4. *Crucifixus [SYMBOL]* - Capricorn
5. *The Phantom Gondolier* - Scorpio
6. *Night-Spell I* - Sagittarius
7. *Music of Shadows* (for Aeolian Harp) - Libra
8. *The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo) [SYMBOL]*
- Leo
9. *The Abyss of Time* - Virgo
10. *Spring-Fire* - Aries
11. *Dream Images (Love-Death Music)* - Gemini
12. *Spiral Galaxy [SYMBOL]* - Aquarius

Béla Bartók

(1881-1945)

Sei pezzi da Mikrokosmos:

Suoni armonici

Staccato

Canottaggio

Sincopi

Seconde maggiori simultanee o spezzate

Marcia

Claude Debussy

(1862-1918)

Tre studi:

Pour les tierces

Pour les sonorités opposées

Pour les arpèges composés

Quattro preludi dal II libro:

Brouillards

Les fées sont d'exquises danseuses

Canope

Feux d'artifice

Pianista, clavicembalista e direttore d'orchestra, **Antonio Ballista** si è dedicato fin dall'inizio della carriera all'approfondimento delle espressioni musicali più diverse e alla composizione di programmi di rara inventiva e originalità. Dalla fine degli anni '50 suona in duo pianistico con Bruno Canino, una formazione dall'ininterrotta attività la cui presenza è stata fondamentale per la diffusione della Nuova Musica e per l'azione catalizzatrice sui compositori. Ha suonato con direttori quali Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Bruno Maderna, Riccardo Muti ed è stato invitato dai più prestigiosi festival internazionali. Come direttore d'opera ha debuttato al Teatro dell'Opera di Roma con *Gilgamesh* di Franco Battiato. Fra i compositori che hanno scritto per lui ricordiamo Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Ennio Morricone, Niccolò Castiglioni, Franco Donatoni e Salvatore Sciarrino. Ha effettuato tournée con Luigi Dallapiccola, Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen ed ha collaborato con Pierre Boulez, John Cage e György Ligeti in concerti monografici.

È fondatore e direttore dell'ensemble "Novecento e oltre", una formazione stabile per l'esecuzione della musica del Novecento storico europeo e delle più recenti tendenze di ricerca, da lui fondata nel 1995. Ha inciso per RCA, Ricordi, Wergo, EMI e Bottega Discantica. Per ventitre anni è stato titolare della cattedra di pianoforte principale presso il Conservatorio di Milano. Attualmente è docente presso l'Accademia pianistica di Imola.

George Crumb
Makrokosmos I

Dentro il programma di questo concerto passa come un'anima, un filo continuo. Tutti i pezzi che ascoltiamo oggi fanno parte di cicli. Nascono da quella *forma mentis* seriale, sequenziale che accomuna il *Clavicembalo ben temperato*, le *Variazioni Diabelli* di Beethoven o gli *Studi* di Schumann e Chopin. È l'idea di concepire il brano al tempo stesso come entità individuale e parte d'un tutto, di un percorso emozionale che può nascere come un torrente o raccogliere in un gesto anni e anni di tentativi e divagazioni. Un'idea che, con le sue leggi di gravità e le sue tempeste magnetiche, fonda sempre un cosmo, *micro* o *macro* che sia. E se poi un Crumb rende pubblica la propria dichiarazione d'amore per Debussy e Bartók, poterli ascoltarli tutti e tre insieme è una bella fortuna. Vuol dire anche ricostruire i percorsi carsici del Novecento, seguire le tracce d'un pianoforte che si inabissa nel Danubio o nella Senna e riaffiora fra le onde del Potomac.

George H. Crumb è frutto d'un sistema produttivo musicale tipicamente americano: quello dei *college* universitari. Una fucina-laboratorio dove comporre è al tempo stesso sperimentare, creare discepoli e fare dell'artigianato in tranquillità, al riparo di una grande protezione istituzionale. Crumb è nato nel 1929 a Charleston, West Virginia. Studi al Mason College of Music, master all'University of Illinois, perfezionamento nel 1954-55 a Berlino con Boris Blacher. Una formazione con un orizzonte sonoro che è soprattutto Bartók, Stravinsky e la Scuola di Vienna, e una carriera professionale che si dipana tutta nelle università, dove è docente di pianoforte, analisi, teoria, composizione. Dal 1965 fino alla pensione nel 1997 Crumb insegna all'Università della Pennsylvania a Filadelfia. Molti suoi lavori mettono in musica García Lorca, del quale ama la forza ancestrale sprigionata in temi elementari come la vita, la morte, la terra, il vento o il mare. Numerosi i premi e i riconoscimenti: Pulitzer nel 1968, Rockefeller nel 1964, Fondazione Guggenheim nel 1967, Unesco nel 1971 e altri. Già nel titolo, *Makrokosmos* è un omaggio ai *Mikrokosmos* bartokiani. Al pari di Bartók, anche Crumb spazia fra tutte le tecniche di produzione sonora. Con la differenza che in mezzo c'è stato John Cage. Come in Cage il pianoforte di Crumb diventa un paradigma totale, un oggetto sonoro da percuotere, sfiorare e pizzicare sulle corde come un'arpa o un *sitar*, far risuonare gridandoci dentro, "preparare" con strisce di carta e pezzi di metallo, amplificare elettronicamente. Debussy sta invece nella liquida fascinazione armonica, nel valore strutturante del timbro e nella suggestione delle simmetrie numeri-

che: i *Makrokosmos* sono 24, divisi in due libri di 12 pezzi ciascuno (*Makrokosmos* I del 1972 e II del 1973) proprio come i *Préludes* del maestro francese. Ma il grande Claude riposa anche nel gioco d'ombre e di riflessi, dove le suggestioni programmatiche evidenti si associano a un oscuro universo di simboli, a destinatari volutamente criptati.

Le serie di *Makrokosmos* sono consacrate ai dodici segni dello zodiaco. Ogni pezzo reca accanto al titolo le iniziali d'un personaggio che Crumb in genere non rende noto, tranne *Aries* dedicato al pianista Serge Burge creatore dell'opera, *Gemini* a García Lorca e *Scorpio* a sé medesimo. Un pezzo su quattro è scritto in una notazione geometrica particolare e carica di significati simbolici, che torce i pentagrammi ora in forma di croce (*Capricorn*, la crocifissione), di cerchio (*Leo*, la circolarità del moto perpetuo) o di spirale (*Aquarius*, la forma della Galassia).

In *Makrokosmos* nulla è lasciato al caso. Tutto ciò che sembra improvvisato o svagato è in realtà frutto di un processo compositivo rigoroso, attraverso il quale Crumb decanta centinaia di pagine di schizzi preparatori e fissa gesti sonori minuziosamente calcolati per trasmettere – parole sue – il “carattere magico della musica, i problemi posti dall'origine del male, l'attemporalità del tempo, il senso dell'ironia profonda della vita così meravigliosamente espresso dalla musica di Mozart e di Mahler; le parole di Pascal che mi colpiscono: “Il silenzio eterno degli spazi infiniti mi perseguita”; e quei versi di Rilke: “E, la notte, la terra pesante si separa da tutte le stelle e piomba nella solitudine. Noi precipitiamo tutti. E tuttavia esiste Qualcuno che tiene delicatamente e infinitamente questa morte fra le mani”. Quella di Crumb è insomma *musica philosophica*, che rintraccia nei simbolismi e nelle raffinate tecniche compositive medievali la forma di conoscenza più idonea per interrogare quella religione del dubbio che, forse, è l'eredità più grande del secolo appena finito.

Béla Bartók

Sei pezzi da *Mikrokosmos*

Se quelle di Crumb sono lente rotazioni di galassie, questo è il cadere d'un granello di sabbia. Ricordate il film *Mikrokosmos*? Camera alzo zero tra i fili d'erba, la vita al livello del suolo, lotte all'ultima antenna fra vermi cornuti e coleotteri catafratti. Bene, qui è più o meno la stessa cosa. Anche qui c'è un musicista-entomologo che punta la sua lente su un pezzettino di mondo. Anche qui si ammira con stupore il muoversi meccanico dei segmenti e delle zampette, lo scatenarsi

di tempeste in una goccia di rugiada. Con la stessa pazienza, aspettando che il tempo sgrani una dopo l'altra le sue minuscole porzioni.

Per mettere da parte questi 153 pezzi, Bartók di tempo ce ne ha messo: tredici anni, dal 1926 al 1939. All'inizio non era ben chiaro neanche a lui cosa sarebbe venuto fuori. L'idea era di isolare in ogni brano un singolo parametro di timbro, di tocco, di intervalli e scale, di accordi, di costruzione ritmica, di durate: un semplice procedimento per proprio uso personale, per affinare e distillare il pensiero e il *link* fra cervello e mano. L'idea della sequenzialità balza fuori dopo, nel 1936, quando il figlio Peter muove i primi passi sulla tastiera e papà Béla comincia a rovistare tra i fogli per offrirgli materiale di studio. Viene fuori la generosa anima del didatta: papà ne scrive di nuovi, più rapidamente di quanto il ragazzo non riesca ad impararli, inizia a dare loro un criterio sistematico, a ordinarli in ordine progressivo di difficoltà.

Alla fine i *Mikrokosmos* raccolti in sei volumi diventano il *Gradus ad Parnassum*, i *Czernyana* del Novecento: lo straordinario metodo del pianoforte contemporaneo, che prende per mano dalle più elementari melodie all'unisono fino a diaboliche sovrapposizioni di ritmi e tonalità differenti. Un catalogo impressionante. Canoni, canoni inversi, moti paralleli e contrari, imitazioni a specchio, scale e ritmi sbilenchi ungheresi, jugoslavi, transilvani, bulgari e orientali; danze contadine e cortigiane; corali; scale modali e pentatoniche; politonalità; cromatismo e dodecafonìa; studi sugli accordi; suoni armonici; bassi ostinati; piccole lezioni di piano sulle tecniche del tocco. Qua e là affiorano suggestioni a programma che sembrano colare dai *Préludes* di Debussy: un *Notturmo*, *Melodia nella nebbia*, *Canottaggio*, *Scherzi di villaggio*, *Dal diario di una mosca*. E ci sono anche preziosi e divertiti esercizi di stile, in cui Bartók si impossessa con ironica maestria degli idiomi di Couperin, Bach, Schumann e Gershwin.

Se ogni brano dei *Mikrokosmos* è una sperimentazione *in vitro*, una griglia che seleziona ciascuno specifico procedimento tecnico, l'intero edificio diventa così un gesto creatore potente e magistrale: una sintesi sui tasti bianchi e neri del pensiero strutturale dall'enigmistica dei canoni fiamminghi tardomedioevali fino alle soglie dell'atonalità.

Claude Debussy
Études e Préludes

Scrivendo i *Mikrokosmos*, sicuramente Bartók aveva in mente le *Études* scritte da Debussy vent'anni prima. Anche questi

dodici pezzi isolano ciascuno un singolo aspetto tecnico – un intervallo, una diteggiatura, un tipo di scrittura – e vi si applicano in modo astratto e sistematico. È la stessa costruzione minimalista e per autoriduzione, dove a fare d'una terza o un mordente la cellula generatrice dell'intero linguaggio armonico e timbrico del brano basta la consumata maturità dell'autore. *Per le cinque dita, Per le terze, Per le quarte, Per le seste, Per le ottave, Per le otto dita, Per i gradi cromatici, Per gli abbellimenti, Per le note ribattute, Per le sonorità opposte, Per gli arpeggi composti, Per gli accordi* sono titoli di una nudità attonita, astratta, ormai completamente emancipata da qualunque suggestione simbolistica o programmatica. Perché in quel 1915 in cui la Francia marcisce fra i gas delle trincee sulle Ardenne, per ondine, chiari di luna e fanciulle dai capelli di lino non c'è più posto.

Il Debussy del tempo di guerra scende nel silenzio e nell'afasia. Vivacchia lacerato fra una cupa depressione per il massacro e l'inutile orgoglio di proclamarsi *Musicien français* al servizio ideale della patria in armi, e scrive poco o nulla. Da luglio a ottobre del 1915 è in villeggiatura a Mon Coin, un *cottage* sulla Manica presso Dieppe. Mare, iodio e ostriche gli riacendono una fiammella di serenità ed energia. Ma è l'ultimo sprazzo creativo prima del precipitare della malattia. A Mon Coin nascono *En blanc et noir* per due pianoforti, la *Sonata* per violoncello e pianoforte e quella per flauto, viola e arpa. E fra il 3 agosto e il 29 settembre le dodici *Études*. Dedicate alla memoria di Chopin, discendono direttamente dalla didattica sublime degli *Studi* del maestro polacco, di cui Debussy si professa perpetuo ammiratore. In una lettera all'editore Durand c'è tutto il senso di ricerca faticosa e la consapevolezza di aver creato qualcosa di originale: "La stampa giapponese più minuziosa è un gioco da bambini in confronto alla scrittura di certe pagine; ma sono contento, è un buon lavoro! [...] Senza falsa modestia posso dire che quest'opera si conquisterà un suo posto particolare".

Già con i due libri dei *Préludes* la concezione sequenziale del pezzo pianistico aveva però raggiunto un vertice assoluto. Questi ventiquattro pezzetti – un'ora e venti di musica in tutto – sono una ventata di aria fresca nel Novecento sonoro, brani che dovremmo portarci sulla classica isola deserta se ne esistessero ancora. Di preludi per tastiera ne hanno scritti Bach e Chopin, Skrjabin e Rachmaninov. Ma a differenza di tutti gli altri, Debussy non si preoccupa di ordinare i suoi nelle tonalità maggiori e minori. L'armonia è una funzione ormai totalmente svincolata dalla tonalità tradizionale. Debussy semmai mette dei titoli, solo che non li piazza in testa al brano ma in fondo: in minuscolo, dopo puntini di sospensione entro i quali

affiora e riaffonda un dialogo tutto interiore. I titoli non vogliono enunciare un programma che la musica poi illustra o descrive (“adesso ti faccio ascoltare questo”), ma alludere, evocare, celare.

I dodici *Préludes* del primo libro nascono fra il 1909 e il 1910. I dodici del secondo – tra cui quelli oggi in programma – entro il 1913. Sbocciano da suggestioni come l'illustrazione o la frase d'un libro, un paesaggio, un aneddoto di giornale, una condizione di luce o d'atmosfera, la carica simbolica che sprigiona un oggetto. Debussy riesce a trasformare ellissi così eterogenee in una materia musicale in cui l'evocazione ha tratti di nitore e oggettività quasi onomatopeici. Sono idee che suonano. Ed è questo che rende possibile per magia anche il cammino a ritroso, dalla musica alla suggestione del verso poetico: come fa negli *Ossi di Seppia* Eugenio Montale con la sua *Minstrels*.

In *Brouillards* l'idea delle folate di nebbia nasce sovrapponendo alle due mani passaggi indipendenti che ora vagano ora ristagnano pigri come banchi. Rapinoso e leggiadro, *Les fées sont d'exquises danseuses* nasce invece dalla figura d'un libro inglese per ragazzi: fatine che danzano in punta di piedi su una tela di ragno. *Canope* è il canopo, il misterioso vaso sacro dentro cui gli Egizi e gli Etruschi conservavano i visceri del defunto e di cui Debussy possedeva due esemplari. Come l'omonimo scherzo orchestrale del giovane Stravinsky, *Feux d'artifice* è un'esplosione di colori: una tastiera che ruota, vortica e schizza via come un petardo fra le mani del pianista. Dentro i *Préludes*, insomma, c'è ben altro che il “debussismo” inteso come pianismo *flou* e alonato di visioni traslucide e oniriche. C'è tutto un paesaggio orografico accidentato, alimentato da suggestioni tecniche che spaziano dal nervoso folclore chitarristico spagnolo al *ragtime*, da un uso spregiudicato delle scale modali che anticipa Olivier Messiaen fino al montaggio di tonalità e di ritmi differenti che già inghiotte lo Stravinsky di *Petruška*.

Ma l'aspetto più profetico dei *Préludes* è senz'altro l'uso timbrico degli accordi e delle scale. Debussy li emancipa completamente dai centri di gravitazione tonale e dalle funzioni armoniche della tradizione. È questo che consegna i *Préludes* direttamente al Novecento: a quel Novecento che non si è lasciato ingannare dalla sterile querelle *tonalità-atonalità*, ma ha capito che le vie del nuovo sono davvero infinite e sorprendenti. E che per portare frutto devono magari semplicemente aspettare un po'. Chiedetelo a George Crumb, se non ci credete.

Nicola Gallino