

*omaggio a*  
**GYÖRGY KURTÁG**

7-10 settembre 2001

A CURA DI GIULIO CASTAGNOLI

- 5 I CONCERTI
- 8 GLI INTERPRETI
- 15 I TESTI
- 27 MATERIALI PER LEGGERE KURTÁG
- 29 Kurtág: un ritratto per frammenti (*Giulio Castagnoli*)
- Incontri con la musica di György Kurtág
- 36 • *Hölderlin-Gesänge* op. 35 (*Thomas Bösche*)
- 37 • Kurtág e le parole: *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b  
(*Enzo Restagno*)
- 39 • Lamentazione: su *Stele* op. 33 (*Anton Haefeli*)
- 41 • *Messages* op. 34 e *New Messages* op. 34a (*Paolo Cecchi*)
- 44 • *Movimento per viola e orchestra* (*Giulio Castagnoli*)
- 46 • Omaggi: *Aus der ferne III e V*
- 46 • ... *pas à pas – nulle part...* poèmes de Samuel Beckett op. 36  
(*Thomas Bösche*)
- 48 • ... *quasi una fantasia* op. 27 n. 1 (*Thomas Bösche*)
- 49 • *Rückblick*: uno sguardo indietro
- 50 • Su *Grabstein für Stephan* op. 15c (*Lidia Bramani*)
- 52 Kurtág e i viennesi (*Nicola Gallino*)
- 58 Debussy e Kurtág (*Marina Pantano*)
- 61 *La Grande fuga* di Beethoven (*Pietro Mussino*)

### 7. ARS POETICA

Kobayashi ISSA - TANDORI Dező

*p, poco a poco aumentando al fine*

Csak las - san, szé - pen; gon - do - san

*p, poco a poco cresc.*

mászd meg, csi - ga, a Fu - ji he -

*sempre cresc.*

*non arpegg.*

- gyét.

*sempre cresc.*

*ff. dolce*

*p*

Adriannek 1982 I. s. ra.

# I concerti

---

## venerdì 7 settembre

---

- ore 17

### Conservatorio Giuseppe Verdi

Incontro con **György Kurtág**

Partecipano

*Márta Kurtág,*

*Francesca Gentile Camerana,*

*Enzo Restagno,*

*Roman Vlad*

---

- ore 21

### Chiesa di San Filippo

[testi p. 15, note pp. 39-45, 48-51]

#### Kurtág

*Messages* op. 34, per coro e orchestra

Una lettera a Péter Eötvös

Da lontano

– Hommage à Alfred Schlee 85

La situazione

– Alcune parole a Zoltán Jeney

... a solemn air...

– Hommage à Albert Simon

Inscription on a Grave in Cornwall

Ogni uomo è un fiore...

– à Zoltán Kocsis

*Movimento per viola e orchestra*

*New Messages* op. 34a, per orchestra

Merran's Dream

(Caliban detecting-rebuilding Mirranda's dream)

Schatten

... aus tiefer Not...

– Un messaggio a Madleine Santchi

Les Adieux in Janáček's Manier

für Ute und Egon Westerholt

Un messaggio a Zoltan Pesko

Merran's Dream per orchestra d'archi

[intervallo]

#### Kurtág

*... quasi una fantasia...* op. 27 n. 1 per pianoforte e gruppi di strumenti

Introduzione. Largo

Presto minaccioso e lamentoso (Come un incubo). Molto agitato, sempre *pppp*

Recitativo. Grave, disperato

Aria – Adagio molto. Lontano, calmo, appena sentito

*Grabstein für Stephan* op. 15c

per chitarra e gruppi di strumenti dispersi nello spazio

[intervallo]

*ΣTHAH* (Stele) op. 33

per grande orchestra

Adagio – Lamentoso. Disperato, con moto (Non troppo veloce, ma selvaggio, furioso, impaziente) – Molto sostenuto

---

#### Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

**Danilo Rossi**, viola

**Andrea Pestalozza**, pianoforte

**Elena Casoli**, chitarra

**Insieme Vocale Daltrocanto**

**Dario Tabbia**, maestro del coro

**Pro Arte**, armoniche

**Luigi Gaggero**, cimbalom

**Zoltan Pesko**, direttore

[biografie pp. 8-9]

---

## sabato 8 settembre

---

- ore 17

### Conservatorio Giuseppe Verdi

[testi pp. 15-9, note pp. 37-9, 52-7]

#### Kurtág

*Scene da un romanzo* op. 19,

per soprano, violino, contrabbasso e cimbalom

I. Vieni

II. Dall'incontro alla separazione

III. Supplica

– Hommage à Kolmár Lázló



- IV. Permettimi
- V. Il ritornello della conta  
– Hommage à Mahler
- VI. Sogno
- VII. Rondò
- VIII. Nudità
- IX. Il valzer dell'organetto  
– Hommage à Schnittke
- X. Racconto
- XI. Di nuovo
- XII. Domeniche  
– Perpetuum mobile
- XIII. La visita
- XIV. Una storia vera
- XV. Epilogo

**Webern***Concerto* op. 24

- I. Etwas lebhaft [Assai veloce]
- II. Sehr langsam [Molto lento]
- III. Sehr rasch [Molto vivace]

*Cinque Pezzi per piccola orchestra* op. 10

- I. Sehr ruhig und zart  
[Molto calmo e delicato]
- II. Lebhaft und zart bewegt  
[Veloce e animato con delicatezza]
- III. Sehr langsam und äusserst ruhig  
[Molto lento ed estremamente calmo]
- IV. Fließend, äusserst zart  
[Fluido ed estremamente delicato]
- V. Sehr fließend [Molto fluido]

**Kurtág**

*Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b  
per voce, ensemble vocale, pianoforte  
e orchestra da camera

**Schoenberg**

*Kammersymphonie* op. 9  
per orchestra da camera

**Ensemble InterContemporain**

**Maria Husmann,**

**Ildikó Monyók,** soprani

**Axe 21,** ensemble vocale

**Michel Cerutti,** cimbalom

**Csaba Király,** pianoforte

**Hae-Sun Kang,** violino

**Frédéric Stochl,** contrabbasso

**John Storgårds,** direttore

[biografie pp. 9-11]

---

**domenica 9 settembre**

---

**• ore 17****Conservatorio Giuseppe Verdi**

[note pp. 58-60]

**Debussy**

*Sonata per violino e pianoforte*

- 1. Allegro vivo
- 2. Intermède
- 3. Fantasque et léger

**Kurtág**

*Segni, Giochi e Messaggi* [estratti]

per archi e fiati

*Otto Pezzi per pianoforte* op. 3

*Tre pezzi per violino e pianoforte* op. 14e

**Debussy**

*La fille aux cheveux de lin,*

preludio n. 8 dal Primo Libro

*Sonata per violoncello e pianoforte*

- 1. Prologue
- 2. Sérénade
- 3. Finale

**Solisti dell'Ensemble InterContemporain**

**László Hadady,** oboe

**Alain Billard,** clarinetto basso

**Michael Wendeberg,** pianoforte

**Jeanne-Marie Conquer,** violino

**Odile Auboin,** viola

**Pierre Strauch,** violoncello

[biografie pp. 11-2]

---

**• ore 21****Chiesa dei Santi Martiri**

[note pp. 46, 49, 61-3]

**Kurtág**

*Rückblick* [Sguardo indietro]

per tromba, contrabbasso e strumenti  
a tastiera

*Aus der Ferne III*

per quartetto d'archi

**Beethoven**

*Grande fuga*

in si bemolle maggiore op. 133

per quartetto d'archi

Overtura. Allegro – Meno mosso e moderato – Allegro  
 Fuga. (Allegro) – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con brio – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con brio – Allegro – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con brio

### Kurtág

*Aus der Ferne V*

per quartetto d'archi

### Silvia Cappellini,

**Stefano Micheletti**, strumenti a tastiera

**Francesco Fraioli**, contrabbasso

**Sandro Verzari**, tromba

### Quartetto d'Archi di Torino

**Giacomo Agazzini**,

**Umberto Fantini**, violini

**Andrea Repetto**, viola

**Manuel Zigante**, violoncello

[biografie pp. 12-3]

---

## lunedì 10 settembre

---

### • ore 17

#### Conservatorio Giuseppe Verdi

[testi pp. 19; note pp. 36-7, 46-8]

### Kurtág

*Hölderlin Gesänge*, per voce

A... – Hommage à D.E. Sattler

Nel bosco – per Georg Kröll

Forma e Spirito

– Hommage à Alexander Polzin

A Zimmer

– per Reinhart Meyer-Kalkus

La passeggiata – per Heinz Holliger

Paul Celan: Tübinga, gennaio

– in ricordo di Robert Klein

*Segni, Giochi e Messaggi*,

per archi

... *pas à pas – nulle part...*

poemi di Samuel Beckett op. 36

per baritono, archi e percussioni

1. pas à pas – nulle part

2. le nain – Hommage à Roland Moser

3. octave – Message à Pierre Boulez

4. ... le tout petit, macabre – à Ligeti

5. nuit

6. écoute-les

7. octave [double] – à Isabelle Kurtág

8. berceuse

– Hommage à Heinz Holliger

*Intermezzo I per trio d'archi*

9. d'ou

10. elles viennent...

– Hommage à Gösta Neuwirth

11. rêve – Hommage à Henri Pousseur

12. apparition – à Jehuda Elkana

13. fous... – à Annemarie Brunner

14. fin fond du néant

– Hommage à Erik Satie

15. en face le pire

16. inventaire

– Hommage à Jan van Vlijmen

*Intermezzo II per trio d'archi e percussioni*

17. mouvement

18. la calma

*Intermezzo III per trio d'archi*

19. Dieppe

– Hommage à François Sulyok

20. de pied ferme

21. ... levons l'ancre...

22. Chamfort: du cœur de l'homme

23. Chamfort/Beckett: sleep...

24. Chamfort/Beckett: an indian proverb

25. Chamfort/Beckett: oblivion, sweet

oblivion – Hommage à Christian Wolff

26. Chamfort/Beckett:

“Lasciate ogni speranza”

27. Chamfort/Beckett: a shocking case

– ... a little song for Liz Backer ...

28. Valse

– Hommage à Helmut Lachenmann

*Intermezzo IV – Pizzicato valse*

– Hommage à Ránki György *per trio d'archi*

29. Chamfort: méditation

30. Chamfort/Beckett:

... une découverte bouleversante...

31. Chamfort/Beckett: asking for salve and

solace – Hommage à Merran Joy Poplar

**Kurt Widmer**, baritono

**Mircea Ardeleanu**, percussioni

**Joe Burnam**, trombone

**Daryl Smith**, tuba

**Trio Orlando**

**Hiromi Kikuchi**, violino

**Ken Hakii**, viola

**Stefan Metz**, violoncello

[biografie pp. 13-4]

# Gli interpreti

venerdì 7 settembre, ore 21

L'**Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI** è il complesso che dal 1994 raccoglie l'eredità delle quattro orchestre radiofoniche di Torino, Milano, Roma e Napoli. In Italia, oltre alla consueta attività sinfonica invernale e primaverile, la Nazionale ha tenuto concerti nelle principali città e per i festival più prestigiosi. Numerosi anche gli appuntamenti all'estero, con tournée in Giappone, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Canarie, Svizzera, Sud America, Austria e Germania. Dal 1996 Eliahu Inbal ha assunto la carica di Direttore onorario e nel 1998 Jeffrey Tate è divenuto Primo Direttore ospite; a partire dal mese di settembre 2001 l'Orchestra avrà un nuovo Direttore principale, il maestro Rafael Frühbeck de Burgos. Hanno diretto l'Orchestra, tra gli altri, Carlo Maria Giulini, Giuseppe Sinopoli, Georges Prêtre, Wolfgang Sawallisch, Myung-Whun Chung, Mstislav Rostropovic, Riccardo Chailly, Lorin Maazel e Zubin Mehta. L'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI ha preso parte a eventi particolari (Conferenza Intergovernativa dell'Unione Europea, omaggio per il Giubileo Sacerdotale del Papa a Roma, celebrazioni per la Festa della Repubblica il 2 giugno del 1997, 1998 e 1999, Capodanno 2000 al Quirinale) tutti trasmessi in diretta televisiva. Il 3 e 4 giugno 2000, in diretta su RAIUNO e in mondovisione, l'Orchestra è stata protagonista dell'evento televisivo *Traviata à Paris*, sotto la direzione di Zubin Mehta. Recentemente, il 27 gennaio 2001, l'Orchestra ha aperto ufficialmente in diretta televisiva su RAITRE le celebrazioni verdiane nella Cattedrale di Parma, impegnata nella *Messa da Requiem* sotto la direzione del direttore russo Valerij Gergiev. Dal tronco principale dell'Orchestra Nazionale sono nati gruppi cameristici che svolgono un'intensa attività concertistica, incrementata dall'istituzione della stagione da camera Domenica Musica. Tutti i concerti delle stagioni dell'Orchestra sono trasmessi in diretta su RadioTre e quasi tutti sono ripresi e trasmessi dalle varie reti televisive.

Nato a Budapest da una famiglia di musicisti, **Zoltan Pesko** compie gli studi nella sua città; nel 1964 lascia l'Ungheria e frequenta corsi di perfezionamento in Italia e in Svizzera. Di particolare rilievo nel suo periodo di formazione artistica sono stati gli anni con Goffredo Petrassi (composizione) e con Sergiu Celibidache e Pierre Boulez (direzione d'orchestra). Fra il 1966 e il 1973 lavora a Berlino alla Deutsche Oper come direttore d'orchestra e collaboratore di Lorin Maazel. Il suo strepitoso debutto alla Scala nel 1970 segna l'inizio di una notevole carriera artistica a livello internazionale; nell'arco di una stagione viene scritturato per tre produzioni: *Ulisse* di Dallapiccola, *La Finta giardiniera* di Mozart e *L'Angelo di fuoco* di Prokof'ev. Numerose tournée lo portano poi in tutta Europa, in Sud America, in Russia e negli Stati Uniti. Nel 1973 diviene Direttore stabile del Teatro Comunale di Bologna; per tre anni riveste lo stesso ruolo al Teatro La Fenice di Venezia, e dal 1978 al 1983 è Direttore principale dell'Orchestra RAI di Milano. Dal 1996 al 1999 è Direttore musicale della Deutsche Oper am Rhein. Dal 2001 è Direttore principale e Direttore musicale del Teatro São Carlos di Lisbona. Zoltan Pesko viene invitato regolarmente ai più prestigiosi festival e nei centri musicali più importanti d'Europa. Tra il 1998 e il 2000 ha diretto i Berliner Philharmoniker, i Münchner Philharmoniker e altre grandi formazioni orchestrali. Il suo repertorio, che spazia dal Rinascimento all'avanguardia contemporanea, è documentato da numerose riprese radiofoniche e incisioni discografiche.

L'insieme vocale **Daltrocanto**, fondato nel 1994 da Dario Tabbia, è nato con l'intento di riproporre la ricchezza e l'alto valore artistico della musica vocale di Rinascimento e Barocco. Daltrocanto è stato ospite di prestigiosi festival italiani ed è stato invitato ai festival internazionali di musica antica di Bruges, Anversa, Ecouen e Madrid. Nel 1996 ha eseguito per Settembre Musica lavori del compositore olandese Louis Andriessen con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI diretta da David Robertson. Nel 1999 è stato incaricato dall'Unione Musicale di Torino di un progetto che prevede, nell'arco di quattro anni, l'esecuzione di un ciclo monografico su Claudio Monteverdi. Per Stradivarius ha inciso un disco dedicato alla musica sacra di Orlando di Lasso e l'*Ottavo libro di madrigali* di Sigismondo D'India (premio della critica italiana 1996, premio Amadeus 1997). Per Opus 111 ha registrato musiche tratte dal Codice di Staffarda, ottenendo importanti riconoscimenti dalla stampa internazionale.

Diplomatosi con il massimo dei voti e la lode nel 1985, perfezionatosi con Asciolla, Farulli e Bashmet, **Danilo Rossi** a vent'anni viene chiamato da Riccardo Muti a ricoprire il ruolo di prima viola solista dell'Orchestra del Teatro alla Scala e della Filarmonica. Premiato in concorsi nazionali e internazionali, viene invitato a esibirsi nei più importanti festival (Ravenna, Ferrara, Cork, Nijny Novgorod, St. Moritz) protagonista di esecuzioni solistiche che vanno dal repertorio classico e barocco all'Hindemith di *Der Schwanendreher*, al *Concerto* di Bartók e al *Monologue* di Schnittke, di volta in volta a fianco di artisti come Tortelier, Brunello, Carmignola, Lucchesini, Chailly, Gavazzeni, Canino, Chung, del Quartetto Arditti, dei Solisti di Mosca, dei Virtuosi di Santa Cecilia, dell'Orchestra Regionale Toscana. Da quindici anni, in duo con Stefano Bezziccheri, esegue con successo tutto il repertorio per viola e pianoforte. Oltre all'attività di esecutore è organizzatore e ideatore della Milan © Evolution Orchestra, che lega l'esperienza classica al jazz, e tiene corsi alla Scuola Musicale di Fiesole e all'Accademia di perfezionamento della Scala. Per lui hanno scritto Ferrari, Callegari, Pesce, Palumbo e Carlo Boccadoro gli ha dedicato *I racconti della neve*. Suona la viola Maggini del 1600 appartenuta a Dino Asciolla.

**Andrea Pestalozza** inizia la sua attività giovanissimo come percussionista e si dedica successivamente al pianoforte e alla direzione d'orchestra. I suoi maestri sono stati Franco Campioni, Martha del Vecchio, Piero Bellugi e Salvatore Sciarrino; decisivo per la sua formazione è stato l'incontro con György Kurtág. Da sempre appassionato della nuova musica, ha lavorato con solisti come Cathy Berberian, Adrienne Czengery, Elena Mosuc, Rocco Filippini e Peter Keller, e con compositori come Nono, Berio, Donatoni e Hosokawa. Ha tenuto recital pianistici e diretto in rinomate sale da concerto di Parigi, Berlino, Londra, Saarbrücken, Nizza, Lisbona, Milano, Roma, Torino, Venezia e Firenze realizzando prime esecuzioni di composizioni di Bussotti, Francesconi, Mosca, Cardì, Gentilucci, Krepplein e Rohloff. Recentemente ha diretto una nuova produzione di *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Weill con la regia di Daniele Abbado. Ha inciso cd con l'opera pianistica di Janáček e Marij Kogoj, ... *quasi una fantasia*... di Kurtág e *Vanitas* di Sciarrino. Ha fondato l'ensemble Orfeo e ha tenuto i corsi di perfezionamento di pianoforte al Festival Città di Castello.

**Elena Casoli** svolge attività concertistica come chitarra solista (Wien Modern, Syntèse-Bourges, AdK-Berlin), con orchestre sinfoniche (Maggio Musicale Fiorentino, Chamber Orchestra of Europe, Berliner Philharmonisches Orchester, Mahler Chamber Orchestra), in duo con Jürgen Ruck (Münchener Biennale, Musikademie Basel), in collaborazione con gruppi cameristici (Ensemble Modern di Francoforte, Divertimento Ensemble di Milano), e studi di elettronica e informatica musicale (Agon, Milano; FMyT, Buenos Aires; Cemat, Roma). Ha studiato con Ruggero Chiesa e Oscar Ghiglia e ha vinto premi in concorsi nazionali e internazionali (Sor, Roma 1989; Segovia, Madrid 1989; Kranichsteiner, Darmstadt 1990). Nel dicembre 2000 ha collaborato con John Adams, la Deutsche Symphonie Orchester di Berlino e Kent Nagano, alla realizzazione della prima mondiale dell'opera *El Nino* al Théâtre Châtelet di Parigi e nel febbraio 2001 è stata interprete a Milano del *Terzo Concerto* di Ennio Morricone per chitarra, marimba e orchestra. Nel 2001 è stato realizzato un video monografico su Elena Casoli dal regista Gianni Di Capua.

## sabato 8 settembre, ore 17

### Ensemble InterContemporain

Emmanuelle Ophèle, *flauti*  
 László Hadady, Didier Pateau, *oboi*  
 Alain Damiens, André Trouttet, *clarinetti*  
 Alain Billard, *clarinetto basso*  
 Pascal Gallois, Paul Riveaux, *fagotti*  
 Jens McManama, Jean-Christophe Vervoitte, *corni*  
 Antoine Curé, Jean-Jacques Gaudon, *trombe*  
 Jérôme Naulais, Benny Sluchin, *tromboni*  
 Gérard Buquet, *tuba*  
 Vincent Bauer, Samuel Favre, *percussioni*  
 Dimitri Vassilakis, Hidéki Nagano, *pianoforti*  
 Jeanne-Marie Conquer, *violino*  
 Odile Auboin, *viola*  
 Pierre Strauch, *violoncello*

*elementi aggiunti:*  
 Jérôme Gaubert, Cédric Jullion, *flauti*  
 Isabelle Cornelis, Gianni Pizzolato,  
*percussioni*  
 Serge Reynier, *arpa*  
 Marie-Thérèse Ghirardi, *chitarra*  
 Christian Schneider, *mandolino*  
 Agnès Sulem, *violino*

L'**Ensemble InterContemporain** è stato fondato nel 1976 da Pierre Boulez come strumento al servizio della musica del xx secolo. Formato da trentun solisti, attualmente ha come Direttore musicale Jonathan Nott. Allo scopo di assicurare la diffusione della musica del nostro tempo, l'Ensemble si esibisce in circa settanta concerti per stagione sia in Francia sia all'estero; al di fuori dei concerti istituzionali, gli artisti che ne fanno parte hanno dato vita singolarmente a numerose formazioni cameristiche delle quali curano anche la programmazione. Ricco di più di 1700 titoli, il repertorio dell'Ensemble rispecchia una politica molto attiva sul versante della composizione, grazie anche ai suoi rapporti privilegiati con l'IRCAM, ma comprende anche alcuni classici della prima metà del secolo, nonché le opere più significative scritte dopo il 1950. Stabilitosi nella sede della Cité de la Musique nel 1995, l'Ensemble ha incrementato la sua azione di sensibilizzazione del pubblico nei confronti della creazione musicale organizzando laboratori, conferenze e prove aperte al pubblico. In collaborazione con il Conservatorio di Parigi, l'Ensemble dà vita a stage di formazione di giovani professionisti, strumentisti o compositori, desiderosi di approfondire la conoscenza del linguaggio musicale contemporaneo.

**John Storgårds** ha studiato violino e direzione d'orchestra presso l'Accademia Sibelius di Helsinki, diplomandosi nel 1997 con il massimo dei voti. Dal 1995 dirige con regolarità l'Orchestra Sinfonica della Radio Finlandese, nella scorsa stagione ha ricoperto il ruolo di Direttore ospite principale della Tampere Philharmonic Orchestra mentre dalla prossima inizierà a lavorare come Direttore stabile della Tapiola Sinfonietta. In campo operistico collabora con l'Opera Nazionale Finlandese, per cui nella stagione 2002-03 dirigerà *Arabella* di Strauss. Il suo debutto in Germania, nel 1998, con l'Orchestra Sinfonica di Düsseldorf ha segnato l'inizio di una serie di impegni in tutta Europa, ad esempio a dirigere la Deutsche Oper Berlin, la Copenhagen Philharmonic, l'Orchestra Sinfonica della Radio Norvegese, la Real Filharmonia de Galicia, la Danish e la Israel Sinfonietta; i prossimi anni prevedono impegni con l'Ensemble InterContemporain, l'Orchestra Sinfonica della Radio Olandese e la Sinfonica di Praga, la Scottish Chamber Orchestra, Musica Vitae Sweden e Avanti! Chamber Orchestra. Gli impegni come direttore non gli hanno impedito di dedicarsi all'attività solistica e cameristica e ad apprezzate trasmissioni televisive.

**Axe 21** è un gruppo di solisti nato all'interno del Chœur de Chambre Accentus, formazione professionale di 32 elementi nata nel 1991 per iniziativa di Laurence Equilbey, direttore artistico, con l'intento di valorizzare il repertorio per voci singole e in particolare la musica contemporanea. Nelle due scorse stagioni, tenute presso il Théâtre des Bouffes du Nord di Parigi, ha presentato programmi che vanno dai madrigali italiani da Monteverdi a Bussotti, *A-Ronne* di Berio e Ward Swingle, compresi i quartetti per voci e pianoforte di Brahms e Rossini. Axe 21 collabora regolarmente con l'Ensemble InterContemporain e ha partecipato alla creazione del *Jardin d'hiver* di Philippe Fenelon e di *Mobiles* di Marc-André Dalbavie e alla prima francese di *Voynich Cipher Manuscript* di Hanspeter Kyburz. Per il 2002 è in preparazione un concerto dedicato ai *Song Books* di John Cage. Il Coro Accentus è associato a Léonard de Vinci/Opéra de Rouen, sostenuto dalla fondazione France Telecom e sovvenzionato da Ministère de la Culture, DRAC Île de France, Ville de Paris, Région Île de France, Musique Nouvelle en Liberté e AFAA per le tournée all'estero.

**Maria Husmann**, nata a Flensburg in Germania, si è formata nel campo del teatro popolare e attraverso lo studio di canto e pedagogia presso la Scuola superiore di musica di Amburgo, città dove ha debuttato a ventidue anni nel ruolo di Barbarina nelle *Nozze di Figaro*. Ha collaborato con l'Opera di Stoccarda dal 1980 all'86, anno in cui ha iniziato l'attività come artista indipendente specializzandosi nell'opera contemporanea. Tra i suoi ruoli, Marie in *Die Soldaten* di Zimmermann, Lulu nell'omonimo titolo di Berg e Lucille in *Dantons Tod* di von Einem, senza tascurare il teatro brechtiano, a Berlino, come Savetka nel *Baal* e Jenny in *Mabagony*. Nel 1999 ha debuttato alla Scala in *Capriccios* di Kurtág. Ha lavorato con autori come Glass e Henze, direttori e registi come Abbado, Krämer, Jacobs, con l'Ensemble InterContemporain, il Nash-Ensemble di Londra, l'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia e la Staatskapelle di Dresda.

L'attrice e cantante **Ildikó Monyók** si è rivelata al pubblico nel 1968 in occasione di un concorso amatoriale di canto della Televisione ungherese. Dal 1974, dopo essersi diplomata alla Scuola di teatro e di cinema di Budapest, ha lavorato con il Teatro József Katona di Kecskemét per un gran numero di produzioni. Dopo un grave incidente stradale, nel 1982, ha intrapreso attraverso la pratica dello yoga il progressivo recupero della propria motilità e dell'uso della parola, riuscendo a calcare nuovamente le scene e a ricoprire dei ruoli principali a partire dal 1986. Nel 1990 György Kurtág le ha dedicato *Samuel Beckett: What is the Word*, opera in cui la vicenda e il talento dell'artista trovano piena espressione.

Nonostante un primo premio in pianoforte e musica da camera riconosciutogli presso il Conservatorio nazionale di Metz, **Michel Cerutti** ha scelto di dedicarsi alle percussioni, ottenendo il primo premio al Conservatorio di Parigi. Prima di entrare a far parte dell'Ensemble InterContemporain nel 1976, ha lavorato con l'Orchestre de Paris e quella dell'Opéra de Rouen. Viene regolarmente invitato a eseguire brani per cimbalom solista, in particolare i lavori di György Kurtág, Igor Stravinsky e in più occasioni ha interpretato *Eclat/Multiples* e *Répons* di Pierre Boulez. Insegna al Conservatorio di Parigi e tiene delle masterclass presso il Centre Acanthes, a New York e in Canada. Fa parte del team di insegnanti della Gustav Mahler Jugendorchester coordinati da Claudio Abbado.

Nato nel 1965 in Ungheria, **Csaba Király** si è diplomato presso l'Accademia Liszt di Budapest in organo e in pianoforte. Fin da studente ha vinto concorsi pianistici nazionali e internazionali (Cagliari 1996, New Orleans 1997) e si è esibito in tutto il mondo come pianista e organista. Il suo repertorio spazia dalla musica barocca a quella contemporanea. È stato al Salzburger Festspiele e a Helsinki, Stoccolma e Amsterdam, suonando brani di Lutoslawski, Ligeti e Kurtág, si è inoltre specializzato in improvvisazione presso la Libera scuola delle Arti di Pécs, in Ungheria. Dal 1994 è professore di pianoforte all'Accademia Liszt di Budapest e dall'anno seguente ha tenuto masterclass di pianoforte e organo in Olanda, Stati Uniti, Francia, Giappone e Ungheria. Dal 1997 al 1998 è stato professore ospite dell'Università Cattolica di Taegu-Hyosung in Corea del Sud.

**Hae-Sun Kang** è solista nell'Ensemble InterContemporain dal 1994, è stata primo violino solista dell'Orchestre de Paris e ha vinto concorsi come il Lipizer e il Flesh o il Menuhin e premi a Montreal e Monaco. Insegna al Conservatorio nazionale superiore di Parigi. Ha iniziato gli studi di violino all'età di tre anni e ha proseguito con ottimi risultati, fino ai corsi di perfezionamento, al Conservatorio nazionale superiore di Parigi, con Chistian Ferras per il suo strumento e Jean Hubeau per la musica da camera. Si è perfezionata con Yfrah Neaman, Franco Gulli, Herman Krebbers, Félix Galimir e Yehudi Menuhin. È stata protagonista delle prime esecuzioni dei concerti per il suo strumento di Dusapin, Jarrell e Fedele, e di *Anthèmes II* di Boulez.

**Frédéric Stochl** ha studiato musica e danza al Conservatorio nazionale di Digione e dal 1980 è solista dell'Ensemble InterContemporain e membro dell'IRCAM Atelier de Recherche Instrumentale. Dal 1982 al 1983 ha insegnato al Conservatorio di Lione. Ha al suo attivo collaborazioni in numerosi musical e coreografie con Jean-Claude Pennerier, Maurice Béjart e Georges Aperghis. Ha lavorato anche come direttore e coreografo in produzioni come *l'Histoire du Soldat* a Villeneuve-lez-Avignon e al festival di Saint-Céré, *Pierrot Lunaire* a Aix-en-Provence e al festival del Marais, oltre a lavori propri. Nel febbraio del 1997 è stato interprete, per incarico dell'Ensemble InterContemporain, della prima esecuzione a Parigi dell'opera di Franco Donatoni *Lem II* per contrabbasso e orchestra.

## domenica 9 settembre, ore 17

**László Hadady**, nato nel 1956, si è diplomato presso l'Accademia Liszt di Budapest nel 1979, dove ha studiato musica da camera con György Kurtág. È stato primo oboe nell'Orchestra Sinfonica di Stato ungherese dal 1976 al 1980, anno in cui entra a far parte dell'Ensemble InterContemporain. Attualmente divide la sua attività fra il lavoro come solista dell'Ensemble e di insegnante al Conservatorio di Parigi. Tiene masterclass in tutto il mondo e fa spesso parte di giurie di concorsi internazionali. Ha suonato come solista con orchestre tedesche, ungheresi, francesi e con la London Philharmonia Orchestra. Nel 1995 è stato solista ospite per due concerti della Chicago Symphony Orchestra. Come musicista da camera è membro del Nielsen Wind Quintet e ha suonato con Mintz, Kocsis, e Zacharias e con i quartetti Takács, Keller e Bartók.

Nato nel 1971, **Alain Billard** ha iniziato a studiare clarinetto all'età di cinque anni con Nino Chiarelli all'École de Musique de Chartres, entrando molto presto a far parte dell'ensemble dei propri genitori e dedicandosi inoltre allo studio della tuba, del saxofono e del basso elettrico. I suoi studi sono proseguiti al Conservatorio di Parigi con Richard Vieille, dove ha ottenuto la medaglia d'oro nel 1990 e il premio d'eccellenza nel 1992. Nel 1996 ha conseguito il diploma di studi superiori del Conservatorio di Lione nella classe di Jacques Di Donato. Contemporaneamente è entrato a far parte del Nocturne Wind Quintet, primo premio in musica da camera Conservatorio di Lione e secondo premio all'ARD International Competition di Monaco. Fa parte dell'Ensemble InterCon-

temporain dal 1995 dove, parallelamente all'attività di solista, prende parte alle attività di formazione per giovani musicisti.

Nel 1980 **Jeanne-Marie Conquer** ha conseguito il primo premio di violino del Conservatorio di Parigi, ha proseguito con gli studi di perfezionamento entrando poi a far parte dell'Ensemble InterContemporain nel 1985. Ha inciso *Sequenza VIII* di Luciano Berio, *Pierrot Lunaire* e *Ode to Napoleon* di Arnold Schoenberg sotto la direzione di Pierre Boulez per la Deutsche Grammophon. Fa parte dell'Ensemble InterContemporain String Quartet.

**Odile Auboin**, primo premio di viola e musica da camera del Conservatorio nazionale superiore di Parigi nel 1991, ha continuato i suoi studi a Cremona con Bruno Guiranna presso la fondazione Stauffer e con Jesse Levine alla Yale University, con borse di studio del Ministero degli Esteri e della Cultura francesi. Fa parte dell'Ensemble InterContemporain dal 1995. Nel 1997 ha eseguito a Parigi in prima assoluta *L'horizzonte di Elettra* di Ivan Fedele per viola e orchestra e *Some leaves II* di Michael Jarrell. È stato premiato al Concorso Bucchi di Roma. Suona una viola Stephan Von Baehr.

Nato nel 1958, **Pierre Strauch** ha studiato con Jean Deplace. Vinto un premio al concorso Rostropovitch a La Rochelle nel 1977, l'anno seguente è entrato a far parte dell'Ensemble InterContemporain. Il suo repertorio da solista comprende lavori di Zoltán Kodály, Bernd Alois Zimmermann e Iannis Xenakis. Ha eseguito a Parigi le prime di *Time and Motion Study II* di Brian Ferneyhough e *Ritorno degli Snovidenia* di Berio. Strauch è anche compositore. I suoi lavori comprendono in particolare *La Folie de Jocelin*, commissionato dall'Ensemble InterContemporain (1983), *Preludio immaginario* (1988), *Allende los mares* (1989), una serie di brani per violino, violoncello, contrabbasso e pianoforte (1986-1992), *Siete poemas* per clarinetto solo (1988) e *Faute d'un royaume* per violino e sette strumenti (1998).

Nato nel 1974, **Michael Wendeborg** ha iniziato a studiare pianoforte all'età di cinque anni. Ai suoi successi in concorsi nazionali e internazionali (Sarrebucken Giesecking, Classica Nova), ha affiancato, a partire dal 1994, registrazioni e produzioni per trasmissioni radiofoniche e televisive. Si è esibito come solista con la Portuguese Symphony Orchestra e le orchestre sinfoniche di Radio SW Fribourg e Radio Hesse. Sempre come solista, ha partecipato al Festival di Aix-en-Provence e ha lavorato con artisti come Salome Kammer e Claudia Barainsky. Dopo aver ricevuto secondo premio e premio speciale per la musica contemporanea al Concorso internazionale Schubert a Graz nel marzo 2000, è entrato a far parte dell'Ensemble InterContemporain. Nell'ottobre dello stesso anno è stato premiato al Forum International des Jeunes Interprètes dell'European Broadcasting Union.

## domenica 9 settembre, ore 21

**Silvia Cappellini**, nata a Roma, si è diplomata al Conservatorio di Santa Cecilia, perfezionandosi in seguito con Eugenio Bagnoli e Riccardo Bregola. L'intensa attività solistica l'ha portata a esibirsi con la Toronto Symphony, l'Orchestra filarmonica di Amburgo, quella della Radio di Basilea e con l'Orchestra da camera della Comunità Europea. Recentemente ha privilegiato l'attività cameristica, collaborando fra l'altro con i Solisti della Scala, il Nuovo Quartetto Italiano, il Santa Cecilia Ensemble e il Gruppo di Roma. Ha avuto un ruolo attivo nella fondazione dell'Ensemble Busoni, con il quale ha effettuato tournée in Spagna, Messico e Repubblica Ceca, oltre che, nel 1994, dei Solisti dell'Accademia Filarmonica Romana, con i quali si è esibita in Italia, Germania e Venezuela. Ha registrato per RAI e Radio Vaticana e alterna gli impegni musicali a quelli organizzativi come direttore artistico degli "Incontri musicali di Terni" e dell'iniziativa "Musica negli ospedali" a Roma. Arcà, Cerchio, Sinopoli e Vlad le hanno dedicato nuove composizioni.

**Stefano Micheletti**, nato a Roma nel 1955, si è diplomato giovanissimo in pianoforte con Lya De Barberiis e successivamente in composizione studiando con Ferdinandi, Guido Turchi e Irma Ravinale. Perfezionatosi all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, premiato al Concorso di Enna, nel 1983 ha vinto il Concorso Rendano. Come solista, ha tenuto concerti in Italia (Santa Cecilia, Amici della Musica di Perugia, Biennale di Venezia, diretto da Sinopoli, ecc.) e all'estero (Monaco, Amsterdam, Dublino ecc.). Protagonista di recital radiofonici e televisivi per RAI e Radio Vaticana, ha inciso due cd per la RCA. Ha svolto un'intensa attività cameristica con complessi strumentali quali il Trio

di Roma e attualmente è solista nei Solisti dell'Accademia Filarmonica Romana, complesso creato da Giuseppe Sinopoli. È docente presso il Conservatorio Morlacchi di Perugia.

**Francesco Fraioli**, già prima del diploma entra come vincitore di concorso nell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino e poi all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dal 1986 è stato primo contrabbasso dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI e ha in seguito collaborato come prima parte con il Teatro San Carlo di Napoli e quello dell'Opera di Roma. Dal 1995 è docente di contrabbasso presso l'Istituto Briccialdi di Terni. Solista, camerista, sempre curioso di sperimentare nuovi contesti, ha suonato con svariati complessi vari generi musicali, passando ad esempio dai Solisti dell'Accademia Filarmonica Romana al Gruppo Musica d'Oggi, da Freon a Ulisse Passarella e Spaccanapoli.

**Sandro Verzari**, nato a Ronciglione (Viterbo), si è diplomato giovanissimo al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma. Vincitore di vari concorsi nazionali, è stato prima tromba presso il Teatro Massimo di Palermo, poi con i Virtuosi di Roma, per tournée in tutto il mondo, e per molti anni ha ricoperto lo stesso ruolo presso l'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI. Come solista, con un repertorio che varia dal barocco al contemporaneo, è stato ospite dei maggiori festival italiani e stranieri (a Spoleto, Napoli, Parigi, New York, Osaka ecc.), e ha suonato con successo per dodici anni in duo con l'organista Arturo Sacchetti. Docente presso il Conservatorio dell'Aquila e autore di opere didattiche pubblicate da Ricordi, ha inciso tra l'altro per Bongiovanni, BMG, Universal, Fonit-Cetra e Frequenz.

Il **Quartetto d'archi di Torino** nasce nel 1988; nel 1989-91 e nel 1995 consegue la borsa di studio dell'associazione "De Sono" di Torino e l'anno seguente viene nominato quartetto in residenza all'Istituto Universitario Europeo. Nel 1993 ottiene il diploma d'onore all'Accademia Musicale Chigiana di Siena, l'anno successivo viene premiato al Concorso Internazionale "Premio Vittorio Gui" di Firenze e nel 1997 consegue la menzione speciale al XIX Concours International de Quatuor à cordes d'Evian. Esibitosi in varie stagioni concertistiche e festival in Italia, Francia, Germania, Belgio, Olanda, Inghilterra, Cecoslovacchia, Spagna, Cuba e Malta, è stato recentemente invitato al Festival Oleg Kagan (Germania) e all'Orlando Festival (Olanda). Ha interpretato in prima esecuzione assoluta brani quali *Quattro Notturmi* di Giulio Castagnoli, *Tre stanze d'ascolto* di Giuseppe Gavazza, *Musica per Pontorno* di Giacomo Manzoni, *Quartetto n. 1* di Fabio Vacchi e *Quarto Quartetto* di Sylvano Bussotti, dedicato al Quartetto medesimo. In quintetto la formazione ha collaborato con Piero Farulli, Giuseppe Garbarino e Aldo Ciccolini, con il quale ha inciso un disco dedicato a Guido Alberto Fano. È stato ospite di radio e televisioni italiane e straniere.

## **lunedì 10 settembre, ore 17**

L'attività artistica internazionale del baritono svizzero **Kurt Widmer** annovera dal 1967 a oggi concerti in Europa, Israele, Egitto, Stati Uniti, Canada, Russia, Corea e Giappone, diretto da nomi noti quali de Burgos, Gielen, Sacher, Sawallisch, Stein. Si esibisce regolarmente ai festival di Lucerna, Zurigo, Montreux, Ludwigsburg, Londra, Brighton, Breslavia, Torino, Salisburgo, Donaueschingen e Vienna. Tra i premi ricevuti come solista, in Svizzera, il Tonkünstlerverein, il premio regionale 1985 Fördergemeinschaft der Wirtschaft am Oberrhein e nel 1997 il Premio delle Arti del Cantone Basel-Land. Il suo repertorio è molto vasto ed è stato scritturato per più di 100 prime esecuzioni. Il suo interesse va particolarmente a *El Cimarron* di Henze, *Kassandra* di Xenakis, a *Hölderlin Gesänge* e ai lavori beckettiani di Kurtág, continuando a coltivare la sua passione per il Lied. Kurt Widmer insegna all'Accademia di Musica di Basilea e tiene masterclass dall'Europa al Giappone.

Nato nel 1954 a Cluj in Romania, **Mircea Ardeleanu** ha seguito corsi musicali, e in particolare di strumenti a percussione, a Cluj e a Basilea. Nel 1978 ha vinto il Concorso per solisti rumeni e un anno dopo l'International Gaudeamus di Rotterdam. Si è esibito in diversi festival di rilievo di musica contemporanea in tutto il mondo collaborando, spesso per prime esecuzioni, con Stockhausen, Kurtág, Xenakis, Eötvös, Febel. Ha tenuto masterclass all'Università di Pechino, Seul, Montevideo, Buenos Aires, Messico, Brasilia, Caracas e in molte città europee. Dal 1996 insegna percussioni all'International Summercourses di Darmstadt. Ha effettuato diverse registrazioni di opere di Stockhausen, Xenakis, Cage, e Henze, e sta lavorando su pagine di compositori contemporanei svizzeri e di Kurtág. Vive nel sud della Germania e insegna al Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano.



Nato in Texas, **Joe Burnam** ha studiato trombone a Houston e a Dallas con Joe Dixon e più tardi all'Indiana University con Keith Brown e Lewis Van Haney, perfezionandosi al Berkshire Music Center a Tanglewood. Dal 1983 è stato primo trombone dell'Orchestra Sinfonica di Torino e attualmente occupa lo stesso posto presso l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, esibendosi spesso come solista (*Concerto per trombone contralto* di Leopold Mozart e *Tif-Ereth* di Emanuelle Nunes) ricevendo lusinghiere segnalazioni dalla critica. È stato invitato dall'English Chamber Orchestra, dai Solisti Veneti e dall'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino oltre che, come solista, dalla fondazione Gulbenkian di Lisbona. Impegnato nella ricerca di lavori inediti per il suo strumento, ha registrato *Trombone and Strings*, contenente composizioni originali per trombone e quartetto d'archi, due delle quali scritte espressamente per lui.

**Daryl Smith**, diplomato presso l'Indiana University, è in Italia dal 1978. Ha passato due anni nell'Orchestra del Teatro alla Scala, tredici nella Sinfonica di Milano della RAI ed è con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI dalla fondazione. Ha collaborato per vari anni con l'Ensemble Modern di Francoforte, incidendo numerosi cd come *The Yellow Shark* e *Eihn* di Frank Zappa. Del 1998 è *Earth Voices*, un cd realizzato con Beppe Crovella, compositore e tastierista del gruppo Arti e Mestieri, che ha portato la tuba nel mondo insolito e variopinto della musica alternativa. Smith è tra i fondatori del quintetto Brass Express, è docente di basso tuba presso l'Istituto Musicale di Aosta, e ha tenuto masterclass in numerosi paesi europei oltre che negli Stati Uniti. Suona strumenti di particolare qualità e bellezza da lui co-progettati con la Kalison di Milano.

### Trio Orlando

**Hiromi Kikuchi** ha compiuto gli studi di violino dapprima presso il Conservatorio Toho Gakuèn di Tokyo con Toshiya Eto e in seguito a Colonia con Sascko Gawriloff e il Quartetto Amadeus, e ha vinto numerosi concorsi nazionali e internazionali. Come primo violino dell'Ensemble Robert Schumann ha tenuto numerosi concerti nella prestigiosa sede del Concertgebouw di Amsterdam e si esibisce regolarmente sia come solista sia in varie formazioni da camera.

**Ken Hakii** ha iniziato la sua formazione musicale all'Università Nazionale di Belle Arti e Musica di Tokyo, città dove ha ricoperto per due anni il ruolo di viola solista presso la locale Orchestra Filarmonica. Al suo arrivo in Germania, nel 1982, ha proseguito i suoi studi con Rainer Moog e con i membri del Quartetto Amadeus, con Milton Thomas e con William Primrose. Nel 1985 entra a far parte della Köninklijk Concertgebouworkest di Amsterdam, di cui diviene prima parte nel 1992. Come solista è stato diretto da Riccardo Chailly e Maris Jansons. Fa parte dell'Ensemble Robert Schumann e tiene masterclass negli Stati Uniti e in Giappone.

Nato in Transilvania, il violoncellista **Stefan Metz** ha studiato presso l'Accademia di Bucarest e si è specializzato con Paul Tortelier. Dopo aver partecipato ai corsi del Quartetto Amadeus nei Paesi Bassi ha deciso di stabilirvisi, fondando nel 1976 il Quartetto e nel 1982 il Festival Orlando. Con il Quartetto Orlando ha effettuato numerose tournée in tutto il mondo e registrato più di venti cd, di cui due hanno ottenuto il "Gran Prix du disque". Invitato presso le giurie di prestigiosi concorsi internazionali a Evian, Praga, San Pietroburgo e Firenze, tiene inoltre masterclass in Europa e negli Stati Uniti.

# I testi

**venerdì 7 settembre, ore 21**

**MESSAGES op. 34**

**Inscription on a Grave in Cornwall**

*We have a building of God  
An house not made with hands  
Eternal in the heavens  
Where the spirit of the Lord is  
There is liberty*

**Iscrizione su una tomba in Cornovaglia**

Abbiamo un edificio di Dio,  
Una dimora non costruita da mani d'uomo,  
Eterna nei cieli.  
Laddove vive lo spirito del Signore,  
lì vi è la libertà.

**Ogni uomo è un fiore...**

*Virág az ember...  
[Blumen die Menschen...  
/ Flowers we are...]*

Ogni uomo è un fiore...

**sabato 8 settembre, ore 17**

**SCENE DA UN ROMANZO op. 19**

Limma Daloš, *Stseni iz romana*

traduzione di Ada Ferianis

I. Pridi  
*Pridi,  
ja ruku protjanu.  
Teplom svoim  
tvojcholod pragoniu.  
O, kak davno  
ja v ugoľkach duši  
Chraniu nenuznye groši*

I. *Vieni*  
Vieni,  
ecco la mia mano:  
col mio calore  
scioglio il tuo gelo.  
Tropo a lungo ho tenuto  
nelle profondità della mia anima  
questi inutili centesimi.

II. Ot vstreči do rasstavanija  
*Plač očalniĵa  
Ot vstreči  
do rasstavanija,  
ot proščanija  
do ožidania  
proleg moj babij vek.*

II. *Dall'incontro alla separazione*  
Un lamento disperato  
Dall'incontro  
alla separazione,  
dal saluto  
all'attesa,  
questo è stato il mio destino di donna.

## III. Mol'ba

*Prostitute, miloserdnye,  
za slabost' moju ženskuju  
za to, što poljubila ja  
dušoju jurodivoga.*

## IV. Pozvol'mne

*Pozvol mne prikosnut'sja k tebe,  
rasplavit'sja, rastvorit'sja.*

## V. Sčitaločka

*Vse vybirala -  
vse progjadela.  
I dostalas' mne ljubov'  
izrjadno potrepannaja.*

## VI. Son

*Snitsja odin i tot že son:  
blizosti tvoej prosu.  
Ty pnibližaeš' ja,  
ja ottalkivaju tebjja.*

## VII. Rondo

*Govorila, nel'zja,  
govorila, projdet,  
govorila, govorila...  
Za tumanom tech dnejj  
ne vidat' alich zor'  
za minutami sčast'ja -  
boli razluki.  
Bylo sčast'e u nas,  
i razluka byla...  
Govorila, nel'zja,  
govorila, projdet,  
govorila, govorila...*

## VIII. Nagota

*Prikroju dušu  
figovym listkom  
i ubegu iz raja.*

## IX. Val's dlja sarmanki

*I v pik-časj  
katitsja bez pomech  
tramvaj duši moej.*

III. *Supplica*

Voi pietosi, perdonatemi  
questa debolezza di donna,  
che così amai  
questa beata stupida.

IV. *Permettimi*

Permettimi di toccarti:  
di sciogliermi, di dissolvermi in te.

V. *Il ritornello della conta*

Qua e là ho preso e scelto -  
finché tutte le mie possibilità  
[sono svanite  
E sono rimasta qui con questo amore  
così stracciata, a brandelli,  
[lacerata e consunta.

VI. *Sogno*

Ogni notte lo stesso sogno:  
ti prego di venire vicino.  
Ti avvicini,  
e io ti respingo.

VII. *Rondò*

Dico: non può essere,  
dico: passerà,  
dico, dico...  
Oltre la foschia dei giorni  
non si vede l'alba purpurea.  
e nemmeno il dolore della separazione -  
oltre la felicità del momento.  
Abbiamo avuto felicità.  
la separazione pure...  
Dico: non può essere,  
dico: passerà,  
dico, dico...

VIII. *Nudità*

Copro la mia anima  
con una foglia di fico  
e svanisce il paradiso.

IX. *Il valzer dell'organetto*

Persino nell'ora di punta  
il tram della mia anima  
scivola allegramente.

## X. Skazka

*Chotelos' jait s'ja tebe  
nevožitel'nitsiej  
v sijanii zvezdnogo nimba,  
a prišlos' otvorit' dver'  
zamaraškoju  
s venikom v grjaznoj ruke.*

## XI. Snova

*Ja snova ždu tebjja.  
Kak dolgo  
ne prichodit poslezavtra.*

## XII. Beskonečnyi rjad voskresenij

*Vot opjat'  
voskresen'e prošlo.  
Značit, nastupit sledujuščee.*

## XIII. Visjt

*V belom cholode snega -  
pokrova prišla  
ko mne gost'ja - toska.*

## XIV. Byl'

*Umiraet ljubov'  
začataja  
v vesennej  
speške.  
A u tebjja v sadu  
rastet  
trava  
zabven'ja.*

## XV. Epilog

*Plač unvni ia  
Ot vstreči  
do rassťavanja,  
ot proščania  
do ožičlanja  
proleg moj babij velc.*

## X. Racconto

Volevo che mi vedessi  
come una dea nella gloria  
del cielo stellato,  
ma poi ho aperto la porta  
tutta in disordine, con la scopa  
nella mano sporca.

## XI. Di nuovo

Ti sto aspettando di nuovo.  
Come viene lentamente  
il domani.

## XII. Domeniche

È passata  
un'altra domenica.  
Significa che verrà la prossima.

## XIII. La visita

In una fredda coltre di neve  
chiamò un visitatore:  
dispiacere.

## XIV. Una storia vera

L'amore concepito  
nella fretta  
della primavera  
sta morendo.  
Ma nel tuo giardino  
cresce  
l'erba  
dell'oblio.

## XV. Epilogo

Lamento di sconforto  
Dall'incontro  
alla separazione,  
dal saluto  
all'attesa,  
questo è stato il mio destino di donna.

[trad. tratta da *Festival György Kurtág*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala 1998,  
per gentile concessione dell'editore]

## SAMUEL BECKETT: WHAT IS THE WORD op. 30b

**Mi is a szó**

trad. István Siklós

*hiáavaló*  
*hiáavaló nak hoz -*  
*nak hoz -*  
*mi is a szó -*  
*hiáavaló ettől -*  
*mindettől -*  
*adott -*  
*hiáavaló adva mindettől -*  
*látnivaló -*  
*hiáavaló látni mindezt*  
*ezt -*  
*mi is a szó -*  
*ez ez -*  
*ez ez itt -*  
*mindez ez itt -*  
*hiáavaló adva mindettől*  
*látva -*  
*hiáavaló látni, mindezt itt*  
*nak hoz -*

*mi is a szó -*  
*látni -*  
*pillantani -*  
*pillantani tűnni -*  
*szükség pillantani tűnni -*  
*hiáavaló szükség pillantani*

*tűnni -*

*mi -*  
*mi is a szó -*  
*és hol -*  
*hiáavalónak hoz szükség*  
*[pillantani tűnni mi hol*

*hol -**mi is a szó -**ott -**odaát -**odébb odaát -**távol -**távol odébb odaát -**eltűnő -**eltűnő távol**[odébb odaát mi -***Cos'è la parola**

trad. Ada Ferianis

*follia -*  
*follia per -*  
*per -*  
*cos'è la parola -*  
*follia da questo -*  
*tutto questo -*  
*follia da tutto questo -*  
*dato -*  
*follia dato tutto questo -*  
*vedendo -*  
*follia vedendo tutto questo -*  
*questo -*  
*cos'è la parola -*  
*questo questo -*  
*questo questo qui -*  
*tutto questo questo qui*  
*follia dato tutto questo -*  
*vedendo -*  
*follia vedendo tutto questo -*  
*[questo qui -*

*per -*  
*cos'è la parola -*  
*vedere -*  
*scorgere -*  
*sembrare scorgere -*  
*avere bisogno sembrare*  
*[scorgere*

*follia per avere bisogno*  
*[sembrare scorgere*

*cosa -*  
*cos'è la parola -*  
*e dove -*

*follia per avere bisogno*  
*[sembrare scorgere cosa dove*

*dove -*  
*cos'è la parola -*

*là -**laggiù -**via laggiù -**lontanamente -**lontanamente via laggiù -**languidamente -**languidamente lontanamente**[via laggiù cosa -***What is the Word**

Samuel Beckett

*folly -*  
*folly for to -*  
*for to -*  
*what is the word -*  
*folly from this -*  
*all this -*  
*folly from all this -*  
*given -*  
*folly given all this -*  
*seeing -*  
*folly seeing all this -*  
*this -*  
*what is the word -*  
*this this -*  
*this this here -*  
*all this this here -*  
*folly given all this -*  
*seeing -*  
*folly seeing all this*  
*[this here -*

*for to -*  
*what is the word -*  
*see -*  
*glimpse -*  
*seem to glimpse -*  
*need to seem to glimpse -*

*folly for to need to seem to*  
*[glimpse -*

*what -*  
*what is the word -*  
*and where -*

*folly for to need to seem to*  
*[glimpse what where -*

*where -**what is the word -**there -**over there -**away over there -**afar -**afar away over there -**afaint -**afaint afar away over**[there what -*

<i>mi -</i>	cosa -	<i>what -</i>
<i>mi is a szó -</i>	cos'è la parola -	<i>what is the word -</i>
<i>látni nindext -</i>	vedendo tutto questo -	<i>seeing all this -</i>
<i>mind ezt ezt -</i>	tutto questo questo -	<i>all this this -</i>
<i>mind ezt ezt itt -</i>	tutto questo questo qui -	<i>all this this here -</i>
<i>hiábavaló nak hoz látni mi</i>	follia per vedere cosa	<i>folly for to see what -</i>
<i>pillantani -</i>	scorgere -	<i>glimpse -</i>
<i>pillantani tűnni -</i>	sembrare scorgere -	<i>seem to glimpse -</i>
<i>szükség pillantani tűnni -</i>	avere bisogno sembrare	<i>need to seem to glimpse -</i>
	[scorgere]	
<i>eltűnő távol odább</i>	languidamente	<i>afaint afar away</i>
[ <i>odaát mi -</i> ]	[lontanamente]	[ <i>over there what -</i> ]
	[via laggiù cosa]	
<i>hiábavaló nak hoz szükség</i>	follia per avere bisogno	<i>folly for to need to seem to</i>
[ <i>pillantani tűnni</i> ]	[sembrare scorgere]	[ <i>glimpse afaint</i> ]
[ <i>eltűnő távol</i> ]	[languidamente]	[ <i>afar away over</i> ]
[ <i>odább odaát mi -</i> ]	[lontanamente]	[ <i>there what -</i> ]
	[via laggiù cosa]	
<i>mi -</i>	cosa -	<i>what -</i>
<i>mi is a szó -</i>	cos'è la parola -	<i>what is the word -</i>
<i>mi is a szó</i>	cos'è la parola	<i>what is the word</i>

[trad. tratta da *Festival György Kurtág*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala 1998, per gentile concessione dell'editore]

## **lunedì 10 settembre, ore 17**

### **HÖLDERLIN-GESÄNGE op. 35**

da Hölderlin e Celan

traduzione di Pietro Mussino

#### **An**

*Elysium*

*Dort find ich ja*

*Zu euch ihr Todesgötter*

*Dort Diotima*

*Heroen.*

*Singen möcht ich von dir*

*Aber nur Tränen.*

*Und in der Nacht in der ich wandle*

[*erlöscht mir dein*

*Klares Auge!*

*himmlischer Geist.*

#### **A...**

*Elisio*

Là trovo davvero [la via]

verso di voi, voi dèi della morte

là Diotima

eroi.

Vorrei cantare di te

ma solo lacrime.

E nella notte in cui vago si spegne a me

[il tuo occhio luminoso!]

Spirito celeste.

**Im Walde**

*Du edles Wild.  
Aber in Hütten wohnt der Mensch, und  
[hüllet  
sich ein ins verschämte Gewand, denn  
[inniger  
ist achtsamer auch und dass er bewahre  
[den Geist,  
wie die Priesterin die himmlische Flamme,  
dies ist sein Verstand.  
Und darum ist die Willkür ihm und höhere  
[Macht  
zu fehlen und zu vollbringen dem  
[Götterähnlichen,  
der Güter gefährlichstes, die Sprache  
dem Menschen gegeben, damit er  
schaffend, zerstörend, und untergebend,  
und wiederkehrend zur ewiglebenden,  
zur Meisterin und Mutter, damit er zeuge,  
[was  
er sei, geerbet zu haben, gelernt von ihr, ihr  
Göttlichstes, die allerhaltende Liebe.*

**Gestalt und Geist**

*Alles ist innig  
Das scheidet  
So birgt der Dichter  
Verwegner! Möchtest  
[von Angesicht zu Angesicht  
Die Seele sehn  
Du gehest in Flammen unter.*

**An Zimmern [Die Linien des Lebens...]**

*Die Linien des Lebens sind verschieden  
Wie Wege sind, und wie der Berge Gränzen.  
Was hier wir sind, kann dort ein Gott  
[ergänzen  
Mit Harmonien und ewigem Lohn und  
[Frieden.*

**Der Spaziergang**

*Ihr Wälder schön an der Seite,  
Am grünen Abhang gemalt,  
Wo ich umher mich leite,  
Durch süsse Ruhe bezahlt*

**Nella selva**

Tu nobile fiera.  
Ma l'uomo abita in capanne, e si nasconde  
in vesti vergognose, poiché è più intimo,  
e più attento anche, ed è sua intenzione  
proteggere lo spirito  
come la sacerdotessa la fiamma celeste.

E per questo è stato dato a lui, simile agli  
dèi, l'arbitrio e un potere più alto di  
fallire e di compiere,

il più pericoloso tra i beni, la lingua,  
affinché creando, distruggendo,  
e morendo,  
e tornando alla sempre vivente,  
maestra e madre, egli mostri di aver  
ereditato ciò che egli è, imparato da lei  
quanto ella ha di più divino,  
l'amore che tutto sostiene.

**Forma e Spirito**

È tutto interiore  
Ciò che separa  
Così il poeta salva  
Temerario! Se volessi vedere  
[faccia a faccia  
l'anima  
sprofonderesti tra le fiamme.

**A Zimmer**

Le linee della vita sono diverse  
sono come sentieri, e come crinali dei monti.  
Ciò che siamo qui, là potrà compierlo  
[un dio  
con armonie e premio eterno e pace.

**La passeggiata**

Voi, boschi ben dipinti  
sul versante, sul verde pendio,  
dove mi aggiro qua e là,  
appagato da una dolce pace

*Für jeden Stachel im Herzen,  
Wenn dunkel mir ist der Sinn,  
Den Kunst und Sinnen hat Schmerzen  
Gekostet von Anbeginn.  
Ihr lieblichen Bilder im Tale,  
Zum Beispiel Gärten und Baum,  
Und dann der Steg der schmale,  
Der Bach zu sehen kaum, –  
Wie schön aus beiterer Ferne  
Glänzt einem das herrliche Bild  
Der Landschaft, die ich gerne  
Besuch' in der Witterung mild.  
Die Gottheit freundlich geleitet  
Uns erstlich mit Blau,  
Hernach mit Wolken bereitet,  
Gebildet wölbig und grau,  
Mit sengenden Blitzen und Rollen  
Des Donners, mit Reiz des Gefilds,  
Mit Schönheit, die gequollen  
Vom Quell ursprünglichen Bilds.*

### **Tübingen, Jänner**

Paul Celan

*Zur Blindheit überredete Augen.  
Ihre "ein Rätsel ist Reimentsprungenes"*

*Ihre Erinnerung an schwimmende  
[Hölderlintürme Möwenumschwirrt.  
Besuche ertrunkener Schreiner bei diesen  
[tauchenden Worten:  
Käme, käme ein Mensch, käme  
[ein Mensch zur Welt heute,  
mit dem Lichtbart der Patriarchen:  
er dürfte, spräch er von dieser Zeit,  
er dürfte nur lallen und lallen,  
immer, immer zu.  
("Pallaksch". "Pallaksch".)*

per ogni spina nel cuore,  
quando il senno s'oscura,  
poiché il senno e l'arte sin dal principio  
sono costati sofferenza.  
Voi, gioiose immagini nella valle,  
alberi e giardini, per esempio,  
e il sottile ponticello, poi,  
il ruscello che appena si vede, –  
come splende meravigliosa  
dalla serena distanza  
la magnifica immagine del paesaggio  
che volentieri visito nel clima mite.  
La divinità ci accompagna benevolmente  
prima con l'azzurro,  
poi ci prepara con nuvole  
inarcate e grigie,  
con fulmini brucianti e rulli  
di tuono, col fascino dei campi,  
con la Bellezza, quella sgorgata  
dalla fonte di un'immagine originaria.

### **Tubinga, gennaio**

Occhi persuasi alla cecità.  
Il loro "un enigma è ciò che scaturisce da  
purezza"  
il loro ricordo di torri hölderliniane  
[che nuotano in un volo di gabbiani.  
Visite di falegnami affogati con queste  
[parole sommerse:  
Venisse, venisse un uomo, venisse un uomo  
[al mondo oggi,  
con la barba luminosa dei patriarchi:  
potrebbe, se parlasse di questo tempo,  
potrebbe solo balbettare,  
sempre, continuamente.  
("Pallaksch". "Pallaksch".)



## ... PAS À PAS – NULLE PART... op. 36

## ... pas à pas – nulle part...

da Samuel Beckett

## 1. pas à pas – nulle part

*pas à pas  
nulle part  
nul sell  
ne sait comment  
petits pas  
nulle part  
obstinément*

## 2. le nain

*le nain nonagénaire  
dans un dernier murmure  
de grâce au moins la bière  
grandeur nature*

## 3. octave

*rentrer  
à la nuit  
au logis  
allumer  
  
éteindre voir  
la nuit voir  
collé à la vitre  
le visage*

## 4. imagine (... le tout petit, macabre)

*imagine si ceci  
un jour ceci  
un beau jour  
imagine  
si un jour  
un beau jour ceci  
cessait  
imagine*

## 5. nuit

*nuit qui fait tant  
implorer l'aube  
nuit de grâce  
tombe*

## ... passo dopo passo – da nessuna parte...

traduzione di Daniela Delfino\*

1. *passo dopo passo – da nessuna parte*

passo dopo passo  
da nessuna parte  
nessun sell  
sa come  
passetti  
da nessuna parte  
ostinatamente

2. *il nano*

il nano novantenne  
in un ultimo sussurro  
per pietà la bara almeno  
a grandezza naturale

3. *ottava*

ritornare  
la notte  
a casa  
accendere  
  
spegnere vedere  
la notte vedere  
incollato al vetro  
il viso

4. *immagina (... il piccolissimo, macabro)*

immagina se questo  
un giorno questo  
un bel giorno  
immagina  
se un giorno  
un bel giorno questo  
cessasse  
immagina

5. *notte*

notte che fai così tanto  
implorare l'alba  
notte per pietà  
vieni

\* Ogni tentativo di traduzione dell'espressione poetica contiene in sé il germe dell'inedito. La scrittura beckettiana è focalizzata sul fallimento della parola e la sua inequatezza, che rivela al tempo stesso la sua forza e il potere di denunciare questo fallimento, sia pure costruendo una verità che non può essere che parziale o provvisoria; un tentativo di traduzione di questo tipo di scrittura, a maggior ragione, oscilla dal momento stesso in cui la parola si modifica, si distorce e si stabilizza in una nuova forma. Per questo motivo le traduzioni che seguono non vogliono essere un tentativo di riprodurre la grande forza poetica e la musicalità dei testi francesi, ma hanno unicamente l'umile mestiere di cercare di veicolare le parole. [N.d.T.]

6. écoute-les  
*écoute-les*  
*s'ajouter*  
*les mots*  
*aux mots*  
*sans mots*  
*les pas*  
*aux pas*  
*un à*  
*un*

6. *ascoltate*  
*ascoltate*  
*aggiungersi*  
*le parole*  
*alle parole*  
*senza parole*  
*i passi*  
*ai passi*  
*uno a*  
*uno*

7. octave  
*rentrer*  
*à la nuit*  
*au logis*  
*allumer*

7. *ottava*  
*ritornare*  
*la notte*  
*a casa*  
*accendere*

*éteindre voir*  
*la nuit voir*  
*collé à la vitre*  
*le visage*

*spegnere vedere*  
*la notte vedere*  
*incollato al vetro*  
*il viso*

8. berceuse  
*morte parmi*  
*ses mouches mortes*  
*un souffle coulis*  
*berce l'araignée*

8. *ninna nanna*  
*morto tra*  
*le sue mosche morte*  
*un soffio d'aria*  
*culla il ragno*

9. d'où  
*d'où*  
*la voix qui dit*  
*vis*  
*d'une autre vie*

9. *da dove*  
*da dove*  
*la voce che dice*  
*vivi*  
*un'altra vita*

10. elles viennent...  
*elles viennent*  
*autres et pareilles*  
*avec chacune c'est autre et c'est pareil*  
*avec chacune l'absence d'amour est autre*  
*avec chacune l'absence d'amour est pareille*

10. *vengono...*  
*vengono*  
*altre e uguali*  
*con ognuna è altro ed è uguale*  
*con ognuna l'assenza d'amore è altro*  
*con ognuna l'assenza d'amore è uguale*

11. rêve  
*rêve*  
*sans fin*  
*ni trêve*  
*à rien*

11. *sogno*  
*sogno*  
*senza fine*  
*né tregua*  
*per niente*

12. apparition  
*son ombre une nuit*  
*lui reparut*  
*s'allongea pâlit*  
*se dissout*

12. *apparizione*  
*la sua ombra una notte*  
*gli riapparve*  
*si allungò impallidì*  
*di dissolse*

13. fous...  
*fous qui disiez*  
*plus jamais*  
*vite*  
*redites*

13. *folli...*  
 folli che dicevate  
 mai più  
 presto  
 ripetete

14. fin fond du néant...  
*fin fond du néant*  
*au bout de quelle guette*  
*l'œil crut entrevoir*  
*remuer faiblement*  
*la tête le calma disant*  
*ce ne fut que dans sa tête*

14. *estremo limite del nulla...*  
 estremo limite del nulla  
 in fondo a quale guardia  
 l'occhio credette intravedre  
 nuoversi appena  
 la testa lo calmò dicendo  
 che non fu che nella mente

15. en face le pire  
*en face*  
*le pire*  
*jusqu'à ce*  
*qu'il fasse rire*

15. *di fronte il peggio*  
 di fronte  
 il peggio  
 fino a  
 far ridere

16 inventaire  
*somme toute*  
*tout compte fait*  
*un quart de milliasse*  
*de quarts d'heure*  
*sans compter*  
*les temps morts*

16. *inventario*  
 tutto sommato  
 pensandoci bene  
 un quarto di budino  
 di quarti d'ora  
 senza contare  
 i tempi morti

17. mouvement  
*vieil aller*  
*vieux arrêts*  
  
*aller*  
*absent*  
*absent*  
*arrêter*

17. *movimento*  
 vecchio andare  
 vecchie soste  
  
 andare  
 assente  
 assente  
 fermare

18. la calma  
*sitôt sorti de l'ermitage*  
*ce fut le calme après l'orage*

18. *la calma*  
 appena uscito dall'eremo  
 fu la calma dopo la tempesta

19. Dieppe  
*encore le dernier reflux*  
*le galet mort*  
*le demi-tour puis le pas*  
*vers les vieilles lumières*

19. *Dieppe*  
 ancora l'ultimo riflusso  
 il ciottolo morto  
 tornare indietro poi i passi  
 verso le vecchie luci

20. de pied ferme  
*de pied ferme*  
*tout en n'attendant plus*  
*il se passe devant*  
*allant sans but*

20. *a piè fermo*  
 a piè fermo  
 senza più aspettare  
 lui si passa davanti  
 andando senza meta

21. ... levons l'ancre...  
*noire sœur*  
*qui es aux enfers*  
*à tort tranchant*  
*et à travers*  
*qu'est-ce que tu attends*

22. Sébastien Chamfort:  
 du cœur de l'homme  
*Que le cœur de l'homme est creux et plein*  
*d'ordure*  
*How hollow heart and full of filth thou art.*

23. sleep...  
*Sleep till death healeth come ease this life*  
*disease.*

24. an Indian proverb  
*Better on your arse than on your feet, flat*  
*on your back than either, dead than the*  
*lot.*

25. oblivion, sweet oblivion...  
*Live and clean forget from day to day,*  
*mop life*  
*Up as fast as it dribbles away*

26. "Lasciate ogni speranza"  
*Hope is a knave befools us evermore*  
*which till*  
*I lost no happiness was mine.*  
*I strike from hell's to grave*  
*on heaven's door:*  
*"All hope abandon ye who enter in"*

27. a shocking case  
 (... a little song for Liz Backer...)  
*Wit in fools has something shocking rike*  
*cabborses galloping.*

28. Valse  
*flux cause*  
*que toute chose*  
*tout en étant*  
*toute chose*  
*donc celle-là*  
*même celle-là*  
*tout en étant*  
*n'est pas*  
*parlons-en*

21. ... *leviamo l'ancora...*  
 nera sorella  
 che sei negli inferi  
 senza ragione troncando  
 né giustizia  
 cosa aspetti

22. *Sébastien Chamfort: dal cuore dell'uomo*  
 [cantato in francese poi in inglese]  
 Quanto il cuore dell'uomo è vuoto e pieno  
 di abiezione  
 [bis]

23. *dormi...*  
 dormi fino a che la morte liberatrice  
 venga a sanare questo male della vita.

24. *un proverbio indiano*  
 Meglio seduto che in piedi, meglio  
 ancora sdraiato sulla schiena, meglio  
 ancora morto.

25. *oblio, dolce oblio...*  
 Vivi e dimentica completamente di  
 giorno in giorno, asciuga la vita in fretta  
 prima che goccioli via

26. "Lasciate ogni speranza"  
 La speranza è una canaglia che ci  
 inganna sempre  
 e fino a che non la persi non ebbi felicità  
 Mi scaglio dalla porta dell'inferno  
 per scolpire sulla porta del paradiso:  
 "Lasciate ogni speranza voi che entrate"

27. *un caso sconvolgente*  
 (... canzoncina per Liz Backer...)  
 L'ingegno dei pazzi ha qualcosa di  
 sconvolgente come i cavalli da tiro  
 al galoppo

28. *Valzer*  
 flusso causa  
 che tutte le cose  
 pur essendo  
 tutte le cose  
 dunque quella  
 anche quella  
 pur essendo  
 non è  
 parliamone

29. Sébastien Chamfort Méditation  
*The trouble with tragedy is the fuss it*  
[makes  
*about life and death and other tuppenny*  
[aches

31. asking for salve and solace  
*Ask for all-healing, all-consoling thought.*  
*Salve and solace for the woe it wrought.*

29. *Meditazione di Sébastien Chamfort*  
Il problema della tragedia è tutta  
[l'agitazione che provoca  
per la vita, la morte e altre sofferenze di  
[poco conto

31. *chiedendo salvezza e consolazione*  
Chiedi un pensiero che sana e consola.  
Salvezza e conforto per il dolore che  
[hanno provocato.

*Materiali per leggere*  
*Kurtág*

- 1926 nasce il 19 febbraio a Lugoj, Romania
- 1940 studia pianoforte (Magda Kardos) e composizione (Max Eisikovits) a Timisoara
- 1946 si trasferisce a Budapest, dove studia composizione (Sándor Veress, Ferenc Farkas), pianoforte (Pál Kadosa) e musica da camera (Leó Weiner) presso l'Accademia Liszt
- 1948 diviene cittadino ungherese
- 1951 si diploma in pianoforte e musica da camera
- 1954 Premio Erkel dello stato ungherese (anche nel 1956 e 1969)
- 1955 si diploma in composizione
- 1957-58 studia a Parigi con Marianne Stein, Milhaud e Messiaen
- 1960-68 accompagnatore per i solisti presso la Filarmonica Nazionale Ungherese
- 1967 diviene professore di pianoforte e musica da camera presso l'Accademia Liszt di Budapest
- 1971 a Berlino Ovest presso la Deutsche Akademische Austauschdienst
- 1973 Premio Kossuth dello stato ungherese (anche nel 1996)
- 1985 Ufficiale delle Arti e delle Lettere della Repubblica francese
- 1986 si ritira dall'Accademia Liszt (eccetto per un limitato numero di classi fino al 1993)
- 1987 membro della Bayerische Akademie der Schönen di Monaco e dell'Akademie der Künste di Berlino
- 1993-95 premi delle fondazioni Prince Pierre (Principato di Monaco), Freiherr-von-Stein (Amburgo), Accademia dei Lincei (Roma)
- compositore in residenza presso i Berliner Philharmoniker
- 1994 premi di Stato della Repubblica austriaca e Denis de Rougemont
- 1995 compositore in residenza e insegnante presso la Wiener Konzerthaus
- 1996-98 professore onorario presso il Conservatorio dell'Aia e ospite di varie orchestre ed ensemble olandesi
- menzione della Repubblica austriaca e premio Ernst von Siemens
- 1998-99 inviti a Berlino e a Parigi (Conservatorio, Ensemble InterContemporain, Cité de la Musique, Festival d'Automne)
- 2000 membro dell'Ordine al merito della Scienza e dell'Arte a Berlino

## Kurtág: un ritratto per frammenti

Invitai György Kurtág a Torino per una conferenza ai “Pomeriggi di Musica Nuova” nel 1989, quando il suo nome era ancora poco noto in Occidente. Con la stessa semplicità di Bartók, che amava presentarsi in pubblico come insegnante di pianoforte, il maestro diede inizio all’incontro suonando con la moglie Márta alcune trascrizioni da Bach ancora fresche d’inchiostro, intercalate da brani di *Játékok* [Giochi], la raccolta per l’infanzia pubblicata una decina d’anni prima.

Mettersi al pianoforte è sempre stato importante per Kurtág: non solo perché, esecutore raffinatissimo, per anni ha tenuto concerti e ha insegnato musica da camera alla Scuola Secondaria di Musica Bartók e all’Accademia di Budapest (dal 1958 al 1993), ma anche, più radicalmente, perché l’interprete dona senso al comporre. L’introduzione alla raccolta, insieme a una breve presentazione della sua op. 11, a una *Laudatio* di György Ligeti, e al resoconto di un colloquio sul pianoforte per l’infanzia, è fra le poche testimonianze rilasciate sulla propria musica.

Il piacere di suonare, la gioia del movimento – sin dalle prime lezioni possedere tutta l’estensione della tastiera senza paura e, se necessario, rapidamente, invece di cercare a fatica la singola nota e di contare solo il tempo – tutte queste idee piuttosto vaghe sono state all’origine della raccolta. Suonare è giocare. Richiede molta intraprendenza e libertà da parte dell’interprete. In nessun modo bisogna assumere l’immagine scritta in modo rigoroso – l’immagine scritta deve assolutamente essere presa seriamente – il processo musicale, la qualità del suono e del silenzio. Diamo fiducia all’immagine delle note stampate e lasciamola agire su di noi: essa ci dà un’indicazione per l’organizzazione del tempo anche nei pezzi scritti in notazione più libera.

Usiamo tutto ciò che sappiamo e ricordiamo della declamazione libera, del *parlando-rubato* della musica popolare, del canto gregoriano e di tutto ciò che nasce dalla pratica della musica improvvisata. E affrontiamo con bravura e senza temere l’errore anche lo scoglio più difficile: cercare di creare proporzioni giuste, unità e flusso continuo, con valori lunghi o brevi – anche solo per il nostro piacere!

Fondamento della scuola strumentale è un approccio naturale al pianoforte, che il bambino deve abbracciare e sentire come un’estensione musicale del proprio corpo. Alla tecnica esecutiva corrisponde un nuovo pensiero dalle basi organiche, per cui strumento e musica tendono a diventare (sono parole di Kurtág prese in prestito da Jung e Kerényi) «carne e sangue». Sensazione fisica e riflessione su quanto accade simultaneamente in musica si sovrappongono, stimolate da una notazione spaziale dalle durate approssimative che suggerisce andamenti quasi fisiologici.

L’attenzione di Bartók al canto popolare e ad echi di altre tradizioni viene accolta da Kurtág in misura maggiore di altri autori della stessa generazione, e gli consente di anticipare quasi di un trentennio le tendenze di oggi, anche a prezzo di un periodo di silenzio creativo. Dall’estroversione del *Concerto per viola* del 1953, che una lettura anche frettolosa riporta alla lezione bartokiana per il colore orchestrale e la grande arcata formale, Kurtág passa con il *Quartetto per archi* op. 1 del 1959 a brani aforistici riuniti in ampi cicli per organico cameristico (di rado, e solo a partire dagli anni Novanta, per orchestra), distillati che affondano le radici nella profondità del proprio sentire. Anton Webern, di cui Kurtág copia a mano molte partiture negli anni di soggiorno parigino come allievo di Messiaen e di Milhaud (1957-58), è il maestro cui si ispira quell’alchemico *solve et coagula* di cui si danno qui di seguito alcuni esempi.

Avvicinarsi al pianoforte di Kurtág vuol dire toccare con mano la sua poetica musicale. Molti brani di *Játékok* sono definiti dall’autore «objets trouvés»; essi sembrano quasi non-



composti, dal momento che il loro farsi sgorga spontaneo da un semplice gesto, come il glissando ininterrotto di *Perpetuum mobile*. Altre composizioni sono invece «objets volés», brani carpiti da altri e fatti propri nella forma dell'*Hommage à...* (*Verdi, Scarlatti, Bartók, Ligeti, Čajkovskij...*) o di *Portrait* più o meno dichiarato.

Nel ritrarre musicalmente un autore, Kurtág non si accontenta di ciò che vede in superficie, ma tende a portare alla luce aspetti segreti, spesso attraverso il filtro di altre riletture. Il filo della tradizione (Schumann nel *Carnaval*, Liszt negli *Studi trascendentali*, Brahms nelle *Variazioni*) rafforza con il proprio spessore l'ordito e la trama del breve "objets volé" *Hommage à Paganini (la nuova campanella)* dello *Játékok*. La notazione adottata non è di tipo tradizionale<sup>1</sup>: macchie veloci di cluster cromatici *leggierissimo, quasi staccato, una corda* sono interrotte da brevi pause libere; grappoli di accordi quasi ad libitum con tasti bianchi vengono inframmezzati da tasti neri, così come lacerti di imprecisati accordi tonali sono interrotti da cluster cromatici in *sforzato*. Un breve silenzio, seguito da una coda in moto contrario rispetto all'inizio (con le due mani che si divaricano verso l'acuto e verso il grave, *poco diminuendo e stringendo sino al fine*) e una pausa coronata concludono il brano. Il ritratto sonoro giunge così a essere quasi un'*action music*, una pagina gestuale appena schizzata con getti di inchiostro alla Pollock, passata al setaccio della tradizione.

Nella raccolta, inoltre, si trovano brevi pezzi allusivi, uno dei quali torna in varie forme nella sua produzione posteriore: *Blumen sind Menschen, nur Blumen* [Fiore è l'uomo, solo un fiore]. Si tratta di un brano sui tasti bianchi, in cui due suoni fungono da domanda, tre da risposta, due da coda finale: quanto serve a forgiare con sette note il minimo senso musicale. Il bambino, destinatario ideale della raccolta pianistica, come un fiorellino, per crescere va annaffiato; allegoria della sua mano che tocca per le prime volte la tastiera sono i tasti bianchi, cioè i sette suoni della scala di *do*. La fioritura è disegnata dalla disposizione di quelle poche note sui vari registri dello strumento. Come ha detto l'autore, «è come una stampa giapponese, in cui il segno passa nel vuoto senza discontinuità (e potrebbe idealmente continuarvi). Quando suoniamo a quattro mani, mia moglie e io, apriamo spesso il programma con questo pezzo, che è come un modo di abbracciarsi, di fondersi».

Il mondo poetico descritto con semplicità in queste righe, è sintetizzabile come «una maniera molto primitiva di pensare la musica: ricerca continua», e il suo scopo (sono ancora parole di Kurtág) è di «arrivare a un'unità con il minor materiale possibile, arrivare a un tipo di composizione vocale che si avvicini il più possibile alla comunicazione verbale, cioè a quel non-so-che realizzato pienamente nel canto popolare e nel pianoforte».

*Parlando e rubato*, messi in luce nella letteratura pianistica per l'infanzia da Bartók in *Gyermekeknek* e nel *Mikrokosmos*, sono le indicazioni espressive più comuni anche in *Játékok*, e trovano la propria origine proprio nella naturalezza del canto folklorico e nel tipo di approccio quasi fisiologico allo strumento. Al canto popolare della Romania (ove si trova la città natale di Kurtág) si riferisce uno degli ultimi brani del ciclo, le *Briciole in ricordo di una melodia di Colinda* (canto natalizio), un omaggio evidente a chi per primo agli inizi del secolo si dedicò agli studi di etnomusicologia.

La musica di Kurtág non si accontenta di risuonare, ma tende a essere consonante e a vibrare con chi la interpreta<sup>2</sup>; nella profondità di quella risonanza si genera, come in ogni cavità, un'eco che ne arricchisce il senso. Quando il suono si rifrange in chi lo ricrea e lo

<sup>1</sup> La scelta dei tasti da suonare è solamente suggerita nella notazione alla discrezionalità dell'interprete.

<sup>2</sup> Anche per questo l'autore spesso adotta una notazione spaziale più libera. La dimensione temporale acquista così due striature differenti: una oggettiva, che si concreta in una notazione di tipo tradizionale, e una più soggettiva, che tiene conto di un margine di discrezionalità maggiore da parte dell'interprete. I due mondi costituiscono una delle tinte più forti della tavolozza con cui Kurtág compone.

ascolta, si unisce a memoria e storia e prende corpo: la musica per Kurtág giunge così a significare. Viene in aiuto a questa poetica la tradizione del Lied romantico fatta propria dall'autore nei suoi aspetti tecnici, che diventano necessariamente mezzi d'espressione<sup>3</sup>. L'intimità di poesia e musica è sommamente illustrata nell'opera di Schumann, cui Kurtág dedica uno dei più ispirati lavori, *Hommage à R. Sch.* (per clarinetto, viola e pianoforte, 1990).

La musica nasce e muore nel silenzio, e a propria volta rende muti. È possibile, però, con una lettura attenta della partitura immaginare di ripercorrere a ritroso l'iter creativo del compositore e cercare di risalire le antiche scale dell'invenzione. Il testo di un Lied favorisce un tentativo di questo genere, soprattutto in un brano, come il n. 7 dell'op. 22 (1981) di Kurtág per cimbalom e voce<sup>4</sup>, che appare quasi programmatico nel titolo, aggiunto dal compositore, di *Ars poetica*. Il testo, tradotto in ungherese da Dezső Tandori, è del maestro di *haiku* del XVIII secolo Kobayashi Issa, il cui mondo poetico fatto di immagini simboliche vive di animali immersi nella natura: «Soltanto adagio / e cautamente ascendi, / o chiocciola, il Monte Fuji».

La voce intona una melopea in valori liberi senza indicazione di metronomo, scritta secondo la notazione spaziale dell'autore, *p, poco a poco aumentando al fine*; sembra quasi che la durata e le proporzioni del brano siano determinate esclusivamente dal senso del testo, secondo l'antica indicazione agogica schumanniana a uno dei Lieder su testo di Heine (l'op. 142 n. 4) *Nach dem Sinn des Gedichts* [Secondo il senso della storia narrata]. Il primo verso oscilla sul semitono *fa-solb* senza alcun melisma. Il secondo apre sul *solb* e, ripetuto lo stesso intervallo ascendente e discendente, si allarga sulla terza minore *sol-sib* per disegnare un ambito complessivo di quarta *fa-sib*. Il terzo verso apre con la nota *si* a distanza di tritono dal *fa* dell'inizio, e crea un ambito di terza maggiore (*si-re#*), per concludere su un *re* a distanza di terza minore dalla prima nota del brano<sup>5</sup>. Alla voce manca solo una nota per completare il totale cromatico, che comunque viene svolto con un altalenare dei più piccoli intervalli melodici (semitono, tono e terza minore). Tale nota, il *mi* naturale<sup>6</sup>, viene tenuta in serbo come apice melodico del cimbalom, e dà luogo alla breve coda per strumento solo.

Il cimbalom propone nell'accompagnamento al primo verso un gioco di terze minori incastonate e sovrapposte a intervalli di tono e semitono, seguito nel secondo da un ventaglio che apre sulla sesta minore<sup>7</sup> *fa-reb* e si chiude sulla nota *la* a mezza strada tra i due estremi. Sembra quasi che Kurtág parafrasi musicalmente i versi di Paul Claudel scritti con inchiostro di china in *Cent phrases pour éventails*: «Cette / o/mbre que me confère / la lune / c/omme une / encre / immatérielle».

Alla chiusura del secondo verso lo strumento apre all'improvviso il ventaglio, sempre sul

<sup>3</sup> Come ad esempio la non-ripetizione delle parola, o l'attentissimo uso del melisma su rare sillabe, il cui senso giunge così a essere amplificato.

<sup>4</sup> La pagina analizzata è riprodotta a p. 4 di questa pubblicazione.

<sup>5</sup> Il terzo verso presenta un *ossia* alla seconda nota (*sol* acuto al posto di *do* sulla sillaba «Fu-», dunque una terza maggiore discendente rispetto al *si*, invece di un semitono). Non stupisce che in un brano dal titolo *Ars poetica* sia presente la variante come soluzione parallela di un ordine dato, dal momento che Kurtág è uno di quegli autori che la prevede nel momento della composizione, seguendo la via indicata – fra i maestri del Novecento storico – da Alban Berg.

<sup>6</sup> Si sottolinea l'intervallo di semitono qui prodotto con la prima nota del brano.

<sup>7</sup> O terza maggiore, che ne è il rivolto. Nella Nuova Musica, in cui il rapporto fra melodia e armonia assume valenze più intrinseche rispetto alla tradizione tonale, la funzione intervallare non è più squisitamente melodica. Tutti gli intervalli superiori alla quarta aumentata equivalgono ai loro rivolti, così come la disposizione dei suoni all'interno di differenti ambiti di ottava può esser utilizzata o no come parametro compositivo.

perno<sup>8</sup> *la*: per la prima volta tre suoni sovrapposti, subito seguiti da quattro in apertura del terzo verso<sup>9</sup>. Ecco apparire sulla seta l'immagine acustica del monte Fuji, con due suoni soli, *do-do*, disposti a distanza di quattro ottave, sulla sillaba «Fu-», e il *do* centrale<sup>10</sup> sulla sillaba «-ji.» Per concludere, ancora intervalli stretti di accompagnamento all'ultima parola del canto<sup>11</sup>, e una breve coda dagli intervalli più larghi. Essa si apre con una quinta giusta concatenata ad altri intervalli armonici attraverso terze melodiche variamente intese<sup>12</sup>, che pervengono a una tripla ottava sul *sol* in *ff, dolce* (sic) seguita da una terza maggiore allargata al semitono superiore (*sol-si-do*), e dall'ultima doppia ottava vuota sul *si* finale.

Un respiro – l'attimo dell'illuminazione – è incorniciato dal suono teso *sempre crescendo al ff* della parte strumentale e da un ultimo bicordo in *piano*. Ascesi lenta ma costante quella del musicista-poeta, ispirata da semplicità, secca come i rami spogli che, secondo un verso di Attila József, «sostengono l'aria inconsistente». L'invenzione musicale sembra scaturire da due immagini: il lento procedere della chiocciola, che genera piccole onde (i semitoni altalenanti del canto), e il cono tronco del Fujiyama, che si staglia sulla pagina nel gioco di ottave affidate al cimbalom. La trama si dipana con cura: l'ascesa al monte, con parole di Heidegger, è anche una discesa nel profondo<sup>13</sup>.

Un'ultima osservazione: lo strumento che sostiene la voce nella sua dichiarazione di poetica è quanto di meno neutro l'autore potesse scegliere. Il cimbalom rappresenta per le sue peculiarità formali e tecniche e, soprattutto, per la sonorità un'idea di musica legata alla cultura ungherese. Con ferri e attrezzi del mestiere come quelli descritti Kurtág scolpisce aforismi densi ed evocativi.

Negli anni Sessanta la Nuova Musica si trova a un grave punto di impasse. L'alea introdotta da John Cage ha messo in crisi le certezze della serialità integrale, sviluppatasi nella scuola di Darmstadt dall'innesto tra la tecnica di elaborazione del materiale melodico-armonico dell'ultimo Webern e la prassi compositiva dei *Modes de valeur et d'intensité* di Olivier Messiaen. L'esperienza musicale di Kurtág e i suoi studi su Bartók e Webern si confrontano con un mondo musicale vasto ma sofferente. Sono gli anni del *dekomponieren* di Donatoni, della poetica della citazione di Zimmermann e di certo Berio, delle partiture gestuali o dell'improvvisazione di Nuova Consonanza, del silenzio di Boulez. La Darmstadt del 1968 fa passare sotto silenzio uno dei primi capolavori di Kurtág, *I detti di Péter Bornemisza* op. 7, «concerto» (così riporta il titolo) della durata di una trentina di minuti per soprano e pianoforte, in ventiquattro numeri raccolti in quattro parti. I motivi di tale disattenzione sono connaturati alla partitura: il testo musicato reca con sé un'aura, quella del mistico ungherese cinquecentesco, decisamente poco *engagé*. Si presentano per Kurtág le medesime difficoltà incontrate da chi, in avanti rispetto ai propri tempi, non cerca altro che la propria via. «I buoni incedono al medesimo passo. Senza conoscerli, gli altri intrecciano intorno a loro le danze del tempo», intona il primo dei *Kafka-Fragmente* op. 24 per voce e violino del 1985-87, un altro dei cicli (dura più di un'ora) dedicati alla voce. Parimenti importanti gli *Attila József Fragments* op. 20, per voce sola, su testi del poeta ungherese morto suicida a 32 anni nel 1937, il cui numero 10 recita: «da quindici anni scrivo poesie / e ora, che finalmente sarei poeta, / sto qui all'angolo della ferriera / e non ho parola per il cielo lunare». In queste e nelle altre raccolte, tra cui quelle per voce e organico cameristico su testi in

<sup>8</sup> Con una quinta superiore (*la-mi*) e una quinta diminuita inferiore (*mi-b-la*).

<sup>9</sup> Due tritoni: *fa#-do* e *si-fa*.

<sup>10</sup> Anche qui, come per la prima nota della parte del cimbalom (lo stesso *fa* della voce), un solo suono.

<sup>11</sup> Disegnano tono e semitono nella prima sillaba, e terze, minore e maggiore, nella seconda e ultima.

<sup>12</sup> Ora a partire dalla nota superiore dell'intervallo, ora da quella inferiore.

<sup>13</sup> Gli intervalli di terza affidati allo strumento, spesso discendenti, sembrano alludervi.

russo di Rimma Daloš (*Messaggi della defunta signorina R.V. Trussova* op. 17, del 1976-80 e *Scene da un romanzo* op. 19, del 1979-82), l'intelligibilità del testo è sempre chiara. Dalla parola sgorga l'idea musicale, non solo in senso madrigalistico, ma anche strutturale; le regole sintattiche, grammaticali e di senso della poesia permeano la musica con cui costituiscono un fluire unico. Al contrario delle tendenze musicali più in voga negli anni Sessanta e Settanta, che giocano con la parola frammentandola in unità puramente fonetiche e mettono "fra parentesi" il senso del testo, Kurtág si colloca con naturalezza e senza polemiche nell'alveo della tradizione, e nell'intimo incontro di poesia e suono crea capolavori.

In *Játékok* l'idea organica della musica si concreta soprattutto in una dimensione fisiologica del fatto temporale, suggerita dalla scrittura libera adottata. L'autore dà per scontato il colore pianistico così come si è evoluto insieme allo strumento, ed esclude dalla propria invenzione la ricerca timbrica (ad esempio mediante la preparazione, oppure con tocchi direttamente sulla cordiera). Nelle partiture per organico più vasto, invece, l'aspetto coloristico diventa paritetico se non prioritario rispetto agli altri mezzi espressivi.

Un esempio si trova nei già citati *Messaggi* op. 17, ventun brani, corrispondenti ad altrettante poesie, suddivisi in tre parti: I. *Solitudine*, II. *Quasi erotico*, III. *Esperienza amara – Dolcezza e dolore*. La seconda e terza parte riportano l'una una citazione da Anna Achmatova, l'altra da Aleksandr Blok, i grandi poeti russi del nostro secolo. La sensualità dei versi di quest'ultimo («... ed era una gioia fatale / violare segrete reliquie, / e un folle piacere per il cuore / questa passione amara come assenzio!») viene colta dalla Daloš, e da Kurtág poi, in *Hai posato...*, il primo numero della terza parte. «Hai posato il mio cuore / sul palmo della tua mano / che cautamente hai poi capovolto». Due gli organi (un cuore che batte, e una mano che accoglie), due gli aggettivi possessivi che identificano l'io e l'altro (il mio, il tuo), e due le azioni opposte (quella di posare e quella di capovolgere); una lirica sull'unione impossibile, sull'alterità che porta avanti il mondo, e che non può cessare di pulsare. Il dualismo del testo poetico genera nell'invenzione musicale due aree temporali opposte che si confrontano: l'una, scritta in modo dettagliato, accompagna la prima azione (sul primo e secondo verso)<sup>14</sup>, l'altra, in notazione spaziale, il capovolgimento (sul terzo verso)<sup>15</sup>. La prima pagina della partitura, senza interventi vocali, e l'ultima (che la ripete senza variazione alcuna) accolgono entrambi i sistemi grafici: i tactus di respiro sono scritti in notazione libera, quelli di suono secondo il sistema tradizionale. Sembra quasi che l'azione positiva viva di un tempo opposto a quello della sua negazione, e che entrambe si trovino incorniciate in uno spazio indifferenziato, metafora dell'eterno gioco della vita. La scrittura del tempo determina con le proprie striature zone formali ben differenziate, e veicola anche gran parte del senso di questo Lied. Anche il materiale acustico (figure, intervalli, grana materica del suono) regala nuova vita alle immagini del testo. Innanzitutto il cuore: una pulsazione sempre irregolare di tam-tam e gong, è ripresa sfuocata nei rintocchi affidati alla campana (quasi denaturata in *ppp*) e agli armonici di arpa, prolungati dall'eco di quelli della viola. L'atmosfera d'incanto è esaltata dalla seconda immagine, il palmo della mano, pronto ad accogliere prima del rifiuto; la concavità della sua linea è disegnata in partitura dagli arpeggi ascendenti e subito discendenti di clarinetto, cimbalom e vibrafono, lievemente asincroni. Cuore e mano sono come immersi nella nebbia, *pp dolce, calmo non strascinato* e poi subito, al secondo rintocco, *calando*<sup>16</sup>. Gli intervalli

<sup>14</sup> La seconda e terza pagina della partitura, scritte in un tempo dalla battuta molto irregolare (2/4+3/8+1/4 prima e poi 3/4) e molto variegata nel suo pulsare interno (nello stesso tactus si trovano strumenti che articolano gruppi di 9, 6, 5, 3, 1 suono, oppure 10, 7, 5, 3, 1 suono).

<sup>15</sup> La quarta pagina della partitura.

<sup>16</sup> Il gioco si ripete due volte, dominando anche qui il principio dualistico.

stretti di semitono e tono colorano il pulsare del cuore, gli arpeggi di quarte, tritoni e quinte la mano che accoglie. Il primo verso della voce è costruito sui toni (*la-sol-fa*), il secondo su tutti i semitoni da *fa* a *reb*: entrambi occupano ambiti di terza maggiore. Sulle terze (*do-mi-sol-si-re-sib*) è costruito il terzo verso, che propone in tutti gli strumenti un canone non mensurale lento e disteso. L'ultima parola, il capovolgimento<sup>17</sup>, è sottolineata da un brusco arpeggio di pianoforte e arpa e dall'unico bicordo affidato alle campane (il tono *do-re*), che spezza la ieraticità del contrappunto precedente.

Tutta l'*ars poetica* di Kurtág è densa di riferimenti più o meno velati alla letteratura musicale; come s'è visto, egli tende a creare con la tradizione differenti giochi di specchi per amplificare la ridondanza dell'idea musicale e, nello stesso tempo, rivelare il proprio mondo interiore, lasciando tracce del processo compositivo. Il riferimento segreto di *Hai posato...* (che ne accende di sensualità la lettura<sup>18</sup>) è il motivo a rapidi arpeggi ascendenti e discendenti che caratterizza la cupa scena del "lago delle lagrime" nel *Castello di Barbablu* di Bartók (numero 91 della partitura).

Altre opere di Kurtág prevedono esclusivamente l'uso di strumenti, pur presentando comunque riferimenti poetici in epigrafi ai movimenti o in titoli allusivi, come se la musica sempre tendesse alla parola.

Il richiamo beethoveniano di ... *quasi una fantasia*... op. 27 n. 1 del 1987-88 per pianoforte e gruppi di strumenti disposti nello spazio (seguito due anni più tardi dall'op. 27 n. 2 per violoncello, pianoforte e strumenti) è esplicitato nello stesso numero d'opus. Il legame con la tradizione non si concretizza, però, in citazioni né in un *portrait*, ma attraverso la forma fluttuante e vaga della fantasia, successione di movimenti e di tempi liberi da schematismi. I quattro movimenti (I. *Introduzione - largo*, II. *Presto minaccioso e lamentoso - ein Traumswirren* [un incubo], III. *Recitativo - grave, disperato*, IV. *Aria - adagio molto*) si succedono drammaticamente, alternando pieni e vuoti in una variegata collocazione spaziale.

La necessità in Kurtág di distanza e di profondità (*Aus der Ferne* [da lontano] si intitolano alcuni pezzi degli anni Novanta) si amplifica a partire dalla metà degli anni Ottanta nel desiderio di creare con il suono illusioni prospettiche. Lo spazio diventa un elemento con il quale comporre, un colore nuovo che si aggiunge alla tavolozza costituita da timbro, altezze, e striature temporali.

La collocazione degli strumenti in diverse zone dello spazio scenico conferisce vividezza alla sonorità. Pianoforte e timpani stanno nel centro del palco, poco distanti le percussioni come un'eco, e distribuiti in altri luoghi della sala tre gruppi di strumenti, che si riverberano leggermente sfasati nel tempo e determinano una messa a fuoco sempre cangiante. Il colore ricercato di alcuni strumenti rari (il flauto dolce basso, il cimbalom, cinque armoniche a bocca, sonagli indiani...) si unisce alla maestria dell'autore di creare timbri di sintesi, che richiamano i colori dell'elettronica<sup>19</sup>.

I chiaroscuri non sono solo determinati dalle forze strumentali, ma anche dalla distribuzione del materiale: il primo movimento è costruito con una temporalità libera e lenta sui tasti bianchi del pianoforte<sup>20</sup>, mentre il secondo tempo costantemente cromatico esplicita un ritmo vorticoso. Anche il terzo movimento presenta materiale cromatico, ma in forma

<sup>17</sup> Intonata sulla terza discendente *sol#-mi* seguita dal cromatismo *mi-b-re*.

<sup>18</sup> Devo l'osservazione al saggio di Peter Szendy, *Musique et texte dans l'oeuvre de György Kurtág*, in G.K. *entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, Ginevra, Editions Contrechamps 1995.

<sup>19</sup> Benché Kurtág, fra i pochi contemporanei, non sia interessato a questo genere.

<sup>20</sup> La semplicità quasi naif della scala discendente di *do* che apre il lavoro sembra un richiamo al già descritto *Blumen sind Menschen* di Játékok.

assai più distesa: un cuore, impersonato dai timpani, batte *grave e disperato* interrotto da suoni come di campane affidati agli altri strumenti. Il quarto tempo è un'*Aria*, senza voce, ma con un'epigrafe tratta dai versi conclusivi di *Andeken* [Rammemorazione] di Hölderlin: «... dona / e toglie ricordo il mare, / e amore fissa gli occhi fedeli, / ma ciò che resta...». Manca l'ultimo emistichio della poesia «... stiften die Dichter [... lo fondano i poeti]», che ne ha consentito ad Heidegger la celeberrima interpretazione in chiave quasi metafisica. Kurtág ce ne dà una lettura in termini esclusivamente musicali, con il pianoforte che sussurra *pppp* sui tasti bianchi una melopea da Lied arcano (autocitazione dal quinto dei *Microludi* op. 13 per quartetto d'archi), che s'alterna a tocchi cromatici e trascolora con lievi varianti in altri strumenti, sino alla conclusione affidata ai timpani. Tutta la musica di Kurtág trasmette intense vibrazioni; la ricchezza della singola pagina prende vita dall'incontro spontaneo di immagine e suono, di musica e parola, esprime un mondo compiuto, e suscita la necessità del respiro e della risonanza. Da qui la poetica del frammento: il senso sta tra le tessere del mosaico, gemme autosufficienti di rara bellezza, che si connettono in strutture organiche come lastre di antiche strade, nei cui interstizi l'acqua piovana si raccoglie «offrendoci una vista di tanta profondità quanto il profondo abisso tra cielo e terra, di modo che ti pare di vedere ai tuoi piedi sotterra nuvole e astri carpitì mirabilmente al cielo» [Lucrezio, *De Rerum Natura*, IV, 415 ss.].

Giulio Castagnoli

## Incontri con la musica di György Kurtág

### • Hölderlin-Gesänge op. 35

I *Canti su Hölderlin* op. 35 sono per ora un *work-in-progress*, il numero definitivo di brani non è ancora certo. Anche il tipo di organico e di forma esecutiva non sono fissati: uno dei brani, *Forma e Spirito*, è stato composto per cinque differenti organici, *Metà della vita* esiste in diverse versioni per baritono solo e per tre baritoni. I movimenti finora completi sono stati composti tra il 1993 e il 1999; si tratta ancora di studi preparatori per un'opera più vasta, nella cui futura realizzazione dovrebbero comparire anche momenti scenici.

Ai cinque brani su Hölderlin corrispondono testi dal periodo della svolta fino all'opera tarda, che pretende di muoversi nell'incommensurabile: *A...* (probabilmente 1799), *Nel bosco* (intorno al 1800), *Forma e Spirito* (1799), altri testi appartengono al periodo dopo il crollo rovinoso: *A Zimmer* (1812) e *La passeggiata* (probabilmente 1811). Alla fine prende la parola il poeta Paul Celan, la sua poesia *Tubinga, gennaio* messa in musica nell'ultimo movimento proviene dal ciclo *La rosa di nessuno*, pubblicato nel 1963.

Il motivo centrale per il tardo Hölderlin e anche per le versioni di Kurtág è la problematica della *hybris*, il temerario insuperarsi dell'uomo. Lo scoppio del fortissimo su «Temerario! Se volessi vedere l'anima faccia a faccia» in *Forma e Spirito* costituisce pertanto il centro di gravità del ciclo. Sattler, studioso e curatore di Hölderlin sulla cui edizione Kurtág qui si basa, sottolinea come «questo grido potrebbe valere per Schelling, la cui ipertrofica anima cosmica era apparsa l'anno precedente [cioè, precedente alla nascita dell'abbozzo poetico, N.d.A.]». Nel 1800 Hölderlin aveva interrotto il grande inno *Come al giorno di festa*, e precisamente perché, secondo l'ingegnosa interpretazione che Peter Szondi dà di tale interruzione, il poeta stesso tenta con la propria sofferenza e privazione di avvicinarsi agli dèi, con la fiducia di poter riuscire «col capo scoperto alla furia di dio» a conciliare, come si conviene al mestiere di poeta, l'umano e il divino. Finché tuttavia il poeta non è riuscito a superare la perdita dell'amata, a lui deve rimanere chiuso lo «spazio innico», come lo chiama Szondi, che riconosce al poeta solo più il ruolo di servo e mediatore. Alla sconvolgente interruzione dell'inno segue infatti anche nell'in folio di Stoccarda una delle più commoventi immagini di solitudine della produzione di Hölderlin, la seconda parte della lirica *Metà della vita*.

Ed è proprio la perdita di Diotima che viene lamentata, tra le lacrime in *A...*, il frammento introduttivo al ciclo su Hölderlin. Anche la lirica *Nel bosco* sta nell'in folio di Stoccarda in stretta connessione con il frammento dell'inno sul giorno di festa e con i lavori preparatori di *Metà della vita*. L'ambito problematico dell'*hybris* viene di nuovo affrontato e ulteriormente sviluppato. È intenzione dell'uomo «proteggere lo spirito come la sacerdotessa la fiamma celeste», affinché non si esaurisca. Il linguaggio sarebbe dato all'uomo per dare testimonianza non dell'amore umano, nel caso di Hölderlin fallito così tragicamente, ma di quello divino, «l'amore che tutto sostiene».

Nella tarda lirica *La passeggiata* appare ancora una volta, nella metafora del temporale, il mondo dell'inno festivo interrotto undici anni prima. Il poeta ora sa per propria esperienza dolorosa che «l'arte e il senno sin dal principio sono costati sofferenza», e si trova in modo toccante estraniato dal proprio destino, come mostra, nella ripresa di questo tema, la lirica *A Zimmer*.

La poesia di Paul Celan, che Kurtág ha collocato alla fine del ciclo, offre una possibile chiave di comprensione dei *Canti su Hölderlin* nel complesso, però offre anche, e questo nel modo più drastico, un punto di vista del nostro tempo sul poeta Hölderlin. Il titolo *Tubinga, gennaio* ha due riferimenti: alla città di Hölderlin, naturalmente, e al "20 gen-

naio” di Lenz. La torre di Hölderlin sembra nuotare nell’acqua, il falegname Zimmer, che accolse il poeta malato, appare annegato. Il Neckar risulta essere nient’altro che «colui che coltiverà la terra, / che nutre il padre e i cari figli / nelle città che egli costruirà» come Hölderlin ha potuto ancora scrivere riguardo al Reno nell’inno omonimo, dal quale Celan cita il verso «un enigma è ciò che scaturisce da purezza». Le parole che potrebbero descrivere un poeta nel tempo attuale sembrano scaturire dal Neckar, ma vengono definite «sommese». Celan volge al negativo il mondo immaginativo dell’inno al Reno. Dunque, oggi un poeta potrebbe solo più balbettare. Il «Pallaksch» messo tra parentesi da Celan è una parola del periodo della pazzia di Hölderlin, che egli deve aver usato rivolgendosi a dei visitatori. Fu Christoph Theodor Schwab a riferire nel 1846 che Hölderlin aveva risposto ad alcune domande con questa parola, che poteva significare sia “sì” che “no”. In Celan essa viene posta in bocca a un uomo per nulla segnato dalla follia, bensì circondato dall’aura divina di una «barba luminosa dei patriarchi».

Kurtág richiede che le parole «Pallaksch» vengano cantate fortissimo *con estrema rabbia e disperazione*, poi *quasi urlando* e infine pianissimo *improvvisamente veloci*, stringendo in questo modo la più forte agitazione e rassegnazione in uno spazio strettissimo. La follia di Hölderlin risulta essere in realtà la follia di questo tempo, nel quale non si può più scrivere poesia, ma solo balbettare. È da qui che le elaborazioni kurtaghiane su Hölderlin ottengono la loro attualità dirompente, un’assenza di compromessi e una radicalità incomparabili. L’impressione dell’introversione, dell’autismo che evocano nell’ascoltatore di questi canti gli strani melismi senza testo, che rimandano al fenomeno dell’“udire voci” negli schizofrenici e al continuo migliorare e ricadere e mormorare tra sé e sé del poeta malato, diventa un sentenza sull’epoca attuale.

Non si è ancora data, in Kurtág, una critica all’esistente più radicale di questa.

Thomas Bösch

[tratto da *Metamorphosen*, Lucerna, Internationale Musikfestwochen Luzern 2000, per gentile concessione dell’editore; traduzione di Pietro Mussino]

### • Kurtág e le parole: *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b

Che le parole di un poeta possano, come un campo magnetico, indirizzare il percorso di un musicista mi è sempre parsa una cosa meravigliosa; non per sognare ipotetiche complementarità o “correspondences” ma per dissipare un po’ di più quell’alone di mistero che con tanta tenacia avvolge il significato delle parole e dei suoni.

In *Surgi de la croupe et du bond*, terzo dei *Poèmes de Mallarmé* e oggettivamente molto più arduo dei precedenti *Soupir* e *Placet futile*, la musica di Ravel si impenna per inseguire l’intreccio arcano di vita, morte e creatività al quale allude una semplice sagoma di vetro. La sfida intellettuale lanciata da quei versi chiedeva non soltanto rigore compositivo ma anche, come accadrà più tardi con Pierre Boulez, un radicale ripensamento del linguaggio. Se i versi di Mallarmé e il progetto sottinteso dai disarticolati frammenti del *Livre* sono essenziali per comprendere taluni componimenti di Boulez, ad analoghe scoperte ci potrebbero condurre Joyce, Beckett, Kafka, Brecht e altri scrittori che in varia misura hanno influito ad esempio sulla musica di Luciano Berio e di György Kurtág.

In uno dei suoi rari testi autobiografici Kurtág osserva: «Ho l’impressione di non udire per forza con le orecchie o di vedere per forza con gli occhi». Rievocando poi una sconcertante sensazione dello spazio percepita all’interno della cattedrale di Chartres aggiungerà: «Ho avuto l’impressione di sentire lo spazio attraverso la pelle, con la schiena, men-



tre non guardavo... Mi accade sovente lo stesso per la musica. Passa misteriosamente da una facoltà sensibile all'altra; capisco le cose senza capirle». Impressioni di questo genere turbano profondamente ma non fruttificano subito. Così è stato anche per Kurtág, del quale rievocheremo ora brevemente l'itinerario musicale in compagnia degli scrittori.

Proprio quando Berio metteva a fuoco le sue intuizioni musicali sui testi di Joyce con *Chamber Music* e *Thema*, Kurtág si muoveva sulla scena parigina in cerca della propria originalità. Per un anno, tra il 1957 e il 1958, aveva potuto studiare con Messiaen e Milhaud, ma senza nulla togliere all'apporto di questi grandi maestri, è alla psicologa Marianne Stein che Kurtág dovette la conquista della fiducia in se stesso. La lettura delle opere di Kafka e la diligente copiatura delle partiture di Webern lo resero consapevole di possedere una spiccata vocazione per la sobrietà e l'incisività dello stile aforistico. Nulla di strano in tutto questo, ma non bisogna dimenticare che chi predilige il frammento non ha molta fiducia nella retorica come strumento appropriato all'espressione del significato. Che il significato delle cose e delle azioni si sottragga in una certa misura a tutti i tentativi di coglierlo è un vecchio discorso kantiano non casualmente destinato a esplodere nell'estetica del nostro secolo. La predilezione per il frammento implica quindi la sfiducia nei grandi sistemi e, in ultima analisi, la sfiducia nella direzionalità dei percorsi. Beckett, paragonando Dante a Joyce, osservava che Dante è conico e implica una culminazione, mentre Joyce è sferico, ed esclude pertanto qualsiasi culminazione; nel primo, un passo avanti è un avanzare, nell'altro un passo avanti è inevitabilmente anche un passo indietro. Alla perdita del movimento unidirezionale, proprio dei grandi sistemi, si accompagna anche la perdita della percezione coordinata secondo precise categorie definite dagli organi di senso, al punto che William Carlos Williams, Berio o Kurtág possono auspicare un diverso e più complesso sistema di percezione sonora. L'uomo è dunque un ricettore collocato in mezzo allo spazio e i segnali sonori che lo raggiungono "modulano" attraverso lo spazio che agisce come un filtro.

A una simile concezione dello spazio Kurtág è arrivato piuttosto tardi e in una certa misura a ciò può anche aver influito l'amicizia con Nono, le cui ultime opere possono essere definite a buon diritto anch'esse "spaziali"; nelle sue opere precedenti, specialmente nei due grandi cicli dei *Kafka* e degli *Attila Fragments*, lo spazio in cui la musica risuona è essenzialmente uno spazio mentale, un'idea di spazio che si marca come un'immensa volta su quei solitari frammenti di suono. Commentando una citazione di Attila József, «le strutture dei rami spogli sostengono l'aria inconsistente», Kurtág ha dichiarato che per lui costituiva un dato di fatto e un programma. Basta ascoltare i *Kafka* e gli *Attila Fragments* per comprendere come quei frammenti sostengano l'immenso e invisibile peso dell'«aria inconsistente», ma le esili strutture capaci di sostenere la volta del cielo traggono la loro forza da un esercizio minuzioso compiuto alcuni anni prima.

Il Kurtág che aveva una vocazione così spiccata per il frammento compirà questo formidabile esercizio negli anni Sessanta con *I detti di Péter Bornemisza*, dove per affrontare adeguatamente l'ampiezza del testo, il musicista si sottoporrà a una disciplina nella quale si alleano con risultati prodigiosi il figuralismo barocco e la tecnica dodecafonica. I testi russi di Rimma Daloš costituiranno un'altra occasione per mettere a fuoco un sistema sempre più forte e originale per sfruttare musicalmente le occasioni poetiche ed è in un componimento del 1982, *Scene da un romanzo*, che si ha la più folgorante anticipazione del trattamento musicale della parola destinato a manifestarsi in *Samuel Beckett: What is the Word*. Nel Rondò (VII nella sequenza delle scene) dalla massa ronzante del testo emerge una parola, *govorila* [dico], intorno alla quale parole e immagini roteano in un turbine che ne annienta il profilo semantico. In queste "scene" una grande quantità di significato viene dispersa dal soffio della follia, sicché il "romanzo" ci appare come un edificio incrinato da pericolose crepe.

Alcuni anni dopo con *Samuel Beckett: What is the Word* l'intero edificio verbale risulterà *eclaté*. Per comporre questo lavoro Kurtág prese spunto dal caso dell'attrice e cantante Ildikó Monyók che a causa di un incidente automobilistico aveva perso la voce per ben quattro

anni; riuscì a recuperarla dopo molti sforzi, e prima della parola a tornare sulle sue labbra fu il canto. Partendo da quel ritrovato balbettio Kurtág ha utilizzato in *What is the Word* un testo di Beckett che possiamo intendere come l'ultima desolata domanda alla quale approda l'odissea della parola. C'è però in un'opera precedente di Beckett un'impressionante coincidenza con l'esperienza della Monyók che sta alla base di *Samuel Beckett: What is the Word*; in *Not I (Non io)*, scritto nel 1973, Beckett mette in scena la storia di una donna che ha perso la voce e che molti anni dopo improvvisamente la recupera. Il dramma di Ildikó Monyók e della protagonista di *Not I* potrebbe essere riassunto nella domanda: «Che cosa accade quando uscendo da un silenzio tanto prolungato si rientra nell'orizzonte acustico della parola?»; partendo da questo presupposto il testo di *Not I* contiene in prospettiva le principali proiezioni musicali del componimento di Kurtág. Dapprima la rievocazione del silenzio improvviso: «non poteva emettere il suono [...] nessun suono di nessun tipo... non gridare aiuto per esempio [...] tutto silenzio come in una tomba»; e in quel silenzio solo un ronzio: «Cosa?... il ronzio?... Sì... tutto silenzio, solo il ronzio»; quindi la parola che ritorna: «Oh molto tempo dopo... lampo improvviso», ma fluisce incontrollabile da una bocca di fuoco, quasi incomprensibile all'orecchio: «bocca infuocata... fiume di parole... nelle orecchie [...] afferrandone nemmeno la metà... nemmeno un quarto... nessuna idea di quello che dice [...] non può fermare il fiume... e tutto il cervello implora [...] implora la bocca di fermarsi [...] ma nessuna risposta... come se non avesse sentito [...] o non potesse interrompere per un attimo... come impazzita... tutto quanto insieme...».

La incontrollabilità e incomprensibilità della parola, quella *stream of words* della quale non si riesce ad afferrare né la metà né un quarto, quel ronzio che continua a vorticare nel cervello, si incarnano nella pièce di Kurtág come figure sonore di un astrattissimo dramma: da un lato la voce della protagonista che il testo di Beckett bisbiglia, canta e grida in ungherese, mentre tutto all'intorno un ensemble di cinque voci fa mulinare il testo in inglese intrecciandolo ai filamenti sonori degli strumenti che solcano lo spazio. La complessa e sofferta sensibilità spaziale di Kurtág che si era affacciata sul mistero del suono nello spazio interno della cattedrale di Chartres, trova qui non una risposta ma una formulazione ancora più veemente: «What is the word?». Il mistero della parola esce dalla mente dell'uomo per articolarsi nello spazio. Non è una conclusione, ma l'inizio di una vicenda alla quale questo nostro tempo di presunta ubiquità dovrebbe guardare con un sentimento di benefica inquietudine.

Enzo Restagno

#### • Lamentazione: su *ΣΤΗΛΗ (Stele)* op. 33

«In bocca al mago, all'esorcista orfico, rantola tra le convulsioni e si spegne la Trenodia – giacché questo e null'altro è diventata la sua lamentazione – e si rivela a me, che sono quasi accecato, che ho appena assistito alla nascita della musica». L'organologo e narratore di *Los pasos perdidos* di Alejo Carpentiers dovrà rivedere e affinare la sua teoria sull'origine della musica al ritorno dal suo viaggio di formazione dalla cosiddetta civiltà nella foresta, e poi strato dopo strato indietro nella preistoria dell'umanità; egli tuttavia ha visto correttamente che il lamento e il lutto appartengono alle prime produzioni musicali (o sonore) dell'uomo, e che rappresentano universali che abbracciano le culture e le ere. Anche György Kurtág associa opere o parti di opere al pensiero di amici defunti; perciò titoli e sottotitoli come “In memoriam...”, “Requiem...” o “Lapide per...” si trovano spesso nel suo catalogo.

*Stele* op. 33 (la parola greca significa colonna, pilastro, lastra di pietra, e anche cippo funebre o lapide, spesso con immagine o iscrizione) non sembra ricordare alcuna persona precisa, giacché nella partitura non viene citato alcun nome. Alla sua nascita, tuttavia, anche

per questa “lapide” in suoni fu una concreta occasione biografica a dare l’impulso principale: la morte, nel settembre del 1993, del compositore e direttore d’orchestra András Mihály, che fu mentore e amico di Kurtág. Ancora alla fine del settembre 1993 nacque il pezzo per pianoforte *Mihály András in memoriam*; Kurtág lo incorporò l’anno successivo nell’ultimo movimento di *Stele* e ne fece la cellula germinale, il punto di partenza dell’intero lavoro. Sopra e oltre il movente particolare Kurtág innalzò la *Trenodia* in generale, e sviluppò in tre movimenti concatenati senza soluzione di continuità le manifestazioni fondamentali del lutto e del lamento.

L’*Adagio*, quasi un’introduzione lenta alla Haydn, inizia, come la seconda e la terza *Ouverture Leonora* di Ludwig van Beethoven, con un *sol* in diverse posizioni d’ottava, subito disturbato da lenti glissandi e vibrati. A poco a poco si cristallizza una seconda minore discendente, un motivo sospirante che caratterizzerà tutte e tre le parti. L’indicazione del secondo movimento, *Lamentoso. Disperato, con moto* («Non troppo veloce, ma selvaggio, furioso, impaziente»), senza parlare della sua forma sonora, rende definitivamente chiaro che in *Stele* di Kurtág non si parla di una pietra confine o di una colonna come traguardo; il lamento irrompe violentemente con ripercussioni, figure, scale e singhiozzi nervosi, febbrili e non ha veramente in sé più nulla di calmo, di rassegnato alla perdita. Dopo tre interruzioni del dolore brutalmente urlato, l’attimo viene dilatato in un ostinato cromatico (*szb-si-la-lab-sol*), come un ambiguo corale figurato.

Dopo uno sviluppo a ritroso, i gesti scatenati del secondo movimento vengono quasi pietrificati nel terzo in modo corrispondente al titolo dell’opera (o viceversa, poiché la composizione è concepita dal fondo, l’espressione congelata del terzo movimento viene sciolta in pura disperazione nel secondo): «tutta la melodia è ridotta, gli accordi si irrigidiscono come colonne di suono» (Klaus Schweizer). Il movimento passa davanti a noi *Molto sostenuto* come un austero corteo funebre. Il motivo principale sottilmente sonoro posto all’inizio e alla fine di questa parte finale formata ad arco ricorda la musica del lago di lacrime nel *Castello di Barbablù* di Béla Bartók, e così le consonanze con Beethoven e Bartók (e nel movimento centrale anche con *Gruppen für drei Orchester* di Karlheinz Stockhausen) non solo riassumono *Stele*, ma sono anche un ulteriore indizio della professione di fede di Kurtág: «La mia lingua madre è Bartók, e la lingua madre di Bartók era Beethoven» (1987). Non si tratta di una confessione di tradizionalismo epigonale e di regressione priva di creatività, bensì del suo importante credo «nella tradizione come eredità produttiva» (Hartmut Lück).

*Stele* op. 33, per così dire una concisa sinfonia funebre di appena tredici minuti di durata, è la prima composizione di Kurtág per grande orchestra. Nacque nel 1994 su commissione della Berliner Philharmonisches Orchester (presso la quale egli è stato dal 1993 al 1995 “composer in residence”) e fu da questa e da Claudio Abbado, ai quali è anche dedicata, eseguita per la prima volta il 14 dicembre 1994, a Berlino. Il compositore ha fatto un ricco uso delle lussuose possibilità dei Berliner Philharmoniker: accanto alla già enorme compagine ordinaria egli richiede particolarità come il flauto basso, il clarinetto basso, quattro tube wagneriane, cimbalom, celesta e altre tastiere come vibrafono e marimba. Gli strumenti non vengono mai impiegati a più di cento se non per un amalgama sonoro indifferenziato, ma sono per larghi tratti conservati cameristicamente trasparenti e udibili.

*Anton Haefeli*

[tratto da *Metamorphosen*, Lucerna, Internationale Musikfestwochen Luzern 2000, per gentile concessione dell’editore; traduzione di Pietro Mussino]

• *Messages* op. 34 e *New Messages* op. 34a

*Messages* e *New Messages* – “messaggi” e “nuovi messaggi” – vanno considerati come dei fogli d’album, pagine di un diario in suoni dell’intimità e dell’amicizia che György Kurtág ha inviato nell’arco di oltre un decennio affinché approdassero alle immaginarie spiagge interiori dei loro dedicatari, e a quelle di tutti coloro che in qualche modo sanno stare in ascolto e non disperano di ricevere messaggi, di decifrare auguri, di riconoscere l’incantesimo di una pagina in suoni che sia messaggera del non detto, di ciò che sta tra le parole, prima e dopo il senso.

Immaginati e composti per grande orchestra, alla quale in un caso si affianca il coro, i *Messages* op. 34 del compositore ungherese sono di fatto degli aforismi in suoni, ove le risorse timbrico-foniche della grande orchestra vengono utilizzate per creare dei costrutti sonori assai brevi (la maggior parte di essi dura meno di un minuto), ma estremamente ricchi di sfumature coloristiche, dall’andamento metronomico lento, con una netta propensione per dinamiche che vanno dal *p* al *ppp* e oltre, in una articolazione formale assai chiara di eventi sonori minimi, tutti esattamente disegnati, inequivoci, pregnanti. Tali eventi sono disposti nell’ambito di uno spettro timbrico-sonoro assai allargato e variegato grazie alle vaste risorse orchestrali impiegate, in una trasparenza di scrittura che diviene la cifra distintiva più immediata dell’intero ciclo.

La forma di tali condensatissimi eventi sonori, nel breve tempo tra l’attacco del brano e il suo svanire nel silenzio, si articola miniaturisticamente in una successione di segmenti sonori, ove la densità di relazioni che intercorre tra i singoli segmenti non risulta particolarmente pregnante, perché Kurtág privilegia la staticità di eventi musicali temporalmente “lenti” e assai poco articolati nella loro breve durata, e non il dinamismo legato al concetto di sviluppo ed elaborazione di un sia pur esiguo materiale di base. Ecco quindi che il miniaturismo aforistico, la scelta della durata minima prossima al silenzio operata dal compositore ungherese si differenzia dalla densa ricchezza di relazioni di alcune brevissime composizioni weberniane, come ad esempio le *Sei bagatelle* per quartetto d’archi op. 9, cui parrebbe per un certo verso ispirarsi. Se quelle composizioni, per dirla con Schoenberg, esprimevano «un romanzo con un unico gesto, una felicità con un solo sospiro», nei *Messaggi* di Kurtág la densità dell’ordito motivico cede il passo alla rarefazione e all’icasticità degli aggregati verticali, e l’armonia complessiva che governa l’insieme degli eventi sonori che compongono ognuno dei “messaggi” a me pare simile a quell’equilibratissima sintesi gestuale che si percepisce nel genere dell’*bayku* dell’antica poesia giapponese.

Ma si badi, la rarefazione della trama sonora e delle relazioni che intercorrono tra i suoi componenti implica in Kurtág un’alchimia formale assai studiata, benché potenzialmente instabile (la brevità estrema rende infatti di per sé caduca la percezione dei nessi formali, l’orecchio non può che coglierli come un momento unico, un’epifania ove la forma non si dispiega, ma balena improvvisa per poi spegnersi quasi prima che la memoria l’abbia elaborata). Ognuno dei *Messaggi* deve il suo fascino e la sua pregnanza comunicativa a un equilibrio estremamente delicato che si instaura tra il suo tempo complessivo e il tempo dei segmenti/eventi che lo compongono: una minima disarmonia tra le brevissime sezioni che danno forma a ogni pagina comprometterebbe tale equilibrio, e per converso un eccesso di relazioni formali che correlasse tra loro tali sezioni vanificherebbe la predisposizione di ogni singolo brano a costituirsi come breve apparizione sonora tra due silenzi, colmando del proprio senso costruttivo un tempo che dura qualche respiro o poche decine di battiti del cuore. A parziale sussidio di un ascolto che deve giocoforza farsi ben più attento e ricettivo rispetto all’ascolto di pagine di maggior durata, valga una brevissima ricognizione dei sei *Messaggi* op. 34. Il primo, *Una lettera a Péter Eötvös*, indirizzato al compositore e direttore d’orchestra ungherese e scritto nel 1994, inizia con due gesti strumentali opposti: un arpeggio

intonato dal violino solo che scende dal registro acuto a quello medio, cui subito segue un arpeggio ascendente del clarinetto contrabbasso. Quindi, sostenuto dai suoni tenuti dei contrabbassi, delle viole e degli altri fiati, l'oboe intona un inciso melodico di due battute ove pare balenare la tonalità di sol minore, e a cui fa da contraltare una figurazione in suoni glissati del primo trombone con sordina che subito rifugge tale centro tonale. Il brano si conclude in una brevissima fascia sonora intonata da tutta l'orchestra che si interrompe per lasciare isolato il ritorno variato del motto sonoro iniziale del violino, questa volta invertito da arpeggio discendente ad ascendente.

Il secondo "messaggio", *Da lontano*, dedicato ad Alfred Scheele per il suo ottantacinquesimo compleanno – abbozzato nel 1991 e rivisto nel 1994 – e il successivo, *La situazione*, dedicato a Zoltán Jeney – composto nel 1993 e poi rivisto nel 1995 – presentano entrambi un ordito strumentale estremamente statico, costituito da estesi aggregati verticali che traversano le varie famiglie orchestrali, in un continuo variare di dinamiche comprese tra *p* e *ppp*. In tale panorama sonoro ogni minima diversificazione della compagine strumentale che intona le fasce sonore, ogni infittirsi o diradarsi della trama sonora, si tramuta in un'accentuata benché esile, spazializzazione del suono nel corpo dell'orchestra; la musica pare quasi fluire inarticolata e lentissima nel tempo, ma continuamente muta la propria dislocazione spaziale poiché quasi in ogni battuta varia impercettibilmente la configurazione dei piani sonori; la staticità degli eventi è così compensata dal sottile mutare della loro posizione nello spazio musicale. Nel secondo dei due brani citati, *La situazione*, all'interno di tale stasi articolatoria e di tale cangiante ridislocazione spaziale dei suoni nel corpo dell'orchestra, si insinua un brevissimo evento che per un attimo riattiva un assetto dinamico del materiale sonoro: nelle ultime tre battute il contrabbasso solo intona sul registro acuto una breve frase musicale sulle note *si-la#-do-si-la4-si-la#* (note che corrispondono, considerando enarmonicamente il *la#* come *si*<sub>b</sub>, alla solmizzazione del nome Bach, motto musicale già utilizzato da Kurtág ad esempio in alcuni degli *Höldelin-Gesänge*). La frase del contrabbasso viene subito imitata irregolarmente dal violino a tre ottave di distanza, con dinamica *pppp*, quasi un'eco lontana. Vista la sua pregnanza e la sua evidenza sonora, si può tentare di proporre un'interpretazione "semantica" di questo gesto musicale "dinamico" che conclude una pagina fondamentalmente "statica", pur nella consapevolezza che essa risulterà comunque azzardata e non verificabile se non grazie a un ipotetico riscontro dell'autore stesso. Con tale evento conclusivo il "messaggio" pare voglia comunicare con mezzi musicali al destinatario che "la situazione", lo stato delle cose cui si fa cenno nel titolo del brano, dopo un certo periodo di sostanziale immobilità ha iniziato ultimamente a ravvivarsi grazie al moto di due elementi (il compositore e il dedicatario? alcune forze ideali?) che fondamentalmente concordano, perché sono simbolicamente rappresentate in musica da varianti della stessa melodia.

Il successivo "messaggio", intitolato *... a solemn air...*, un omaggio ad Albert Simon composto nel 1996, presenta una trama assai più variegata rispetto ai due brani precedenti, caratterizzata da un puntillismo sonoro differenziato nella tavolozza dinamica e nei modi d'attacco, e colorato timbricamente da un set di percussioni (marimba, campana, due piatti sospesi, tam tam, grancassa, timpani) ben più nutrito e diversificato che nei brani sino a ora descritti. Nella sezione centrale delle tre in cui è articolata la composizione il puntillismo si raggruma inaspettatamente in una brevissima melodia di tre note ascendenti di grande forza espressiva, ma nelle ultime battute detta melodia cede nuovamente il campo all'assetto sonoro iniziale, salvo che nel breve inciso affidato a un flauto e a un clarinetto, inciso che suona come una sorta di brevissima "liquidazione" dell'evento melodico precedente. *Inscription on a Grave in Cornwall*, che fu scritto nel 1995 a Berlino e dedicato a Sabine Tomek, è l'unico brano corale della raccolta (alle voci si uniscono, solo nelle due battute conclusive, un piatto grave, un tam tam, un pianoforte a coda, un pianoforte verticale, i

timpani e due corni in fa). Il testo rimanda – nell’immagine della “casa del Signore”, immateriale e trascendente, unico luogo ove alberga Dio, e ove quindi alberga anche la vera libertà – alla tradizione cristiana della Gerusalemme celeste, della *Civitas Dei* ove l’edificio-comunità privo di ogni consistenza terrena è simbolo della perenne armonia del regno divino, armonia cui l’uomo può aspirare solo facendo propria la ricerca di quella città celeste, ove lo spirito di Dio eleva il credente a una dimora il cui spazio e il cui tempo sono infiniti. La gravidanza spirituale e teologica del semplice testo proveniente da un’iscrizione funebre, suggerisce a Kurtág un’intonazione vocale a quattro parti dall’andamento prevalentemente omoritmico e dal carattere spiccatamente innodico, ove l’accentuato cromatismo e il sistematico utilizzo di dissonanze infonde una sorta di dinamismo interno alla trama vocale, altrimenti volutamente statica e spoglia nell’articolazione melodica. Fa significativamente eccezione la conclusione del brano, ove il climax testuale «There is liberty» è intonato in un’ascesa melodica per grado congiunto dal *re* alla *la*#, dapprima affidata ai soli soprani e poi all’intera compagine vocale, e rafforzata nell’effetto retorico teso a sottolineare il vertice emotivo del testo dalla ripetizione delle ultime tre note in corrispondenza della parola *liberty*, sigillo di quel passaggio dall’edificio terreno a quello celeste che l’iscrizione scelta da Kurtág indica e auspica.

Il sesto dei “messaggi”, *Ogni uomo è un fiore...*, scritto nel 1995 e dedicato al pianista Zoltán Kocsis per la morte del padre Otto Kocsis, è certo il brano più spoglio ed essenziale del ciclo; vi si susseguono infatti una serie di accordi spazati da ampie corone, viene evitata ogni articolazione melodico-lineare, mutano solo, e in modo assai esile, l’ambientazione timbrica e le dinamiche, comprese quasi sempre tra il *p* e il *pp*. In un panorama sonoro così scarno e somnesso giungono come veri e propri eventi-limite, irruzioni dell’inatteso che subito svaniscono, sia i due aggregati verticali in *ff* posti circa a metà e alla conclusione del brano, sia l’entrata del coro nell’ultima battuta, che sussurra all’unisono sulla nota di *mb* la frase «Ogni uomo è un fiore...». L’enunciato proviene da uno dei sermoni del mistico, predicatore e poeta ungherese del XVI secolo Bornemisza, ed era già stato utilizzato da Kurtág in sua composizione ultimata nel 1973, *I detti di Péter Bornemisza* per soprano e pianoforte op. 7, ove viene intonata una vasta scelta di testi del visionario teologo magiaro. L’estrema rarefazione e brevità dell’intervento del coro, quasi un sussurro gettato verso l’aldilà, rinnova, nell’icasticità dell’immagine poetica, la fiducia dell’umanista non agnostico Kurtág nella sostanziale bontà dell’uomo e nella sua possibilità, nonostante ogni dolore e ogni malvagio intento che lo sovrasta, di rinnovarsi e di rientrare dopo la morte nel grande ciclo della natura, specchio e frutto dell’ordine divino.

I *New Messages* op. 34a sono stati scritti su commissione della Berliner Philharmonisches Orchester, e da questa poi eseguiti per la prima volta sotto la direzione di Zoltan Pesko nel gennaio 2000.

I due movimenti-cornice, primo e sesto dei “nuovi messaggi”, *Merran’s Dream*, realizzano ciascuno una diversa orchestrazione dello stesso materiale di partenza, poiché entrambi si basano su uno stesso pezzo ideato per pianoforte solo, eseguito per la prima volta da Márta Kurtág nel 1998.

Il secondo pezzo potrebbe addirittura essere intitolato “Hommage à Mahler”; il suo titolo *Schatten* [Ombra] così come il materiale musicale rinviano allo Scherzo della *Settima sinfonia* di Gustav Mahler. Ancora una composizione “in memoriam” costituisce il punto di partenza di questo “messaggio”. Kurtág si trovava a Berlino per rivedere una sua composizione, il ciclo *Lichtenberg* per soprano e contrabbasso e volle provare di nuovo con il contrabbassista di Basilea Christian Setter; questi gli riferì della morte di suo padre e Kurtág, che aveva appena ascoltato un’esecuzione della *Settima* di Mahler con i Berliner Philharmoniker, scrisse di getto un pezzo per contrabbasso solo che alla fine è divenuto

il punto di partenza per *Schatten*, in cui sono i contrabbassi, che devono suonare con sordino di metallo, a determinare il carattere del brano.

Il titolo del terzo pezzo, ... *aus tiefer Not...* [dal bisogno profondo], si rifà a un corale bachiano; il “de profundis” è affidato dapprima al fortissimo degli ottoni, per poi svanire in suoni sottilissimi, che le indicazioni esecutive del compositore descrivono davvero nel modo migliore: vago, misterioso, appena sentito.

Anche il quarto pezzo, *Les Adieux in Janáček's Manier für Ute und Egon Westerholt* si basa su un brano per pianoforte solo dello stesso titolo che è stato eseguito per la prima volta nella versione per pianoforte da Márta Kurtág. La versione orchestrale dell'opera trasforma in modo formidabile i singoli campi sonori del pezzo per pianoforte nella loro staticità dall'effetto quasi irrealista. Si sviluppa a poco a poco un mondo sonoro che nella produzione di Kurtág è del tutto singolare, a cui danno il loro contributo strumenti come arpa, celesta, pianoforte con “supersordino”, vibrafono e marimba.

Originariamente posto a conclusione dell'op. 34 e ora inserito nell'op. 34a *Un messaggio a Zoltan Pesko*, indirizzato al direttore d'orchestra ungherese, si differenzia da tutte le altre composizioni della raccolta sia per l'andamento metronomico assai sostenuto, “molto agitato, con slancio”, sia per la densità della trama musicale, assai ricca di relazioni motivico-tematiche nonostante l'estrema brevità della composizione. L'articolazione della pagina è sostanzialmente tripartita: a una prima sezione A, che si conclude con una pausa con corona ed è sua volta suddivisa in due sottosezioni, seguono un evento centrale B di quattro battute, che può essere visto come un concentratissimo sviluppo di A, e una sezione conclusiva C, caratterizzata da una nuova idea melodica esposta dal cimbalom – affiancato dal flauto basso e dal pianoforte –, idea derivata dal frammento motivico con cui inizia la composizione e che già era riapparso in forma variata nella sezione B. Tale concentratissima frase melodica confluisce *ex abrupto* nelle figurazioni in semicrome accentate delle ultime due battute del brano, già presentate nella sezione B, che segnano il concitato epilogo di questa brevissima e fulminante miniatura orchestrale permeata da un vitalistico e conturbante vigore sonoro.

Poiché il diario in suoni della vita di Kurtág è straordinariamente ricco e proteso verso il futuro e la dedica, l'omaggio, il dono sono uno dei motori etici ed esistenziali dello stesso atto del comporre del musicista magiaro, a chi vorrà rimanere in ascolto certo giungeranno nuovi messaggi, nuovi fogli d'album, nuovi aforismi, fuochi accesi tra silenzio e silenzio.

Paolo Cecchi

[testo pubblicato per gentile concessione della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia]

### • *Movimento per viola e orchestra*

Kurtág non è un autore molto prolifico: dagli inizi degli anni Cinquanta a oggi ha scritto una quarantina di lavori, cioè meno di uno all'anno. Nella sua conversazione con Bálint András Varga ce ne spiega lui stesso il motivo: «riesco a comporre solo quando mi sento – per così dire – bene, quando mi accetto così come sono e giungo a una sorta di identità di punti di vista con me stesso. A Parigi mi resi conto fino alla disperazione che ciò che credevo costituisse il mondo non era vero, e che io non potevo nella realtà avvicinarmi a nulla». Quel soggiorno parigino del 1957 taglia in due la vita di Kurtág, allora trentunenne: la *pars destruens* relativa ai fatti politici di Ungheria cui accenna nell'intervista coincide con la *pars construens* dell'incontro con Messiaen e Milhaud, i maestri che gli fecero cono-

scere le tecniche compositive della nuova musica, ignorate durante gli studi accademici in Ungheria sotto la guida di epigoni di Kodály. «Il 1956 è stato per me veramente il crollo di tutto un mondo, e non solamente del mondo esteriore, ma anche del mio universo interiore»; cosa che si manifestò concretamente nel silenzio artistico e nel drammatico dimagrimento fisico di oltre venti chili. La profonda crisi è superata attraverso una vera e propria rinascita spirituale, che nel 1959 porta l'autore a una *vita nova* con il *Quartetto* da cui prendono l'avvio i suoi numeri d'opus.

Come gli altri lavori pubblicati nel primo periodo creativo (una suite per pianoforte e un pezzo per coro misto), il *Concerto per viola e orchestra* del 1953-54 fa riferimento alle opere di Bartók anche nell'organico prescelto. Kurtág ne ascoltò per la prima volta il *Concerto per violino* durante la guerra in una trasmissione di Radio Londra:

più tardi il *Concerto* produsse su di me una delle impressioni più profonde che mi è stato dato di vivere. Assistetti allora a tutte le prove di Doráti e di Menhuin, poi imparai la parte orchestrale al pianoforte (per molto tempo rimasi il solo a conoscerla davvero a fondo) e la suonai per anni con E. Zathureczky. E ogni volta che qualcun altro studiava la parte per violino, io ero pronto ad accompagnarlo in prova. Quest'opera doveva influenzare direttamente la composizione del mio *Concerto per viola*.

Il *Concerto per viola* è composto di due Allegri ciascuno della durata di una decina di minuti, di cui il primo è eseguibile separatamente, con il titolo di *Movimento per viola e orchestra*. La formazione orchestrale presenta i fiati a due (tranne i corni, a tre) e, alleggerita dei tromboni, funge da tappeto di accompagnamento a un virtuosismo di stampo tradizionale del solista. Le percussioni, così importanti per la creazione di nuove sonorità nella produzione posteriore, si limitano ai soli timpani: se la ricerca sul timbro è esclusa a priori, e quella sui rapporti temporali ancora non sviluppata, ciò su cui lavora la creatività di Kurtág ventisettenne è la grande arcata formale.

L'*Allegro molto moderato e poco rubato* in 6/8 apre con un rullo di timpani in *pp* sul tritono *re-sol#*, subito ripetuto al tono inferiore e seguito dal breve motivo principale degli archi (tre crome in levare con salto d'ottava sulla successiva semiminima, seguita da otto semicrome disposte a *mo'* di gruppetto). Spenta l'introduzione orchestrale, la viola riprende i materiali precedenti sviluppandoli in senso virtuosistico sino ai tricordi *strepitoso*, seguiti da una breve pagina della sola orchestra. Una pausa coronata precede una seconda area tematica (caratterizzata da una quarta discendente) lievemente più distesa nella sua prima enunciazione *p dolce* alla viola. Subito il tessuto si infittisce con un denso intreccio del solista con l'orchestra, e con volatine di biscrome affidate a legni ed archi nell'episodio successivo senza la viola. Una nuova zona di dialogo tra solo e tutti si conclude ancora con una corona, un *fa* tenuto alla viola. I timpani annunciano poi la ripresa del trascinate ritmo iniziale, appena interrotto da una brevissima cadenza suddivisa in due parti, che prelude alla ricapitolazione del motivo d'apertura sul tritono *sol#-re* stemperato nell'accordo finale di *re* maggiore.

L'autore oggi vede nitidamente «quali sono gli elementi del *Concerto* un po' logori. Curiosamente sono proprio quelli che allora apparivano nuovi o audaci, forse perché le composizioni di quel periodo erano ancora più sbiadite, o perché esse attingevano ad altre fonti». Nel *Concerto* si possono tuttavia riscontrare alcuni tratti caratteristici della maturità di Kurtág, come il libero uso di accordi (ad esempio quello conclusivo di *re* apparentemente estraneo alle armonie non tonali del brano). Come dice il compositore: «ci sono dei problemi a cui si volge incessantemente. Oggi, per esempio, ho voglia di tornare a "posare" qua e là degli accordi maggiori, come quello di *fa* nei *Microludi* per quartetto [...]. Ogni tanto si riprende qualcosa di simile per esplorarne le possibilità nascoste».

Giulio Castagnoli



• Omaggi: *Aus der Ferne III e V*

La particolare attenzione nel percorso compositivo di György Kurtág per l'omaggio trova una evidente esemplificazione nella serie di brani che oltre al titolo *Aus der Ferne* [Da lontano] condividono la dedica ad Alfred Schlee. Il vecchio direttore dell'Universal Edition di Vienna ebbe infatti la fortuna di ricevere gli auguri del compositore ungherese in due occasioni con il dono di due lavori per pianoforte, *Aus der Ferne I e II*, rispettivamente per il suo ottantesimo e ottantacinquesimo compleanno, nell'omonimo secondo "messaggio" op. 34 e nei due brani per quartetto d'archi, *Aus der Ferne III e V*, abbinati nel programma serale di Settembre Musica del 9 settembre 2001. Abbinati e in qualche modo complementari, nelle dinamiche dei *piano* e *pianissimo* come nell'intensa forza espressiva affidata ai timbri chiari che contrasta con l'ostentazione "battente" dei *pizzicato* del violoncello. Analogie di una lontananza sonora che in *Aus der Ferne V*, completato nel 1999 in memoria dell'editore musicale, si tramuta in disperata nostalgia che, esplicitata dall'indicazione «desolato e triste», non viene scossa neppure da un'esplosione in *fortissimo* e si scioglie nella desolazione con le scale ascendenti suonate quasi senza contatto nel finale. [S.B.]

• ... *pas à pas – nulle part...* poèmes de Samuel Beckett op. 36

Quando entrò per la prima volta in contatto con un'opera di Beckett, Kurtág si trovava in una profonda crisi per l'insurrezione del 1956 in Ungheria. Su questo sfondo non è difficile comprendere che la prima rappresentazione di *Finale di partita* nell'allestimento di Roger Blin, che Kurtág aveva visto a Parigi nel 1957, abbia esercitato un'enorme impressione su di lui anche proprio a causa della situazione biografica critica nella quale si trovava. Ma solo molto più tardi il compositore doveva impiegare in una composizione un testo di Beckett, in *What is the Word* del 1991, opera sconvolgente che tratta del problema – centrale per Beckett, come anche per il musicista Kurtág – di trovare un linguaggio al limite del silenzio. Il principio compositivo di *Samuel Beckett: What is the Word* (il significato delle pause come espressione dell'incapacità fisica e psichica di pronunciarsi) anticipa le pause colme di disperata tensione di *In memoriam Joannis Pilinszky* nei *Kafka-Fragmente* alle parole: «non posso davvero raccontare, quasi neppure parlare». E proprio la tensione tra suono e silenzio di *What is the Word* diventa ora principio compositivo di ... *pas à pas – nulle part...*, che Kurtág ha composto negli anni 1993-1998.

Il compositore mette in musica poesie che Beckett scrive in francese e che ha pubblicato nel 1978 con il titolo *Mirlitonades* (soltanto due poesie, *Elles viennent...* e *Dieppe...* provengono dalle *Poesie* degli anni 1937-1939). Quando scrisse questi brevi testi, unici nella loro concentrazione, Beckett si trovava in uno stato di estrema disperazione e profonda tristezza; egli stesso parla di «cupo francese mediocre». Beckett li scrisse come lavoro occasionale, quasi per esorcizzare la grande tristezza che invade la vita quotidiana. Questo modo di lavorare è affine a quello di Kurtág, che confessò una volta, durante la conversazione con il musicologo inglese Stephen Walsh, che i suoi *Játékok* erano una specie di mitologia della vita quotidiana, un tentativo di «esorcizzare le forze diaboliche della vita di ogni giorno». In ogni caso, Beckett annotò i suoi brevi testi nelle più diverse situazioni, nella sua casa a Ussy, in una stanza d'albergo o in un bar di Parigi, Stoccarda o Tangeri, su qualunque brandello di carta si trovasse nelle vicinanze, buste, sottobicchieri o, in un caso, sull'etichetta di una bottiglia di Johnny Walker Black Label, per elaborarli poi con cura e registrarli in un taccuino rilegato in pelle che egli portava sempre con sé, in tasca. Queste "rimette", "rimerie" o anche

“versicoli” – questi i vari tentativi di Beckett di dare un nome a questi testi – attestano nondimeno la più grande compiutezza artistica. Non solo l'estrema restrizione dei mezzi linguistici, l'affinamento laconico dell'enunciazione che ne risulta, ma anche la fantastica musicalità nel trattamento – veramente artistico – del linguaggio (si può parlare, senza esagerazione, persino di virtuosismo linguistico) catturano immediatamente il lettore. In particolare l'uso di assonanze, il frequente impiego di rime bacciate fanno nascere una musica parlata, dalla quale Beckett – a partire dal *Finnegan's Wake*, di James Joyce – è sempre stato affascinato. All'epoca, circa, della nascita delle *Mirlitonades* Beckett tradusse dal francese all'inglese alcuni aforismi di Sébastien Roch Nicolas Chamfort (1741-1794), che Kurtág mette in musica nell'ultimo terzo della sua opera (dal n. 22 al n. 31, eccetto il n. 28) utilizzando in due casi (nn. 22 e 30) il testo originale di Chamfort e la traduzione di Beckett. Sébastien Chamfort, precettore e segretario di ricchi signori, molto apprezzato alla corte del re, membro dell'Académie Française, all'inizio aderì entusiasticamente alla rivoluzione, ma poi, sospettato per aver abbandonato l'attività politica, fece un tentativo di suicidio che lo portò infine alla morte. Divenne famoso per i suoi aneddoti e i suoi aforismi nei quali, con molto spirito e ironia, aveva messo alla gogna con beffe mordaci gli inconvenienti della sua epoca. Nell'amaro pessimismo, che sta dietro le sue analisi, egli non è affatto dissimile non solo da Beckett ma anche da Georg Christoph Lichtenberg, i cui testi stanno parimenti alla base di un ciclo di canti uscito dalla penna di Kurtág.

La musica vocale, la messa in musica di testi della più alta qualità letteraria, occupa da sempre un vasto spazio nella produzione di Kurtág. In essa gli riesce sempre di creare per ogni poeta un mondo sonoro del tutto adatto, che tuttavia è anche inconfondibilmente kurtaghiano. Il suono del trio d'archi – gli strumenti devono suonare spesso con la sordina Hotel, particolarmente potente, che conferisce al suono degli archi qualcosa di stranamente irreali – insieme con marimba, timpano, templeblock, tamburelli e tamburi, per citare solo alcuni degli strumenti a percussione, fa nascere un'aura inconfondibile, nella quale l'io immaginario delle poesie di Beckett, che cerca orientamento e coraggio, si mette in viaggio in un mondo onirico – che si rivela essere nient'altro che il suo mondo interiore – avvolto nell'oscurità della notte, un viaggio al cui termine c'è la morte. Il movimento “alla marcia”, che ricorda l'*Histoire du soldat* di Igor Stravinsky, nel quale Kurtág cita letteralmente il “Toreador, en garde!” della *Carmen* di Georges Bizet, lascia che il «brioso senza meta» si perda nel nulla: il compositore chiede nella continua ripetizione delle parole un «poco a poco senza voce – solo le labbra continuano a pronunciare», come si dice in partitura. Al n. 29, *Meditazione di Sébastien Chamfort*, il compositore annota tra parentesi, accanto alle parole di Chamfort «... la morte», «omaggio a Carmen», cita nella parte del baritono il cosiddetto tema della morte o del destino e così dà, in modo sottile, al finale aperto del movimento “alla marcia” una direzione conclusiva. Il motivo del camminare o del vagare attraversa il ciclo su Beckett come un filo rosso. Nello stesso tempo si tratta di una fermata nel passo; l'idea della morte, dello sfacelo, dell'improvvisa necessità dell'interrompersi è la trama musicale inscritta fin nella più piccola fibra.

Così va compresa anche la citazione dall'*Inferno* di Dante, «Lasciate ogni speranza» (n. 26), e lo strano valzer pizzicato (Intermezzo IV), ma si tratta più di un disperato tentativo di danzare, di una sorta di danza macabra apparentemente impegnata con il mondo dell'ultimo Mahler, che di un vero e proprio valzer. Il baritono che si muove con salti intervallari talvolta assurdamente grandi è sempre ancora interrotto da pause e ci si ricorderà della dichiarazione di Beckett riguardo al suo lavoro *L'ultimo nastro*: «Esplosioni seguite da silenzi». In nessun altro modo si potrebbe parafrasare il principio compositivo del ciclo su Beckett. Gli esplosivi passaggi in *fortissimo* nelle percussioni intorno alle parole *immagina* (n. 4) o *ridere* (n. 15) articolano l'intera opera e culminano nello scoppio spinto fino al parossismo sulle parole «e altre sofferenze da due soldi [Wha!...]» nel penultimo movimento, al quale

Kurtág conferisce con l'impiego di un fischiotto da poliziotto un carattere sonoro sconvolgentemente stridente, che ricorda le *Aventures et Nouvelles Aventures* di György Ligeti. In una lettera del 1937, scritta in tedesco dal giovane Beckett, che contiene in nuce il suo credo poetico, si dice: «C'è un qualche motivo per cui quella materialità spaventosamente arbitraria della superficie verbale non dovrebbe venire dissolta, come ad esempio la superficie sonora nella *Settima Sinfonia* di Beethoven, divorata da grosse pause nere, così che noi potessimo percepire intere pagine per mezzo di null'altro che un unico sentiero di suono che fa volteggiare impenetrabili abissi di silenzio?». Ci si potrebbe immaginare una caratterizzazione più appropriata dei canti di Kurtág-Beckett?

Thomas Bösch

[tratto da *Metamorphosen*, Lucerna, Internationale Musikfestwochen Luzern 2000, per gentile concessione dell'editore; traduzione di Pietro Mussino]

• ... *quasi una fantasia*... op. 27 n. 1

... *quasi una fantasia*..., per pianoforte e gruppi di strumenti, fu composta negli anni 1987-1988 su commissione delle Berliner Festwochen ed eseguita per la prima volta nella capitale tedesca il 16 ottobre 1988 sotto la direzione di Peter Eötvös con Zoltán Kocsis al pianoforte. La partitura, in quattro movimenti, richiede una particolare disposizione dei gruppi strumentali all'interno della sala, «in modo che, per quanto è possibile, siano completamente separati tra loro». A questa idea della separazione dei gruppi nello spazio Kurtág fu stimolato non da ultimo da conversazioni con Luigi Nono sulle possibilità della sala piccola della Filarmonica di Berlino, per la quale l'opera fu infatti composta anche su sollecitazione di Elmar Weingarten. In ... *quasi una fantasia*... forse per la prima volta, così ricorda il compositore, egli ha sperimentato che la musica non rimane piattamente collocata in un posto, ma può circondare con i suoi materiali sonori colui che la ascolta.

Già l'*Introduzione* che apre l'opera cattura immediatamente l'ascoltatore. Essa comprende solo nove battute, il suo materiale consiste unicamente di scale ascendenti e discendenti, eppure ci si trova immediatamente nel mondo sonoro così tipico di Kurtág, dove ogni suono ha peso. Qui si comprende ciò che egli intendeva, quando una volta affermò che per lui si trattava di far musica quasi dal niente. Il secondo movimento, *Presto minaccioso e lamentoso*, porta nel sottotitolo – «Come un incubo» – un rinvio al pezzo per pianoforte “Incubi” dal secondo quaderno dei *Fantasiestücke* op. 12 di Robert Schumann. Effettivamente questo movimento ha qualcosa di stranamente irreali, e se davvero viene suonato *sempre pppp* e contemporaneamente *molto agitato* come richiede l'indicazione per l'esecuzione, all'ascoltatore sembra – nonostante il suo carattere talvolta minaccioso – che l'autore l'abbia sognato. I singoli campi motivici guizzano, per così dire, attraverso lo spazio, sembrano presentimenti o risonanze per giunta simultanee nei singoli gruppi strumentali e “circondano” l'ascoltatore, come dice Kurtág.

Per il compositore è chiaro fin dall'inizio che i quattro movimenti convergono, è tuttavia importante che essi vengano suonati davvero di seguito (in partitura è segnato «attacca») e che l'estremo *pianissimo* dei primi due movimenti venga realmente osservato. Solo allora infatti l'inizio del terzo movimento, «questo *Tuba mirum*» che «si contrappone forte, spaventoso, pieno di enfasi e di disperazione», come si esprime lo stesso compositore, raggiunge il suo pieno effetto.

All'*Aria* che conclude l'opera il compositore ha preposto gli ultimi versi della tarda poesia di Hölderlin *Ricordo*: «Il mare dona e toglie il ricordo, / e l'amore fedelmente fissa gli

occhi, / ma ciò che rimane...», tralasciando le parole «lo fondano i poeti», proprio come se qui toccasse alla musica fondare ciò che ha stabilità. Il movimento «ricade ancora in un lieve ritenuto», afferma il compositore, «esso deve suonare come sfumato dalla distanza nella delicatezza».

Thomas Bösche

[tratto da *Metamorphosen*, Lucerna, Internationale Musikfestwochen Luzern 2000, per gentile concessione dell'editore; traduzione di Pietro Mussino]

• *Rückblick*: uno sguardo indietro

Titolo e sottotitoli di *Rückblick* [Sguardo indietro], *Hommage à Stockhausen* sembrano esplicitare come questa retrospettiva sul «vecchio e nuovo per quattro interpreti» sia un programma, un *open work*, per muoversi su materiali preesistenti dell'autore. In questo lavoro del 1993, tromba, contrabbasso, pianoforte, clavicembalo e celesta si misurano su un set di pezzi che possono essere variamente montati ma restano comunque, per espressa indicazione, «da suonarsi senza interruzioni, come un rituale»

-1  
Programm  
[wie ein Ritual zu spielen -  
ohne Pause - attacca possibile]

I. 1-8 sattej<sup>tr.</sup>

① Tn - Cb    ② Kyrie    ③ Hommage à Stockhausen

{Erstlauf ohne Titel}    Tn - Cb - Pf 4händig    Tn - Cb - Pf - Cembalo / Celesta

II.

① Vere's - vereskedés    Pf 4händig [Schläge - zank]

⇒ -i ② Pilinsky: Alkohol    Cb. Tr. Pf ~~...~~

⇒ + ③ Pilinsky: In memoriam F.M. Dostojewski

Cb. - Tr. - Pf. - Cembalo / Pianos / Celesta

⇒ \* ④ Pilinsky: Hölderlin

Cb. - Tr. - Pianos - {Organo / Cembalo / Celesta}

III. 8 Klavierstücke op 3    Pf - Solo

Pagina manoscritta di *Rückblick*

• Su *Grabstein für Stephan* op. 15c

Le esperienze dell'avanguardia musicale degli anni Cinquanta-Settanta sono state assorbite e riproposte in modo assolutamente originale da György Kurtág. La sua scrittura, infatti, ha in comune con la mole di sperimentalismi fioriti in quegli anni l'assoluta libertà nell'utilizzare i più vari materiali sonori piegandoli ai propri fini espressivi. Tale apertura d'orizzonti, però, non è che una delle tante premesse del suo linguaggio, che sfrutta con estrema coscienza e totale spregiudicatezza il patrimonio di sapienza storica della tradizione colta occidentale e della musica popolare dell'Est.

Per Kurtág nulla è obbligatorio, concesso o vietato. Infatti, all'interno dello stesso brano, si possono trovare forme di organizzazione tonale, atonale, modale. Ma questa mescolanza di atteggiamenti emotivi e costruttivi dà vita a uno stile inconfondibile. L'elemento portante dei suoi brani è quasi sempre nascosto in piccoli sofisticati giochi di analogie interne al materiale tematico, oppure in preziose allusioni extramusicali evocate attraverso situazioni timbriche, armoniche o di grammatica compositiva.

I suoi lavori, quasi tutti cameristici, sono generalmente costituiti da piccoli tasselli in sé conclusi, che possono essere autosufficienti e brevissimi o dare vita, nella loro successione e articolazione, a forme più ampie. Spesso le suggestioni di un testo letterario avviano una serie labirintica di richiami, evocazioni, sottintesi affidati alla voce che, a sua volta, sollecita il coinvolgimento di un rarefatto tessuto strumentale. Così avviene nei *Quattro canti su poesie di János Pilinszky* op. 11 per basso e complesso da camera, del 1975. Versi di Rimma Daloš vengono utilizzati, oltre che in quattro dei sei tasselli che costituiscono l'*Omaggio a Luigi Nono* per coro misto op. 16 (1979), nei *Messaggi della defunta signorina R.V. Troussova* op. 17 per soprano e complesso da camera (1980), in *Scene da un romanzo* op. 19 per soprano, violino, contrabbasso e cimbalom (1982) e in *Requiem for the Beloved* op. 26 per soprano e pianoforte (1987).

Ancora, solo per citare alcuni esempi, sono i componimenti poetici di István Bálint nei *Quattro Capricci* op. 9 per soprano e complesso da camera, e di Pál Gulyás in *A ricordo di un tramonto invernale* op. 8 per soprano, violino e cimbalom (1969), a trasfigurare sul piano musicale spunti simbolici e immagini emblematiche. Negli *Attila József Fragments* op. 20 per soprano solo, del 1981, e nei *Kafka-Fragmente* op. 24 per soprano e violino, del 1987, è sempre lo strettissimo rapporto con la parola a scandire la successione di miniaturistiche situazioni teatrali. Talvolta, come in *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* op. 28 per quartetto d'archi (1989), le sezioni o anche i singoli frammenti sono costruiti su soggetti musicali "dati".

Claudio Abbado, dopo aver diretto nel 1991 a Vienna *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b per contralto recitante, voci e gruppi di strumenti, esegue il 14 dicembre 1994, a Berlino, *Stele* op. 33. Kurtág, allora "composer in residence" della Filarmonica e "fellow" del Wissenschaftskolleg della capitale, affronta per la prima volta, in questo brano composto appositamente per i Berliner e dedicato ad Abbado, un ampio organico orchestrale. Il titolo si riferisce all'antica lastra funeraria che suggellava l'estremo saluto degli amici e parenti al defunto, segnando un punto di separazione ma anche di incontro tra due dimensioni molto vicine. Un addio che è, nel contempo, rivisitazione e quindi possibilità, attraverso il rito, di rinnovare il ciclo vita-morte-rinascita. Kurtág ha infatti scritto *Stele* per l'amico András Mihály, compositore, direttore d'orchestra e pedagogo, morto nel settembre 1993, già destinatario dell'*Hommage à András Mihály* op. 13 per quartetto d'archi, del 1977. Nell'energia che trasforma un materiale sonoro fatto di accenni e di echi in gesti densi e di forte impatto emotivo si racchiude il segreto metamorfico della sua estetica. Il camaleontismo delle note, degli incisi e delle cellule ritmico-tematiche dà al suo stile un carattere di assoluta originalità.

Kurtág è riuscito in questo modo a rendere le esperienze del secondo Novecento qualcosa di vivo e di palpitante, indirizzando il pur intenso sentimento della perdita e della mancanza verso la forza comunicativa del messaggio. Nei suoi lavori, infatti, non è mai un progetto aprioristico e astratto a guidare il delinearsi della forma, ma le ragioni della materia sonora, sia in ciò che le appartiene in modo archetipico e ancestrale, sia in ciò che ha generato come convenzione e linguaggio.

Brevità dei gesti e massima concentrazione di un materiale ridotto alla sua essenza sono tratti tipici anche dei precedenti lavori destinati ad una compagine orchestrale cameristica. Ed è il caso del *Concerto per viola* (1954), di ... *quasi una fantasia...* op. 27 n. 1 per pianoforte e gruppi di strumenti (1988) e del *Doppio Concerto* op. 27 n. 2 per pianoforte, violoncello e due gruppi strumentali (1990).

A questo ambito appartiene anche *Grabstein für Stephan* op. 15c «per chitarra e gruppi di strumenti dispersi nello spazio». Come avverrà in *Stele*, il clima espressivo è segnato dal compianto per un defunto. L'impercettibile confine tra presenza e assenza di persone, oggetti e segni, nella loro concretezza fisica, nel ricordo o nell'immaginazione, è un aspetto che affiora spesso nell'opera di Kurtág. Qui è già evocato dal gioco di parole del titolo *Grabstein für Stephan*, composto «in memoriam Stephan Stein»; in tedesco, infatti, *Stein* significa pietra e *Grabstein* pietra tombale. Composto tra il 1978 e il 1979 e revisionato nel 1989, è stato eseguito per la prima volta a Szeged, il 26 ottobre 1989, dai membri della Salieri Chamber Orchestra diretta da Tamás Pál.

Abbiamo già notato come all'origine di molti pezzi di Kurtág si possa riconoscere una dimensione "teatrale". Nel caso di *Grabstein für Stephan* tale componente non deriva da un testo ma è affidata, come in altri suoi lavori, a uno stilema, a un gesto, a un minimo elemento che rimanda, sia pur in termini strettamente sonori, a un'intenzione rappresentativa, quindi a un significato extramusicale.

Questa considerazione affiora spontanea fin dalle prime battute: il lento arpeggio, in tempo *larghissimo*, che rintocca pianissimo e lontano, non potrebbe avere contenuto armonico più adatto delle corde vuote della chitarra, per trasmetterci la sensazione di un incedere desolato, nel vuoto lasciato da un'assenza. La partitura si trasforma nello scenario di una liturgia musicale.

Il brano è in forma ternaria. Nella prima parte assistiamo a un progressivo dialogare degli iniziali esacordi della chitarra, nello spazio disseminato dai gruppi di strumenti: dapprima come semplice riverbero, poi con una crescente caratterizzazione che si condensa in alcune fuggevoli figurazioni (*forte, espressivo, con dolore*) di viole e violoncelli. Le quali, perdendosi subito nella lontananza dei lunghi accordi appena sussurrati, lasciano una traccia percettiva che preannuncia l'episodio centrale, sorta di grido lacerante, improvvisamente fortissimo, sostenuto da un'inesorabile scansione delle percussioni. Ancora questo grido dilaga, e si ripercuote nello spazio acustico, prima di spegnersi sui materiali esacordali dell'inizio. Ed è qui che la liturgia si fa più esplicita: sull'ultima nota, ciascun esecutore degli strumenti a fiato abbandona lentamente la sala ma, a differenza di quanto avviene nella sinfonia haydniana alla quale probabilmente Kurtág ha pensato, continuando a suonare. Infatti, mentre nella *Sinfonia "Gli addii"* di Haydn sono i singoli musicisti ad alzarsi e a uscire, qui è il suono stesso ad allontanarsi prima di spegnersi, siglando l'intensa rappresentazione musicale di un estremo commiato.

Lidia Bramani

[testo pubblicato per gentile concessione dell'Associazione Lingotto Musica di Torino]

## Kurtág e i viennesi

### • Uno (Kurtág)

Sulla carta, le *Scene da un romanzo* sembrano scritte per un complesso tzigano. Voce, violino, contrabbasso e cimbalom, il salterio ungherese che György Kurtág usa in più d'una decina di lavori. Nel 1979, in quello che era ancora il Libero Occidente, chi mai avrebbe osato impiegare uno strumento così ideologicamente compromesso con la musica popolare? Ve li immaginate Luigi Nono o Sylvano Bussotti che scrivono pezzi per fisarmonica? La genialità spiazzante di Kurtág è anche questa. Far credere sulla carta al complessino da caffè e negarlo nel lessico, nella tecnica, nelle sonorità.

È che le categorie per spiegare Kurtág non vanno cercate nell'avanguardia come ce la ricordiamo noi. L'eterna Mitteleuropa, piuttosto. Definirlo un erede di Bartók è riduttivo. Ma è comunque un punto di partenza. Come il conterraneo e amico Ligeti, il suo catalogo inizia con un bartokiano *Quartetto* per archi. C'è un *Concerto per viola*. Anche lui scrive i suoi Mikrokosmos, che intitola *Játékok* (Giochi): un ciclo *in progress* di pezzi per bambini che trasformano il pianoforte in una ludoteca. Il brodo di coltura è lo stesso. Folklore, camerismo violinistico e coralità coltivati in un cosmopolitismo che gli consente di frequentare le lezioni parigine di Messiaen e Milhaud e di assimilare il dettato delle avanguardie fra Webern e Stockhausen.

Dal viennese, forse il più cerebrale e rigoroso asceta dei suoni del Novecento, Kurtág fin dai tempi del *Quartetto* op. 1 del 1959 impara a concentrare e rarefare il materiale e a prediligere i cicli vocali di canzoni e Lieder su testi di poeti romantici e contemporanei. Le *Scene da un romanzo* sono il secondo ciclo che Kurtág scrive su testi di Rimma Daloš, una poetessa russa di nascita e di lingua, naturalizzata ungherese per motivi matrimoniali. Su testi della Daloš fra il 1976 e il 1980 erano già nati i *Messaggi della defunta signorina R.V. Trussova*, per soprano e un nutrito ensemble ricco di percussioni. Anche le *Scene*, come i *Messaggi*, musicano il testo originale russo. Quindi confessioni lacerate, un animo femminile che si disvela in una sensitività lamentevole, spoglia e rassegnata, una fragile Anna Achmatova che anela di poter credere ancora all'amore. La voce non è protagonista d'una narrazione rettilinea ma d'una teatralità che procede per illuminazioni, per epifanie successive. Anche se sono solo tre, gli strumenti si alternano spesso. Un uso pensato non per accompagnare, ma per confondere la voce di sfaccettature cangianti. Anche lasciandola sola, come nella brevissima ottava poesia intitolata appunto *Nudità*.

Nelle *Scene* c'è una componente fondamentale della poetica di Kurtág: l'*hommage à*, il *d'après*, la corrispondenza d'amorosi sensi con chi si ama o si ha perduto. È un filo sommerso con il passato e il presente che prende la forma ora della dedica, ora della citazione musicale, ora di un'affettuosa *déploration* come quelle con cui i polifonisti fiamminghi del Quattrocento sussumevano l'anima del maestro defunto. Qui, nella quinta lirica, c'è uno scoperto tributo agli straniti ritmi di danza delle sinfonie di Mahler. E *Il valzer dell'organetto* («Tempo di Walzer meccanico, molto irregolare») ostende i sarcasmi atrabiliari cari ad Alfred Schnittke. Un altro vocabolo musicale che arriva direttamente dalla storia è quel basso cromatico discendente che si fa largo nell'ultima canzone, «Largo desolato». È lo stesso di tanti lamenti barocchi su cui piangono e muoiono le eroine dell'opera veneziana, la Didone di Purcell e il Cristo delle Passioni di Bach.

Riuscite a immaginarvi qualcosa di peggio per un'attrice e cantante che perdere la parola? A Ildikó Monyók è capitato. Un incidente stradale nel 1982. La lingua muta, incapace. Il canto sospeso. Anni di calvario fra ospedali, operazioni, rieducazione. Poi il ritorno alla vita e all'arte. Una sera del 1986 è in scena con un'opera contemporanea di László Melis. In sala c'è Kurtág. La nota, ascolta la sua storia, la ammira. E nel 1990 le fa un omaggio che difficilmente potrebbe essere più commovente e pertinente. *What is the Word*, "Cos'è la parola": l'ultima poesia del drammaturgo irlandese, il lucido delirio d'impotenza di chi d'afasia e incomunicabilità se ne intende alla grande. Per una coincidenza inquietante, in una pièce del 1973 – *Not I* – Beckett aveva portato in scena la stessa storia della Monyók: una donna che perde l'uso della voce e la recupera dopo molti anni. Con le sue ripetizioni frammentarie e le gemmazioni semantiche, il testo beckettiano nella traduzione magiara di István Siklós è un monumento alla fatica del significare: il sottotitolo recita infatti «Samuel Beckett comunica con Ildikó Monyók avendo István Siklós come interprete».

A Beckett Kurtág tornerà con ... *pas à pas – nulle part...* op. 36, per baritono, archi e percussioni. Di *Samuel Beckett: What is the Word* Kurtág fa due versioni. La prima, del marzo 1990, è per voce e pianoforte verticale. La seconda è questa. Terminata nel luglio '91, al pianino con supersordina aggiunge un ensemble polposo e policromo: cinque voci miste, flauto, flauto in sol e ottavino, flauto basso alternato al flauto a becco, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, corni, trombe e tromboni a due, tuba, l'immancabile cimbalom, arpa, celesta, violino, viola, violoncello e contrabbasso. E un arsenale di percussioni: vibrafono, marimba, xilofono, piatti sospesi e raganelle, timpani, tamburi piccoli a corde e senza, tamburo basso, maracas, tre tom tom, grancassa, castagnette, triangolo, tre gong, campane e tam tam.

La linea vocale è doppiata dal pianino in un modo che ricorda lo *Sprechgesang*, il "parlato intonato" creato da Schoenberg, ma lo supera con l'esplorazione di tutte le possibilità dal grido al sussurro, dal biasciare affaticato alla declamazione spedita. Il coro ripete e rifrange, in inglese, le parole della solista. Come spesso avviene in Kurtág, gli strumenti sono chiamati a restituire una percezione soggettiva dello spazio sensibile, e intervengono con parsimonia e trasparenza in un'economia e allusività che rimanda ancora una volta alle lezioni viennesi di Anton Webern.

### • *Due (Webern)*

Webern. Dei tre *bad boys* viennesi con Schoenberg e Berg, oggi il grande assente è lui. È paradossale ma naturale. Nel secondo dopoguerra è lui che i ragazzi di Darmstadt eleggono a nume tutelare. È per dividersi la sua eredità che coraggiosi come Kurtág sfidano la Cortina di Ferro. È lui che Pierre Boulez, sentenziando perentorio «Schoenberg è morto», addita come modello d'integralismo compositivo. E oggi che scrivere un accordo di do maggiore è tornato a non essere un crimine, è lui quindi che paga gli eccessi dei discepoli *black block*. Quelli che dagli anni Cinquanta in poi hanno distrutto troppa musica in cabalismi per iniziati, in fughe solitarie, in fascinazioni talmente cerebrali da fare il vuoto intorno. Che hanno caricato le note di tali e tanti contesti che l'eremeneutica l'ha avuta vinta sull'estetica, e ha ucciso la nostra capacità di rilassarci, ascoltare e dire semplicemente: «bello, mi piace».

Però quando senti le note appuntite e i silenzi di Webern ripensi che sì, dopotutto don Benedetto Croce aveva ragione. Che ci sono momenti magici nella storia della



creatività umana in cui il pensiero che serpeggia sotto l'atto generatore d'arte è unico. E che la *tecnica* con cui l'opera si esprime, macchia di colore o pallino sul pentagramma che sia, è accidentale. E quindi non conta così tanto. Con le note, Anton Webern raggiunge la stessa astrazione progressiva che pittori come Vasilij Kandinsky o Paul Klee fanno con le forme e i colori. All'inizio dipingono paesaggi che li riconosci ancora. L'albero, la montagna, le persone. Poi, dopo un po', le stesse pennellate perdono ogni significato rispetto a un contesto. Le distingui, in sé sono identiche a prima. Solo che non rimandano più a un tutto da ricomporre, a un mondo esterno da rappresentare. Non chiedono più d'essere riconosciute. Sono segni esclusivamente di se stessi, rappresentazione di nient'altro che della realtà interiore dell'artista.

È come quando prendi uno specchio e lo scagli in terra. Ogni tessera continua a rimandare l'immagine, ogni pezzetto la rifrange e moltiplica. I tratti del volto riflesso non li riconosci più: però quello che vedi è nuovo, affascinante. Persino più bello ed enigmatico. E così, come i rami di melo di Piet Mondrian s'irrigidiscono a poco a poco in pure geometrie di reticoli, in Webern c'è tutto l'universo sonoro terragno e celestiale di Gustav Mahler, ma atomizzato. Nei *Pezzi per orchestra* op. 6 il crepitare di marcette, l'appello tortuoso d'una tromba o un passo di valzer, che nel diluviale magma sonoro mahleriano deflagrano e s'inabissano, sembrano reperti anatomici presi con le pinzette e spianati sul vetrino. Nei *Cinque pezzi per piccola orchestra* op. 10, del 1913 – l'anno del *Sacre* di Stravinsky – trovi le stesse sonorità rarefatte di celesta, arpa, campanacci, clarinetti oscuri e filacciosi, la voce sibillina di un corno o d'un mandolino delle *Nachtmusiken* della *Settima*, gli stessi *Naturlaute*, i suoni della realtà fenomenica che attirano Mahler con il loro fascino oscuro. Solo che sono spinti ancora più vicino al grado zero: richiamati ai bordi del silenzio non dalla fatica del dire, ma dal muto stupore di fronte alla conquista del comporre per sottrazione. Un'astrazione stupefacente perché materica. Proprio come il pennello di Klee.

La concentrazione, l'aforisma, il puntillismo. Tutta la musica scritta da Webern sta in sei cd. Dura meno d'un *Sigfrido* e mezzo. I *Cinque pezzi* op. 10 tutti insieme durano poco più di quattro minuti. Il primo è di sole 12 battute. Il quarto non va oltre le sei battute, ma trova persino il tempo di citare l'inizio dello *Scherzo* della *Quinta* di Mahler. In questo processo di depurazione totale, l'*orchestra-monstre* d'inizio secolo non vale neanche più come riserva di timbri, come ingombrante tavolozza d'opportunità dalla quale isolare e distillare organici selezionati come faceva Mahler. Gli archi sono uno per tipo. Fiati, corde e percussioni ridotti all'essenza. La zavorra non serve. È la via mitteleuropea a quel prosciugamento di timbri nell'ensemble cameristico che inizia negli anni della Grande Guerra e che diventerà una cifra del neoclassicismo. Un prosciugamento dall'interno iniziato da Schoenberg con la *Kammersymphonie* op. 9. Molto, molto diverso da chi, come lo Stravinsky del dopo-*Sacre*, il gigantismo orchestrale lo può dimenticare con facilità perché estraneo all'eredità del sinfonismo austro-tedesco. Si sa, Wagner e Strauss sono un mattoncino niente male da mandare giù.

L'organico da camera come libera selezione e associazione di timbri eterodossi. È un'idea che negli anni Venti e Trenta attraversa l'intera cultura musicale europea. Da Stravinsky a Schoenberg, da Hindemith a Casella è tutta una ricerca d'impasti nuovi d'archi, fiati, tastiere, percussioni e strumenti spurii come la chitarra e il mandolino. Il *Concerto* op. 24, ad esempio, è scritto per flauto, oboe, clarinetto, corno, tromba, trombone, violino, viola e pianoforte. Il titolo è fuorviante. Non è un concerto solistico né un "concerto grosso" come lo stravinskiano *Dumbarton Oaks*, ma un barocco

*cum-certare*: una cangiante riaggregazione di timbri determinata da un *plot* tecnico rigorosissimo.

Il *Concerto* è del 1934. È dedicato ai sessant'anni di Arnold Schoenberg. Insieme al *Quartetto per violino, clarinetto, sax tenore e pianoforte* è l'unico lavoro strumentale di Webern del periodo che vede dopo otto anni il ritorno alla composizione per voce, con i *Lieder* op. 23 e 25 e con la cantata *Das Augenlicht*. In questi anni Webern padroneggia la dodecafonia in modo tanto più creativo quanto più rigoroso e conseguente. Le raffinate, esoteriche tecniche della composizione con dodici suoni – con i loro canoni, inversioni e trasposizioni enigmatiche della *serie* fondamentale su cui è costruito ogni pezzo – trovano terreno ferace nel compositore-musicologo laureato con una tesi sui polifonisti fiamminghi. Proprio quelli che mettono più arzigogoli numerici in un loro Credo che in un sistema a sei colonne del *Supernalotto*, e più antipodi e palindromi in un solo Mottetto che nell'intera *Pagina della Sfinge*.

Il *Concerto* infatti è costruito su una serie di suoni che si può segmentare e leggere in tutti i sensi, perché Webern fa corrispondere ogni nota alle lettere del celeberrimo “quadrato magico” latino:

S A T O R  
A R E P O  
T E N E T  
O P E R A  
R O T A S

La forma esteriore è la più classica *Allegro-Adagio-Allegro*. Ma, diversamente da Schoenberg e ancor più da Berg, non c'è un tema che resti scolpito nella nostra mente. Sono suoni puri. Melodie di timbri dispersi nello spazio da un ritmo quasi sempre disaggregato, in cui ogni evento sonoro è un corpo celeste a sé stante, regolato unicamente dalle leggi di gravità e di massa che lo distanziano dagli altri per altezze e organizzazione dei timbri.

È sicuramente *musica reservata* come quella degli amati polifonisti del Quattrocento. Per fortuna, oggi a un concerto non abbiamo più il dovere sociale di far finta di riconoscere la radiografia della struttura ed esibire le chiavi dei numerismi. È sufficiente ascoltare. Dietro la purezza astratta di questi suoni pulviscolari c'è il rigore di uno dei più solitari e appartati pittori di suoni del Novecento. Poi, se chi l'ha eletto maestro spirituale ha dato la stura a una filosofia del comporre avvitata su se stessa non dev'essere una buona ragione perché Webern debba pagare i cocci dei suoi apprendisti stregoni.

### • *Tre (Schoenberg)*

Forse in nessun altro autore di nessun'altra epoca come in lui ogni brano rappresenta una conquista, un posto tappa piantato sul ciglione verso l'ignoto. Forse in nessun altro ogni nota scritta è un progresso rettilineo che si brucia alle spalle ponti e viadotti. Con il sestetto per archi *Verklärte Nacht* del 1899 Arnold Schoenberg archivia il *Tristano* e Brahms. Con un paio di raccolte di *Lieder* inizia a scardinare regole e forze di gravità del sistema tonale. Con il poema sinfonico *Pélleas und Melisande* fa saltare la pentola a pressione del sinfonismo di Strauss e Mahler. Con il primo *Quar-*

*tetto* manda al tappeto la “forma ciclica” del tardo romanticismo. E con il secondo, op. 10, per la prima volta nella storia della musica infligge due giornate di squalifica alla gravitazione tonale. Schoenberg nega l'ordine costituito dei suoni, rifiuta qualunque gerarchia che faccia appello a un codice comune, a una tacita e secolare complicità con l'ascoltatore. È il 1907. Da *Verklärte Nacht* sono passati appena otto anni. Ma per il Novecento l'età dell'innocenza è finita per sempre.

Gli argini però erano già rotti dall'anno prima con la *Kammersymphonie* op. 9. Negli stessi mesi Kandinskij, Oskar Kokoschka, Emil Nolde e il gruppo della *Brücke* fissano per la prima volta sulla tela le oscure allucinazioni espressioniste come affiorano dai recessi del subconscio. E la *Kammersymphonie* è il loro primo *pendant* sonoro. Una visione ghignante e sinistra, una deformazione grottesca e selvaggia, grondante lo stesso lirismo sanguinario che qualche anno dopo dissesterà il *Pierrot Lunaire*. L'armonia occidentale, che da 450 anni riposava su rassicuranti accordi costruiti su intervalli di terza, di quinta e di sesta, viene spiazzata da una sovrapposizione sbilenco d'intervalli di *quarta*. Un'armonia sghemba, ambigua: ingloba in un accordo omogeneo tutti i 12 suoni della scala cromatica. Fate caso, dopo l'indugiare iniziale, alla prima violenta entrata del corno. Srotolato come un tema melodico qualsiasi, è in realtà l'insidioso protocollo armonico “per quarte” che Schoenberg usa come grimaldello per scardinare la tonalità. Per questo la *Kammersymphonie* ci suona così strana e distorta: familiare quando rientra nell'alveo tonale (è in mi maggiore), aliena quando guizza, si torce in impennate di scale a toni interi e sembra non trovare mai un punto d'appoggio naturale, con l'accordo giusto che t'aspetti al momento giusto.

D'una novità da urlo anche l'organico. Quindici strumenti solisti: flauto, oboe, tre clarinetti (piccolo, in si bemolle e basso), due corni, fagotto, controfagotto, due violini, viola, violoncello e contrabbasso. Una sonorità dominata dalla massa agra dei fiati, dove i corni ululano e barriscono. Dove per equilibrare ci andrebbero almeno 25 archi, e da un principe degli strumentatori come Schoenberg la scelta di annegare un compassato quintetto in un tale ammasso di decibel è fortissimamente calcolata.

Dire “orchestra”, allora era evocare i mammoth di Bruckner, Strauss e Mahler. Altoparlanti sonori che lo stesso Schoenberg usa negli sterminati *Gurrelieder*: fiati a tre o quattro per sezione, otto corni, tube wagneriane, arpe e percussioni d'ogni tipo. Scrivere per un'orchestrina completa come timbri ma smagrita all'osso e trattata solisticamente era un calcio sui denti. Era rinunciare alla massa per la struttura, agli sbuffi di tinta per l'essenza del pensiero costruttivo. Era accoppiare i pedigree della *Kammermusik* e della *Symphonie* in un genere del tutto nuovo. Il fatto che Schoenberg torni tre volte a strumentare la *Kammersymphonie* (per violino, clarinetto e pianoforte e nel 1922 e 1935 per grande orchestra) è certo una scelta pratica per facilitarne l'esecuzione con mezzi più usuali, ma anche la conferma della straordinaria relazione significativa nel rapporto fra mezzi e contenuti.

La cosa tutto sommato più tradizionale qui è la forma. Un tempo unico in cui, secondo l'organizzazione ciclica di opere come la *Sonata in si minore* di Liszt o lo schoenbergiano *Primo Quartetto*, si succedono senza cesure un primo movimento mosso, uno *Scherzo* brutale e allucinato, un *Adagio* lirico e un *Finale* costruito con la massima economia come sviluppo delle cellule di temi e intervalli apparsi in precedenza.

Alla prima è un disastro. Alla *Kammersymphonie* tocca un'accoglienza che rivela la voragine ormai aperta fra avanguardie e pubblico borghese. La gente si alza. Sposta le sedie rumoreggiando. Abbandona la sala con sussiego. Solo la protesta di Mahler riesce ad

ottenere silenzio. Il giorno dopo, l'«Illustriertes Wiener Extra-Blatt» esce così: «Schoenberg opera a Vienna. Nella capitale della musica eterna e indimenticabile. Non disturba nessuno il fatto che proprio qui siano diventate di casa le maniere più plebee di far rumore?». Ma più che un cronista è un sinistro profeta: addita Mahler come colui che ha posto «già da tempo il protettorato sulla musica degenerata». *Musica degenerata*, una locuzione dal grande avvenire. Per questo l'ebreo Schoenberg che per primo ha dato suono ai mostri che rigurgitano dal sonno della ragione, ha le antenne lunghe. Quando nel 1933 si affaccerà alla scena del mondo il caporale di Braunau, lui fuggirà a Parigi e poi in America. Farà ancora in tempo a lasciarci *Un sopravvissuto di Varsavia*. Ma a Vienna, Europa, non sarebbe tornato mai più.

Nicola Gallino

## Debussy e Kurtág

Nella formidabile operazione di sintesi che caratterizza il percorso creativo di György Kurtág si trovano numerosi punti di contatto con l'opera, il mondo poetico e le concezioni artistiche di un'altra straordinaria, quanto cruciale figura della musica occidentale del Novecento, Claude Debussy. A suggerircelo è lo stesso compositore ungherese, che in un concerto di Settembre Musica ha scelto di affiancare alcune sue opere con brani del musicista francese.

La vibrazione più forte e più determinante che accomuna queste due personalità è legata al mito della assoluta libertà della creazione artistica e a quello del diritto all'espressione individuale e autonoma. In Debussy era l'adesione a un mito borghese assimilato nei salotti aristocratici e intellettuali, in Kurtág è stata la reazione di fronte all'oppressione di natura politica vissuta in patria. Per entrambi risponde all'esigenza interiore di uno spirito indipendente, che tende a un rinnovamento del linguaggio musicale per trovare la propria via espressiva. «Aborro le dottrine e le loro impertinenze» diceva Debussy, il cui ribellismo negli anni di apprendistato è ben noto. Il rifiuto delle regole non era di natura aggressiva o rivoluzionaria, ma semplicemente lanciava un appello al recupero di un contatto diretto con la natura, senza sovrastrutture, senza intellettualismi, senza dogmi. «Si può fare musica quasi con niente» dice Kurtág, e quel niente non si riferisce solo ai mezzi, ma comprende anche il rifiuto nei confronti dei sistemi rigidi, della complessità arbitraria, dei manifesti artistici o politici. «La mente è una creatura libera. Corde o catene non riescono a tenerla legata, perché continuamente, di giorno e di notte, anche mentre dormiamo, essa vaga». Artisti ricettivi di una molteplicità di suggestioni, caleidoscopici, hanno scelto entrambi la via della semplificazione, dell'abbandono del superfluo, del magniloquente, del retorico per giungere a forme più brevi, più leggere e, nel caso soprattutto di Kurtág, alla miniatura e all'aforismo. Per Debussy è stato un percorso naturale, istintivo, guidato da un ideale di purezza e adesione alla natura; Kurtág ha dovuto cercarlo, guadagnarselo e l'ha trovato guarda caso proprio a Parigi.

L'attrazione nei confronti della cultura francese, sia come modo di sentire, sia come concezione artistica, inevitabile anche per l'orientamento francofilo della cultura romana nella quale è cresciuto, si è concretizzata in un soggiorno parigino dopo il 1956, anno che segna lo spartiacque della sua parabola creativa. La profonda crisi, artistica e umana, che coglie il compositore trentenne e che lo conduce al rifiuto di tutto quanto assimilato, vissuto, pensato e creato fino a quel momento, viene superata nella capitale attraverso una vera e propria "ricostruzione" del mondo e, in stretta relazione, del linguaggio musicale. Sfiando l'annientamento, in una sorta di ritorno alla condizione neonatale di tabula rasa, la mente di Kurtág ha come incenerito tutta la sua esperienza intellettuale, emotiva e sensoriale precedente. Il compositore ha raccontato di come le sue facoltà mentali e motorie fossero ridotte ai minimi termini e di come gradualmente, partendo dalla base, cioè dalle percezioni, ascoltando il canto degli uccelli o guardando le figure degli alberi stagliarsi nel cielo sopra i parchi parigini frequentati in interminabili pomeriggi, abbia rielaborato e ricostruito la propria idea del mondo esterno e del sé. E tutto è cambiato, la sua alimentazione, il suo modo di camminare, il suo modo di comporre. Oltre alle lezioni di Darius Milhaud e Olivier Messiaen, ha studiato con Marianne Stein, la psicologa dell'arte, con la quale ha affrontato un esame approfondito del proprio bagaglio tecnico, avviando una conseguente operazione di sfrondamento e alleggerimento e dalla quale ha appreso il metodo basato su unità musicali molto piccole, che gli ha consentito di realizzare le proprie idee di semplicità e onestà.

Nell'analizzare i primi sei numeri d'opera di Kurtág è consuetudine evidenziarne il legame

con quanto assorbito durante il soggiorno parigino e sottolinearne l'assimilazione all'opera del primo Webern, dimenticando che proprio negli anni Cinquanta Pierre Boulez polemicamente indicava il compositore tedesco come una filiazione di Debussy e Stravinsky piuttosto che di Schoenberg. In effetti il rifiuto radicale di ogni tipo di retorica magniloquente presente nelle forme architettoniche classiche e non, così come la predilezione per la microstruttura caratteristici di Webern, e delle avanguardie in generale, è patrimonio ereditato da Debussy. Certo Webern e i musicisti della scuola di Darmstadt hanno radicalizzato, tradendolo, il messaggio debussyano, poiché partendo dalla musica come arte dell'inesprimibile giungono al silenzio, al nichilismo e alla rinuncia dell'espressione. Tradiscono il messaggio originario perché Debussy è lontano, nella sua "ingenuità" e nel suo ideale di purezza, da qualsiasi forma di radicalismo, di assolutizzazione. La posizione di Kurtág sembra piuttosto incunarsi fra questi due poli, poiché accoglie l'invito alla drastica riduzione dei mezzi e condivide il lirismo dolente mitteleuropeo che guarda con rassegnata partecipazione il proprio destino di caducità, ma rivendicando alla musica la capacità di dialogo, con il presente, con la tradizione, con l'avvenire, le riconosce ancora possibilità espressive e sembra ricomporre l'estremizzazione dell'autore della scuola di Vienna. Il parsimonioso dispiegamento dei mezzi inoltre si trasforma in chiarezza nitida. Per Kurtág la musica nulla aggiunge al senso delle parole, come era invece per Debussy, «anzi ne configura con forza la determinatezza, ne delimita la comprensione alla sola essenza scheletrica e rinuncia così alla propria volontà di assolutezza». (Daniele Navacchia).

Al di là di tutti i parallelismi tecnici o concettuali che si possono individuare tra l'opera di Kurtág e di Debussy, in termini armonici, ritmici, formali, o di suggestioni estetiche, vale la pena soffermarsi ancora su tre aspetti: il rapporto con la tradizione, l'estetica del frammento e l'idea della musica come arte misteriosa.

Si accennava prima alle capacità di dialogo attribuite alla musica; Kurtág le rende esplicite attraverso la fitta trama di omaggi e dediche che attraversano le sue composizioni e che molto spesso si rivelano essere dei messaggi, delle domande, delle risposte in un'inesausta attività comunicativa. Quando il dialogo avviene nei confronti di autori del passato, nei confronti quindi della tradizione, significa non ripiegamento, né rottura, ma riconoscerne la propria appartenenza, considerarla un punto di partenza per una straordinaria operazione di rinnovamento, di continuo sviluppo. La forza innovativa non risiede nella qualità del materiale ma nella sua organizzazione e disposizione, per cui ogni frammento melodico, ogni frase musicale pare carica di storia ma spoglia di significati convenzionali. Le capacità dialogiche della musica vengono realizzate concretamente da Kurtág anche attraverso quella che viene definita l'estetica del frammento (ricordiamo che il linguaggio musicale di Debussy aveva un identico carattere discontinuo dovuto al parallelismo di accordi, alla concatenazione di frammenti tematici ripetuti, alla giustapposizione di tonalità); la tecnica compositiva è basata su piccole cellule musicali variamente componibili che si rincorrono, si ripresentano anche da un brano all'altro, cellule musicali che provengono dalla "memoria" del compositore e quindi fanno riferimento ad altre musiche, ad altri autori. In Kurtág l'estetica del frammento si estende fino a dare vita a un nuovo genere musicale, il *work-in-progress* e fino a determinare la programmazione dei concerti. Il compositore ritiene che ogni opera debba rimanere aperta a nuovi pensieri, a nuovi aggiustamenti o espansioni. Egli può riordinarne i movimenti, aggiungere di nuovi, o darne una dimensione teatrale in origine non prevista. Quando Kurtág riordina in un nuovo lavoro movimenti di altre opere, oppure compila il programma di un concerto accostando opere proprie con quelle di altri autori, svela associazioni, collegamenti, riferimenti diversamente non visibili immediatamente, instaura insomma un dialogo. Accostando così brani propri alle due *Sonate* di Debussy vuole forse segnalarci

quanto vicini siano i loro rapporti con la tradizione, il loro desiderio di rivendicarne la propria appartenenza?

I *Préludes* rappresentano il prodotto più riuscito, emblematico della poetica dell'inafferrabile perseguita da Debussy, il quale riteneva che la musica dovesse essere non analizzabile, dovesse rendere i propri segreti irraggiungibili, incomprensibili. Affiancando i suoi *Otto pezzi per pianoforte op. 3* con uno dei *Préludes*, Kurtág vuole forse fare riferimento all'idea della musica quale arte misteriosa e dichiarare la propria adesione?

Da qualche parte ha scritto in effetti che la musica «passa misteriosamente da una facoltà sensibile all'altra; capisco le cose senza capirle...». Ma se per Debussy la musica è l'arte dell'ineffabile, capace di esprimere ciò che le parole non possono, per Kurtág è l'unico vero linguaggio, o meglio il linguaggio che sente più suo, più appropriato. Se deve dialogare preferisce farlo con le note. Incredibile se si considera che parla correntemente sette lingue!

*Marina Pantano*



## La Grande Fuga di Beethoven

L'ascolto dell'ultimo Beethoven – è innegabile – stimola il domandare metafisico. Ciò non avviene solo perché dinanzi a queste pagine qualunque modalità d'ascolto ingenua e immediata viene improvvisamente cancellata e sostituita da un'esperienza tersa e primigenia, come se qualcuno tracciasse davanti a noi per la prima volta, nel nulla dell'universo che ancora attende di essere creato, la musica: nel vuoto della memoria, nel pieno dell'attenzione e dello stupore, una meravigliosa perfezione si distende nel nostro udito. Avviene anche perché ci si rende conto molto in fretta che la concezione stessa di quella musica rappresenta una radicale e trascendente messa in questione di riferimenti ordinari e abituali cui la composizione musicale è stata solita aggrapparsi non solo *prima* di Beethoven, ma anche (e questo è davvero sorprendente) *dopo* di lui: ci si pone di fronte a una sonata, a delle variazioni, magari, o a una fuga, ma si ha l'impressione che, più che svolgere un lavoro all'interno di un genere, l'autore scriva di volta in volta per dilatare, forzare, sfilacciare, deformare, contaminare, dissolvere il genere stesso.

Così, è possibile chiedersi – come fa il musicologo Kretzschmar nel cap. VIII del *Doktor Faustus* di Thomas Mann – perché Beethoven non abbia aggiunto un terzo tempo alla *Sonata per pianoforte* op. 111. Quando mai si era vista, nel classicismo, una sonata in due soli tempi, dei quali per giunta il secondo fosse un'Arietta il cui tema «attraverso cento destini, cento mondi di contrasti ritmici, finisce col perdersi in altitudini vertiginose che potrebbero chiamarsi trascendenti o astratte»? Eppure qui il secondo tempo rappresenta a tal punto un “addio”, un “commiato”, che dopo non è possibile udire più nulla. È questa, secondo Kretzschmar, la fine della sonata: «e se diceva “la sonata” non alludeva soltanto a questa, alla sonata in do minore, ma intendeva la sonata in genere come forma artistica tradizionale: qui terminava la sonata, qui essa aveva compiuto la sua missione, toccato la meta oltre la quale non era possibile andare, qui annullava se stessa e prendeva commiato». La sonata era al tempo di Beethoven forma recente, nata da poco più di mezzo secolo, eppure egli, nell'arco della sua produzione, la innalzò dapprima ai massimi vertici (come fece anche, parallelamente, per il genere del concerto per pianoforte e orchestra) e la condusse, poi, ai suoi esiti estremi, alla consumazione definitiva. È come dire che egli ereditò dal passato recente una forma della quale esaurì tutte le possibilità anche per i secoli a venire, scrivendo non solo la continuazione della musica del passato, ma anche, e fino in fondo, la musica del futuro. Un discorso simile andrebbe fatto per le variazioni e qualcosa di analogo vale, perfino su più vasta scala, per la fuga.

È difficile immaginare, per la Germania luterana del tempo di Beethoven, un genere musicale più aulico, più elevato, più impegnato della fuga; e anche solo da un punto di vista strettamente tecnico il contrappunto rappresentava, allora come sempre, un banco di prova di somma difficoltà per qualunque musicista. Fuga significava dunque innanzitutto tradizione, una tradizione le cui radici affondavano in un passato lontano e glorioso, nel quale le figure dei grandi maestri (Bach in testa, che fu fatto conoscere a Beethoven dal maestro Neeffe, poi Kirnberger, ma anche Marpurg e Albrechtsberger) simboleggiavano un rigore musicale che faceva tutt'uno col rigore etico. Essa significava però subito anche scuola, regole, disciplina, il lungo e difficile apprendistato del magistero artistico, la faticosa conquista dei mezzi più alti dell'arte, l'impegnativo confronto con le realizzazioni e i traguardi già raggiunti da altri. L'impresa di unire il rigore etico e l'aderenza alle regole più severe con l'esuberante libertà del proprio carattere e con l'orgogliosa coscienza della propria missione artistica deve aver affascinato in sommo grado Beethoven – che come nessun altro mai pensò la sua musica come qualcosa di



necessario – e deve aver spinto lui, il grande innovatore della forma sonata, musicista di punta in una Vienna che dello spirito protestante aveva ben poco, a cimentarsi con la fuga.

Non da subito, però. I passi in stile imitato e i fugati sono decisamente rari nel Beethoven giovanile e mostrano un apprendistato faticoso e insofferente delle regole accademiche (basti ricordare qui l'acido commento dell'irascibile Albrechtsberger – maestro di contrappunto e fuga del giovane Beethoven per quindici mesi – secondo il quale «Beethoven non ha imparato nulla e non farà mai niente di buono»). È fin dall'inizio evidente, tuttavia, che i rigorosi procedimenti del contrappunto vengono utilizzati solo quando rispondono al pensiero compositivo dell'autore e vengono trattati liberamente quanto basta per asservirli alle sue esigenze. Questo non toglie (anzi favorisce) che i fugati del Beethoven maturo risultino non di rado memorabili (come la costruzione del Finale della *Terza Sinfonia* o la fugace apparizione nello Scherzo della *Quinta*) e che egli giunga a scrivere persino delle fughe rigorose che sono degli autentici e amatissimi capolavori (per esempio il finale del terzo quartetto Razumovsky, op. 59 n. 3).

La *Grande Fuga* rappresenta nello stesso tempo il vertice della maestria ormai acquisita e la liberazione definitiva del genere verso orizzonti nuovi e sconosciuti. Beethoven stesso ha la premura di informarci, nella chiosa al titolo, che si tratta di una fuga «sia rigorosa che libera», utilizzando un ossimoro non poco enigmatico, che allude alla complessa costruzione dell'opera ma anche a un trattamento molto personale. A ben guardare, l'indicazione di Beethoven non serve in modo specifico all'esecutore e rappresenta forse l'unico esempio nella sua produzione di didascalia rivolta al fruitore dell'opera, sia questo un lettore, un esecutore o un ascoltatore. Suona come un avvertimento, cerca di *preparare* la ricezione del brano confondendo le attese più naturali. Sì, perché quella che si sente non è una fuga. È *anche* una fuga, che raduna e accoglie dentro di sé i procedimenti del tutto diversi del contrasto tematico, tipico della forma sonata, e persino gli sconcertanti guizzi della variazione beethoveniana, nella quale la libera invenzione di intere sezioni conserva oscuramente un'intima affinità col tutto. Il brano però vuole rappresentare nello stesso tempo *la Fuga*, la fuga come modello musicale assoluto, nel quale regnano *il tematismo come principio unificatore e il contrappunto come principio costruttivo*.

Certo, un'analisi tecnica conseguente e puntuale deve rilevare la presenza di *due* temi fortemente contrastanti per impianto melodico e per scansione ritmica (il loro *certamen* comincia da subito, il primo contrappunto che si ode è già il mobile intreccio dei due), anche se il primo sembra assumere una certa preminenza: è infatti questo ad aprire il brano con un'introduzione modulante che sembra volerlo mostrare in tutte le sue sfaccettature, come in una lenta rotazione assiale, prima di gettarlo nella mischia dell'elaborazione. Il tematismo unificatore dell'opera, tuttavia, non consiste nella classica elaborazione motivica variamente articolata a partire da un profilo melodico preciso (il tema, appunto). Esso va cercato a un livello più profondo, nelle strutture intervallari tipiche, nelle relazioni armoniche, nelle affinità della scrittura strumentale, in tutti quei percorsi sotterranei, insomma, non facilmente evidenziabili, striscianti ma potenti nella loro azione unificatrice che Dahlhaus ha chiamato "subtematica" (proponendo con questo uno strumento analitico capace di caratterizzare l'intera produzione dell'ultimo Beethoven). Questi procedimenti appaiono nella loro forma tipica nel *Quartetto* op. 132 in la minore: sin dalle prime battute è difficile stabilire se ci sia un tema e quale esso sia, ma è certo che la successione di due intervalli di semitono (ciascuno dei quali può essere ascendente o discendente) è la vera "subtematica" del brano. A questo proposito, può risultare significativo che tra gli intervalli caratterizzanti il primo tema della *Grande Fuga* Beethoven inserisca, quasi un messaggio cifrato contenente un rimando ideale, il nome di Bach per

moto retrogrado: quando compare in si bemolle maggiore, infatti, il primo tema conclude con le note *si* naturale (H), *do* (C), *la* (A), *si*b (B).

Anche la scrittura contrappuntistica non è certo quella trita e pedante della scuola: soprattutto la libertà nella trasformazione ritmica (da scansione binaria a scansione ternaria, per esempio) e l'ardito trattamento delle dissonanze (di cui non si fa economia) conferiscono al decorso musicale un aspetto molto più aspro e impervio di qualunque altra composizione del genere. Del contrappunto si conserva però la sostanza: il rigore nella condotta delle parti, lo scambio armonico ed equilibrato delle imitazioni, la fantasia architettonica dei divertimenti, tutta quella compattezza dialineare, insomma, che fa assomigliare la musica a un robusto ordito tessuto di ricchi ricami. Le oscillazioni agogiche (la varia alternanza di *Allegro* e *Meno mosso e moderato*) e le inattese novità nella scrittura strumentale risultano estremamente plausibili proprio anche grazie alla forte trama orizzontale che connette l'intero lavoro.

È questo modo di intendere il tematismo e il contrappunto che ha qualcosa di difficile, astratto, ascetico. Non siamo nella perfetta figura della fede, come in Bach, e neppure nella mobilità terrena di Haydn e Mozart; siamo in una spiritualità che fa della musica l'immagine stessa del Tempo, una musica che dispiega la temporalità pura e vuota nella quale vibra, al livello più alto, la vita dello Spirito. È perfino troppo facile citare Hegel: «Il tempo è il Concetto stesso [cioè la forma più alta dello Spirito] nella sua esistenza... è pura inquietudine della vita e differenziazione assoluta» (*Fenomenologia dello Spirito*). Nei termini più accessibili del *Doktor Faustus*: «Beethoven non portò mai la fuga a quella sicurezza, abilità e lievità tecnica della quale disponeva Mozart. Appunto perciò la sua polifonia possiede una spiritualità che sopravanza e allarga la musicalità».

Così si spiegano, almeno in parte, il totale insuccesso di pubblico riscosso da questo brano (eseguito per la prima volta – probabilmente male – nel 1826 a Vienna, nello sconcerto generale, non fu più programmato in quella città, pare, per più di trent'anni) e la sua incondizionata fortuna nella considerazione di importanti menti musicali contemporanee (Stravinsky ne parla come «il più perfetto miracolo di tutta la musica»). E risulta anche più comprensibile che Beethoven abbia accettato (su sollecitazione del suo editore) di staccare un brano tanto eccezionale dal *Quartetto* op. 130 (di cui costituiva il finale, poi rimpiazzato da un altro pezzo) per conferirgli la giusta autonomia che spetta, come scrive Mila, alla «straordinaria avventura intellettuale di un artista giunto a tanta altezza da poter contemplare, come un dio, passato e futuro».

Pietro Mussino