

mercoledì 10 settembre 2003
ore 17

Conservatorio
Giuseppe Verdi

Ensemble Contrechamps

Tōru Takemitsu

(1930-1996)

Folios per chitarra

Air per flauto

Toward the Sea II

per flauto contralto e chitarra

The Night

Moby Dick

Cape Code

Between Tides

per violino, violoncello e pianoforte

Quatrain II

per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

Ensemble Contrechamps

Félix Renggli, *flauto*

René Meyer, *clarinetto*

Arnaud Dumond, *chitarra*

Isabelle Magnenat, *violino*

Daniel Haefliger, *violoncello*

Bahar Dördüncü, *pianoforte*

*L'Ensemble Contrechamps è sovvenzionato
dalla Città e dalla Provincia di Ginevra*

Fondato nel 1980, l'**Ensemble Contrechamps** ha come scopo l'esecuzione della musica del XX secolo e l'ispirazione di nuove composizioni, e con questi propositi anima a Ginevra una stagione concertistica ricca di prime esecuzioni. Il suo repertorio spazia dalla musica da camera a quella per un complesso più vasto che può arrivare fino a 25 elementi. L'Ensemble ha suonato sotto la guida di bacchette illustri come Peter Eötvös, Heinz Holliger, George Benjamin, Emilio Pomarico e con solisti del calibro di Cathy Berberian, Rosemary Hardy, Hedwig Fassbender, Luisa Castellani, Pierre-Laurent Aimard, Teodoro Anzelotti. Viene regolarmente invitato all'estero a partecipare a festival come Musica a Strasburgo, Festival d'Automne di Parigi, Ars Musica di Bruxelles, i Rencontres Gulbenkian di Lisbona, Festival di Salisburgo, Biennale di Venezia e altri ancora. In Svizzera partecipa regolarmente ai Tage für Neue Musik di Zurigo e nel 2001 è stato ospite alle Musikfestwochen di Lucerna; nel 2002 si è esibito nella stagione Proquartet di Fontainebleu. L'Ensemble ha commissionato, eseguito in prima assoluta e inciso numerose opere, lavorando direttamente con i compositori alla loro realizzazione. La direzione artistica è affidata a Philippe Albèra.

L'idea di Takemitsu di considerare la composizione musicale come dialogo ininterrotto con altre opere proprie e con altri amati autori è la ragione per la quale ci si può imbattere nella sua musica in citazioni spesso letterali da Debussy, Messiaen, Berg, Ravel e perfino Wagner.

Ma le sue composizioni sono anche concepite come dialoghi con solisti e virtuosi. Calibrare la propria immaginazione sulla loro tecnica poteva dischiudere ambiti di sfruttamento di risorse concrete dei singoli strumenti. Talvolta l'incontro con uno strumentista costituiva la sollecitazione di partenza, l'innescò del processo creativo.

Per chitarra Takemitsu comporrà pensando a interpreti del calibro di John Williams e Julian Bream. I *Folios I-III*, tutti del 1974, sono i primi pezzi per chitarra sola, strumento verso il quale già da tempo Takemitsu aveva mostrato un costante interesse, considerandolo "semplice ma grandioso" e avendolo utilizzato in varie composizioni da camera e orchestrali. I *Folios* sono tre brevi invenzioni in cui traspare una certa inclinazione a un carattere tonale delle configurazioni melodiche e armoniche, un tratto ancora piuttosto insolito per quegli anni e, con il senno di poi, premonitore di futuri sviluppi. Le particolari connotazioni idiomatiche della chitarra vi risultano esplorate con grande acume e senza forzarne la natura, con tecniche sperimentali ed emissioni estreme, ma sfruttandone tutte le caratteristiche di tessitura, utilizzo di corde vuote e soluzioni in arpeggio. In un punto del terzo "folio", Takemitsu inserisce una citazione dal corale *O Haupt voll Blut und Wunden* dalla *Passione secondo Matteo* di Bach, opera particolarmente cara al compositore giapponese. Sappiamo infatti che egli ne suonava al pianoforte alcuni passaggi, come atto rituale di purificazione prima di accingersi al lavoro di composizione. E oltre al corale bachiano vi è un'altra palpabile presenza in *Folios*, quella di Messiaen, riconoscibile in alcuni elementi melodici tipici.

A Messiaen fa chiaramente riferimento anche *Quatrain II* del 1977 per violino, violoncello, clarinetto e pianoforte. Due anni prima un lavoro dallo stesso titolo aveva previsto anche l'orchestra. Con maggiore evidenza, l'organico della successiva versione ridotta rispecchia fedelmente quello del *Quatuor pour la fin du temps* di Messiaen, e le analogie tematiche sono frutto di un esplicito omaggio al compositore francese, che Takemitsu aveva incontrato a New York nel 1975 e che in quella occasione aveva a lungo analizzato con lui il *Quatuor*. Le analogie che *Quatrain II* presenta con il *Quatuor* costituiscono dunque una consapevole e intenzionale imitazione, che implica anche le evidenti affinità degli spunti tematici, delle figure strumentali e della struttura modale.

Come altre composizioni della metà degli anni Settanta, *Quatrain* si presenta come un'opera di passaggio. A proposito della prima versione con orchestra, Allen Hughes sul New York Times rilevò il carattere imprevedibilmente "dolce, avvolgente, sontuoso nella ricchezza melodica, nei colori vibranti e nello spettro sonoro espansivo" della musica di *Quatrain*. Con buona intuizione, il critico stava annunciando l'avvento di uno stile sensibilmente nuovo, malgrado i molti elementi di stabilità che tuttavia permanevano, uno stile i cui elementi essenziali consistevano in una minore densità strutturale e in una maggiore morbidezza e trasparenza delle sonorità strumentali.

Di quest'ultima tendenza, *Toward the Sea* rappresenta un compiuto esempio. La composizione esiste in tre differenti versioni. La prima, per flauto contralto e chitarra, fu scritta nel 1981 come contributo alla Greenpeace Foundation per una campagna in difesa delle balene. I titoli dei tre movimenti – *The Night, Moby Dick, Cape Code* – sono ispirati dal famosissimo romanzo *Moby Dick*. Ma più che la vicenda, il duello tra l'uomo e la potenza marina della balena e la tragica sconfitta del primo, a Takemitsu sembrava interessare il lato più speculativo dell'immenso romanzo-trattato di Melville, come documenta un passo che il compositore amava citare: «Sì, poiché come tutti sanno, la meditazione e l'acqua sono legate indissolubilmente».

Toward the Sea è scritto per gran parte in tempo libero, sebbene non manchino episodi in metro regolare. Le molte fluttuazioni di tempo sono minuziosamente indicate. Ugualmente dettagliata è la notazione per flauto contralto, per il quale si incontrano particolari diteggiature al fine di ottenere gradazioni diverse di colore per lo stesso suono. Vi si ritrova il motivo di tre note SEA (mi bemolle, mi, la) variamente traspunto, a rinforzare l'aggancio a figure simboliche acquatiche e marine; ma probabilmente l'evocazione del mare agisce sull'immaginazione del compositore soprattutto a livello formale, nel carattere fluttuante delle enunciazioni sonore: nel loro breve respiro, nell'apparire, ispessirsi e rifluire in una momentanea stasi, per poi ricominciare. Come un montare d'onda.

Una simile configurazione dinamica compare in *Between Tides*, per violino, violoncello e pianoforte. E anche questo lavoro instaura un dialogo immaginario con solisti d'eccezione come Peter Serkin, Yo-Yo Ma e Pamela Frank, ai quali il trio è dedicato. Un commentatore ha richiamato l'attenzione sulla somiglianza della prima frase del violino con lo

standard jazz *Misty*, sia nella melodia sia nell'armonia. La seconda frase del violino suona come la continuazione di quel motivo, ma fortemente distorta dall'ingresso del violoncello. Questa seconda frase ritornerà come un motto, o come un ritornello condensato lungo tutto il pezzo. L'allusione a *Misty* potrebbe non essere una coincidenza. Takemitsu arrangiò molte canzoni *popular*, dai Beatles a Gershwin. E in *Between Tides* vi è, soprattutto nella scrittura armonica, un diffuso colore jazzistico.

Ad Aurèle Nicolet è invece dedicata *Air*, una delicata miniatura per flauto solo, che è quanto sopravvive di un concerto per arpa e flauto progettato per altri due esecutori, l'arpista Fabrice Pierre e il flautista Patrick Gallois, che Takemitsu non riuscì a completare.

Egli era ben consapevole di come la scrittura per uno strumento fosse condizionata dalla propria storia, e si configurasse ogni volta come il precipitato di tutte le conquiste tecniche e tutti gli sviluppi formali accumulati in secoli di storia. Come dimostrano gli esiti di *Toward the Sea*, ma anche di *I Hear the Water Dreaming*, il flauto gli era particolarmente congeniale, sia per la fragilità del suono, percepita inevitabilmente come affine a quella di un suo lontano parente, lo *shakubachi*, sia per le sue quasi intrinseche connotazioni "francesi": Debussy e Messiaen dedicarono al flauto molte attenzioni, e sappiamo ormai quanta importanza ebbero per Takemitsu i due compositori.

In *Air*, i delicati arabeschi disegnati dalle linee melodiche trovano di tanto in tanto riposo su lunghi suoni tenuti. È in quei momenti che si rende evidente l'inclinazione a concentrare l'attenzione più che sulle virtualità sintattiche – cioè sull'attitudine del suono a divenire parte di un discorso che passa per esso, ma che si compie in unità più ampie – sul suo colore, sulla grana del suo esile corpo sonoro.

Livio Aragona