

mercoledì 15 settembre 2004
ore 17

Aula Magna
del Politecnico di Torino

Quartetto Arditti

György Ligeti

(1923)

Quartetto n. 1

"Métamorphoses nocturnes"

Louis Andriessen

(1939)

Quartetto n. 2 (*The Garden of Eros*)

* * * * *

John Cage

(1912-1992)

Quartet in four parts

Quietly flowing down

Slowly rocking

Nearly stationary

Quodlibet

György Ligeti

Quartetto n. 2

I

II

III

IV

V

Irvine Arditti,

Graeme Jennings, violini

Ralf Ehlers, viola

Rohan de Saram, violoncello

Il **Quartetto Arditti** gode di fama mondiale grazie alle sue raffinate interpretazioni di musica contemporanea: centinaia di quartetti sono stati composti per l'ensemble fin dalla sua fondazione avvenuta nel 1974 per volere del violinista Irvine Arditti. Queste opere hanno lasciato un segno nel repertorio del ventesimo secolo e hanno assicurato al Quartetto Arditti un posto nella storia della musica; le prime mondiali di quartetti di compositori come Birtwistle, Cage, Carter, Dillon, Fernyhough, Gubajdulina, Kagel, Kurtág, Ligeti, Nancarrow, Rihm, Stockhausen e Xenakis mostrano la vastità del suo repertorio. L'ensemble ritiene che una stretta collaborazione con i compositori sia vitale per il processo di interpretazione della musica moderna e cerca quindi di lavorare sempre con ogni compositore di cui suona la musica. Il suo impegno per l'educazione risulta dalle masterclass e dai laboratori per giovani musicisti e compositori di tutto il mondo, e dal 1982 al 1996 i membri del quartetto sono stati "resident string tutors" ai corsi estivi per la Nuova Musica di Darmstadt. L'ensemble ha ricevuto diversi riconoscimenti per il suo lavoro: il Deutsche Schallplatten Prize diverse volte, il Gramophone Award per la migliore registrazione di musica da camera contemporanea nel 1999 e nel 2002, il prestigioso Ernst von Siemens Music Prize alla carriera nel 1999.



L'esuberante e giovanile *Quartetto n. 1* (1953-54), composto da Ligeti ancora negli anni ungheresi prima dell'emigrazione oltre la cortina di ferro, costituisce già un ottimo esempio di acquisita maestria, benché i modelli che si intravedono in trasparenza siano alquanto datati rispetto alle tendenze che in quegli anni gravitavano intorno ai centri propulsori della cultura musicale europea. I quartetti maturi di Bartók e la *Suite lirica* di Berg sembrano infatti i riferimenti obbligati di questo lavoro di notevolissima inventiva e di ampio respiro, già assolutamente padrone dei propri mezzi. Il materiale di partenza è dato da una coppia di seconde maggiori a distanza di semitono (sol – la / sol # – la #), introdotte dallo spunto melodico iniziale e variamente sviluppate lungo tutto il corso del brano per ritornare poi nel finale, quasi a dissolvere il discorso nel medesimo punto da cui era partito. Una sorta di sintesi tra diatonismo e cromatismo già implicita in quel materiale pervade continuamente le soluzioni adottate, si tratti di *clusters* di terze maggiori che si innalzano per semitoni successivi (è l'idea iniziale) o di segmenti melodici diatonici suonati a due voci a

distanza di semitono (come accade in una sezione centrale). La tecnica esecutiva richiesta è praticamente completa, con tutti gli artifici già ufficializzati da Bartók: armonici in diverse combinazioni, pizzicati percussivi, quarti di tono, glissandi, corde doppie, triple, quadruple rendono la varietà del suono spesso sorprendente per un organico omogeneo come il quartetto d'archi e sempre altrettanto importante della varietà formale o agogica. Si esplorano infatti le scritture più diverse, dalla polifonia imitata all'ostinato ritmico, dal valzer elegante alla motricità forsennata di una sorta di "scherzo" fatto di ribattuti e rapidissime volatine. L'alternanza è spesso brusca, ma lo sviluppo delle idee è di una consequenzialità esemplare e assolutamente classica. La logica complessiva, tuttavia, è alla fine completamente immaginativa. Le "metamorfosi notturne" suggerite nel titolo alludono senz'altro alle ricche trasformazioni del materiale che si inabissa ripetutamente in un'oscurità dalla quale poi, a tratti, balugina di nuovo, ma denotano anche la suggestione tutta atmosferica che il suono imprime all'ascolto nei molti luoghi, dove sembra di ascoltare un anticipo del Ligeti più maturo.

Il *Quartetto n. 2* (1967-68) segue di un quindicina d'anni il primo e rappresenta in qualche modo la *summa* di tutte le acquisizioni tecniche ed estetiche di un ampio periodo in cui Ligeti scrive alcuni tra i suoi lavori più importanti e significativi, da *Atmosphères* a *Aventures*, dal monumentale *Requiem* al famoso *Lux aeterna*. In questi anni il suo pensiero musicale si è evoluto verso una concezione estrema del materiale musicale, che prescinde da qualunque tradizione, natura, datazione. Per Ligeti il suono stesso è la prima forma musicale che il compositore plasma e con la quale plasma la propria musica. Il suono non è un punto di partenza già dato, stabilito, consolidato, sul quale viene costruito il discorso musicale, ma è piuttosto il primo frutto e allo stesso tempo l'estremo risultato dell'operazione compositiva. A voler essere radicali, nella musica di Ligeti non c'è materiale perché c'è solo forma. Ed essendo il suono stesso ciò che viene formato, l'evoluzione musicale del brano coincide con lo sviluppo del suono. Per obbedire a questa concezione, Ligeti ha dovuto sviluppare una fitta serie di tecniche, delle quali il secondo *Quartetto* fornisce una significativa esemplificazione. Una tipica operazione è la costruzione di tessiture complesse vitalizzate internamente da differenti tipi di movimento. Si può trattare di tremoli di armonici articolati secondo complicati incastri ritmici o di fitte polifonie brulicanti che lavorano su diversi registri e su diversi ambiti melodici per collassare infine su linee più stabili e appena cangianti (primo movimento). Oppure si può lavorare su scarti microtonali (inferiori al semitono), giocando sulla sottile varietà di ciò che ruota intorno all'unisono o che può tim-

brarlo in maniera sempre diversa e mutevole (secondo movimento). Altre vie sono quelle dello sfasamento ritmico graduato per ambito e complessità (terzo movimento), la concentrazione o la dispersione armonica (quarto movimento), l'evoluzione graduale di ambiti melodici e timbrici alla ricerca di ampie pennellate e piccole increspature (quinto movimento). La tecnica strumentale richiesta è un virtuosismo ascetico, la cui precisione capillare deve sapersi negare nel risultato globale. L'espressione risultante è assai lontana da qualunque psicologismo. Si tratta piuttosto di una meditazione cosmica con forti accenti drammatici e animata, a tratti, da scatti dinamici. Un canto senza nome, una voce senza parola ma ricca di memoria, un cosmo disabitato ma carico di presenza, di attesa, di urgenza. Vicino alla crisi del soggetto ma non abbastanza da decretarne la morte, attento alla crisi del linguaggio ma non tanto da cadere nell'afasia, Ligeti ha aperto – con la forza di una lucidità unica – una nuova via per la nuova musica.

Benché meno noto di altri lavori dello stesso periodo, come le *Sonatas and Interludes* (1948) o la *Music of Changes* (1951), il *Quartet in four parts*, del 1949, si presta piuttosto bene a esemplificare la prima fase compositiva dell'estroso compositore americano, provocatore e profeta di intere generazioni, infaticabile agitatore di idee, significati e pratiche musicali. All'epoca, John Cage concepiva la composizione come «un'attività che integrava gli opposti, il razionale e l'irrazionale, introducendo, idealmente, una continuità che fluisce liberamente all'interno di una rigida divisione delle parti, dove i suoni, la loro combinazione e successione, possono essere logicamente correlati o scelti liberamente». Più nel dettaglio, egli spiega di aver cercato di definire per ogni brano una "struttura", vale a dire una "divisione in parti di un intero", un "metodo" che gli consentisse di ricavare una nota dopo l'altra, il "materiale", cioè l'equilibrio tra suoni e silenzi, e la "forma", che egli definisce "la morfologia di una continuità": dunque, potremmo tentare di parafrasare, le modalità di articolazione tra le parti. Questo catalogo è come una lista di decisioni che il compositore prende prima di iniziare a scrivere il brano, una sorta di preparazione degli ingredienti per la cottura di una musica che andrà assaporata come un'esperienza unica, frutto di una contingenza assoluta. Come si può notare, da operazioni di questo tipo difficilmente uscirà una musica organizzata secondo un linguaggio o una retorica tradizionali, destinata ad assolvere una funzione sociale convenzionale. Uno degli obiettivi di un tale sistema, infatti, è precisamente abolire i consueti punti di riferimento per aprire un'esperienza uditiva al confine con la

mistica, lungamente studiata e coltivata da Cage nelle sue varianti orientali (induismo, taoismo) e occidentali (mistici cristiani medievali, come Meister Eckhart), dove l'obiettivo non è la percezione di forme, bensì la trasformazione del sé.

Le quattro parti del quartetto seguono una scansione stagionale che, partendo dalla mobile e fluida gioia dell'estate (*Quietly flowing down*), introduce progressivamente alla lentezza dei movimenti autunnali (*Slowly rocking*) e alla quiete immobile dell'inverno (*Nearly stationary*), dal quale scaturisce infine il piacevole risveglio primaverile (*Quodlibet*), ma è difficile non scorgere in questo percorso anche una dilatazione progressiva della durata coscienziale, che viene sempre più distesa (il terzo tempo dura quasi dieci minuti) per essere poi brevemente restituita alla scansione normale (il quarto tempo, infatti, conclude il brano in neppure un minuto e mezzo). Segue questo sviluppo anche la segmentazione di quella che Cage chiamerebbe la "struttura": ogni tempo è diviso in parti il cui numero di battute è conteggiato per multipli di undici. Così il primo movimento è in cinque parti così articolate: 22, 22, 11, 11 e 22 battute. Il secondo presenta una forma appena più distesa: cinque parti di ventidue battute. Il terzo tempo si allunga fino a undici parti di ventidue battute, mentre il quarto semplifica al massimo con 11, 11 e 22 battute. Ma questo è il percorso anche di altri parametri, che si dissolvono e si sfilacciano maggiormente col procedere del brano per ricomporsi più solidamente nell'ultimo tempo. La melodia, ad esempio, benché frammentata tra i vari strumenti e dispersa in diversi registri e timbri, è chiaramente il filo conduttore del primo movimento, ma si rarefa sempre più nei successivi lasciando spazio ad un lento, ipnotico cadenzare armonico. L'ultimo movimento, invece, assume quasi le movenze di una danza medievale che restituisce l'ascoltatore alla percezione più consueta.

Louis Andriessen appartiene ormai da tempo alla cerchia dei compositori più eseguiti nel mondo e dei maestri più influenti sulle nuove generazioni. La sua totale apertura alle forme linguistiche più diverse, non solo della tradizione colta, ma anche della grande storia della musica cosiddetta leggera, il jazz soprattutto, ma anche il soul, il rock, il funky, il boogie-woogie, fa di lui un inesausto sperimentatore dagli esiti assai diversi e imprevedibili. Il suo impegno politico libertario lo ha condotto a disertare i grandi organici tradizionali e a preferire formazioni "militanti" libere ed eterogenee, anche riunendo musicisti di formazione diversa per mescolare prassi e stili esecutivi disparati, come fece egli stesso fondando il suo gruppo, De Volharding (letteralmente,

“la perseveranza”), al quale è dedicata una rilevante parte della sua produzione. Scorrendo il suo catalogo si possono dunque trovare opere per gli organici più complessi e curiosi: lavori per grande ensemble, come *De Snelheid* (1984), che prevede tre orchestre, due con prevalenza di ottoni e una mista di legni e archi più alcuni strumenti elettrici, tutte con l’ausilio di amplificazione, o piccoli pezzi come l’inedito del 1970 *Vergeet mij niet*, un breve brano per un oboista capace di suonare anche il pianoforte. Ciò non toglie che Andriessen abbia talvolta ricevuto commissioni da gruppi di costituzione classica, benché militanti nella musica contemporanea. Per il quartetto d’archi questo era già successo nel 1991, quando la fondazione Koussewitzky gli chiese un lavoro per il Kronos Quartet, ottenendo *Facing Death*, un’impervia partitura basata su un *riff* di Charlie Parker, che cerca di far lavorare gli archi come la sezione fiati di una jazz band. Il secondo quartetto per archi, *The Garden of Eros*, avvicina questo tipo di organico in modo meno bizzarro, ma altrettanto teso ad ottenere un risultato definito e originale. Il brano è costruito su un interessante equilibrio tra la dimensione orizzontale e quella verticale, tra il divenire narrativo della melodia e la suggestione coloristica delle armonie. All’inizio queste alternano, in un sensuale accostamento avvicinabile a certi profumi esotici che si respirano in molte pagine di Debussy, accordi per quarte a triadi consonanti, allargandosi con leggerezza nello spettro acuto e innalzando trasparenti pilastri che suggeriscono ampie distanze. La melodia emerge molto gradualmente con larghi disegni nel registro acuto, quasi un lento arabesco che definisce più da vicino gli spazi. Nella seconda parte le armonie si dissolvono in un veloce ondeggiare di semicrome che animano il giardino sonoro appena proposto di una vita inattesa. La melodia qui si raddoppia, con il violino primo accostato alla viola, e si fa più tesa e cantabile, una voce chiara e comprensibile che eredita molte relazioni di quarta dalle armonie della parte precedente. Il fremito di semicrome dialoga volentieri con gli inserti melodici e sommerge a tratti il discorso raggiungendo i culmini dinamici del brano. La ricapitolazione finale ritorna ai pilastri armonici dell’inizio, con nuovi colori e nuove scansioni, ma la melodia viene quasi fermata, trasformata in un ostinato cantabile e caldo. Ciò permette alle armonie di raggiungere la loro ampiezza massima e di concludere il brano con grande soavità, svanendo verso l’alto tra armonici e suoni flautati.

Pietro Mussino