



Palazzo Mauro de André
giovedì 30 giugno, venerdì 1 luglio 2005
ore 21.30

Augenmusik: La musica da vedere

London Sinfonietta

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
in collaborazione con ARCUS
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

**Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna**

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA
DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA
COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GENERALI VITA

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,

Ravenna

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Giorgio e Helga Cerboni, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*

Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*

Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*

Michiko Kosakai, *Tokyo*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*

Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*

Paola Martini, *Bologna*

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*

Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*

Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*

Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Gianna Pasini *Ravenna*

Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*

Desideria Antonietta

Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*

Fernando Maria e Maria Cristina

Pelliccioni, *Rimini*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*

Paolo, Caterina e Aldo Rametta, *Ravenna*

The Rayne Foundation, *Londra*

Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lella Rondelli, *Ravenna*

Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*

Angelo Rovati, *Bologna*

Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*

Ettore e Alba Sansavini *Lugo*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*

Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*

Roberto e Piera Valducci,

Savignano sul Rubicone

Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

ALMA PETROLI, *Ravenna*

ASSOCIAZIONE VIVA VERDI, *Norimberga*

CMC, *Ravenna*

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

BANCA GALILEO, *Milano*

FBS, *Milano*

FINAGRO - I.Pi.Ci. GROUP, *Milano*

GHETTI CONCESSIONARIA AUDI, *Ravenna*

ITER, *Ravenna*

KREMSLEHNER ALBERGHI

E RISTORANTI, *Vienna*

L.N.T., *Ravenna*

ROSETTI MARINO, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

SVA CONCESSIONARIA FIAT, *Ravenna*

TERME DI CERVIA E DI BRISIGHELLA, *Cervia*

TERME DI PUNTA MARINA, *Ravenna*

VIGLIENZONE ADRIATICA, *Ravenna*

giovedì 30 giugno 2005

Augenmusik: La musica da vedere/1
Progetto Varèse

London Sinfonietta

direttore

Diego Masson

regia del suono

Sound Intermedia

Edgar Varèse (1883-1965)

Density 21.5

flauto Sebastian Bell

Octandre

Poème Electronique

Intégrales

Déserts

video di

Bill Viola

In esclusiva per l'Italia

venerdì 1 luglio 2005

Augenmusik: La musica da vedere/2

London Sinfonietta

direttore

Diego Masson

jazz singer

Cristina Zavalloni

sassofoni

Simon Haram

regia del suono

Sound Intermedia

Steve Reich (1936)

Six Marimbas

video

Flat-e

Karlheinz Stockhausen (1928)

Spiral

video

Flat-e, Bluespoon

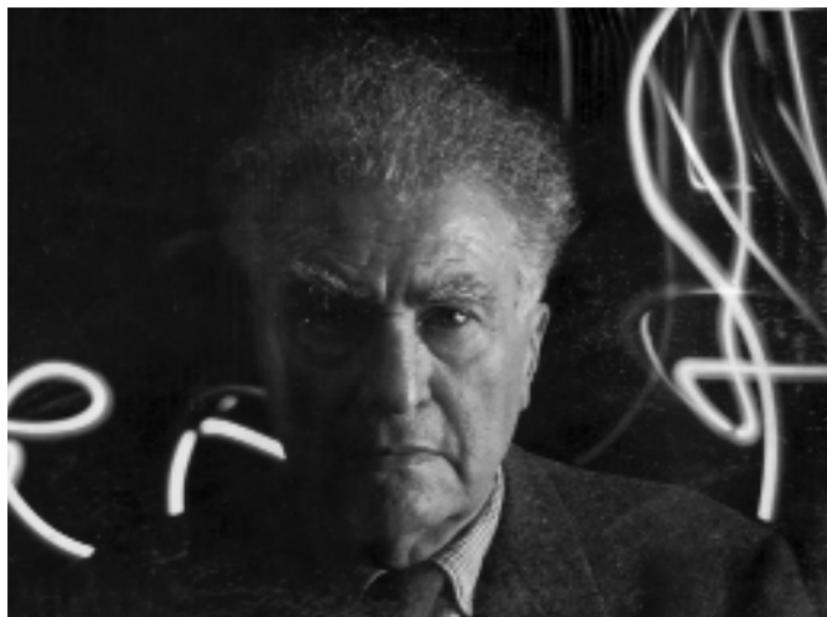
Louis Andriessen (1939)

M is for Man, Music, Mozart

film di

Peter Greenaway

In esclusiva per l'Italia



Edgar Varèse.

giovedì 30 giugno 2005

Augenmusik: La musica da vedere/1
Progetto Varèse

London Sinfonietta

direttore

Diego Masson

regia del suono

Sound Intermedia

flauto, piccolo Sebastian Bell, Helen Keen

oboe Gareth Hulse

clarinetto, clarinetto mi bemolle Mark van de Wiel

clarinetto, clarinetto mi bemolle,

clarinetto basso Duncan Prescott

fagotto Daniel Jemison

corno Martin Owen, Katy Pryce

tromba Andrew Crowley

trumba, tromba piccolo Alistair Mackie

tromba Torbjorn Hultmark

trombone David Purser, Amos Miller

trombone basso Robert Goodhew

contrabasso trombone Roger Argente

tuba, contrabasso tuba Oren Marshall

contrabbasso Lynda Houghton

pianoforte John Constable

percussioni David Hockings, Owen Gunnell, Oliver Cox,

Andrew Cottee, Adrian Spillett, Chris Baron

Edgar Varèse (1883-1965)

Density 21.5

flauto Sebastian Bell

Octandre

Poème Electronique

Intégrales

Déserts

video di

Bill Viola

In esclusiva per l'Italia

EDGAR VARÈSE: LE MUSICHE

Density 21.5 per flauto solo (1936; revisionato nel 1946)

Questa pagina per flauto solo è stata scritta espressamente per il concerto francese del 16 febbraio 1936, e dedicata al grande flautista francese Georges Barrère. Al titolo non va attribuito alcun senso occulto o simbolico, bisogna vedervi semplicemente un rapporto con l'attualità: la densità del platino di cui è fatto il nuovo flauto di Barrère è appunto 21.5, ed è perciò che la prima opera scritta per questo strumento è stata posta dall'autore sotto questo segno caratteristico.

Malgrado il carattere monodico di *Density 21.5*, il rigore della sua struttura è chiaramente definito dal piano armonico che lo sviluppo della melodia ha cura di precisare e di denunciare.

Density 21.5 è basato su due brevi idee melodiche: la prima su un ritmo binario, modale, che apre la composizione e la conclude; la seconda su un ritmo ternario, atonale, che infonde la propria elasticità ai brevi sviluppi che si inscrivono tra le successive ripetizioni della prima idea...

[Presentazione di *Density 21.5*, in occasione della prima esecuzione dell'opera a New York il 17 febbraio 1936, in Hilda Jolivet, *Varèse*, Paris, Hachette 1973, pp. 110-112.]

... concerto per il quale ho scritto un pezzo di circostanza – Flauto solo – Pubblico di ambasciatori – milionari – e altri importanti papaveroni flaccidi della Phynance e del bel mondo “toute chochieté”, come direbbe il conte Laval. Sono stracarico di lavoro – ma saldo – in gran forma e combattivo – Ieri a viva voce, dal palcoscenico ho presentato le opere con dei commenti e delle osservazioni critiche prima dell'esecuzione – il che è piaciuto molto al pubblico e mi è valso altrettanto successo di quello tributato alle opere eseguite (*Density 21.5*).

[Lettera ai Jolivet, in H. Jolivet, *cit.*, p. 199.]

Octandre

Assez lent [Abbastanza lento]

Trés vif et nerveux – [Molto vivace e frizzante] –

Grave – Animé et jubilatoire [Solenne – Con brio, giubilante]

Octandre fu eseguito per la prima volta nel gennaio 1924 a New York. In un certo senso, è la più classica delle opere di Varèse, con tre brevi movimenti, suonati di continuo. Presenta temi chiaramente definiti, con richiami tra i movimenti, perfino con una breve sezione di fuga nell'ultimo di essi.

Il primo movimento inizia con un sinuoso fraseggio di oboe, che pure contribuisce a concludere il movimento, ma trasposto più in alto. Intanto, gli altri strumenti si sovrappongono e massimizzano la tensione, finché essa non esplose: l'insieme stride, si muove e sibila; ma la tromba, che è subito malamente imitata dal corno, introduce un provocatorio accenno di melodia con un vago sentore di flamenco – ciò diviene particolarmente importante nell'ultimo movimento.

Il movimento centrale si apre con l'ottavino che scivola attraverso i semitoni fino a un Sol bemolle – un riarrangiamento delle stesse tre note del fraseggio dell'oboe che apre il primo movimento. La musica, poi, procede con interpunzioni di staccato finché il trombone svela nuove, ampie prospettive che si aprono a ventaglio in direzioni differenti.

Prima dell'azione principale del movimento finale, una nota di carattere funereo ripetuta sul contrabbasso introduce una breve, lenta ouverture, riservata agli strumenti di tono più grave. L'oboe, poi, dà il ritmo, sbizzarrendosi con un motivo che viene ripreso in forma di fuga dal fagotto e clarinetto alto. La tromba ricomincia il suo fraseggio di flamenco, mentre tutti gli altri strumenti la seguono di scatto con un ritmico unisono e la sezione finale scioglie la tensione, orgogliosamente estesa con gioiose riprese del motivo della fuga.

Adrian Jack[©]

Poème électronique (1957/58)

L'opera fu composta su esplicita richiesta di Le Corbusier per il padiglione Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958. Il suono accompagnava una serie di immagini di vario tipo, scelte dallo stesso Le Corbusier, e veniva diffuso da un impianto che contava 20 amplificatori e 425 altoparlanti, rinunciando tuttavia a ogni pretesa di sincronia con le immagini proiettate. Si trattava di un esempio tipico di "son organisé" (per usare il termine ideato dal compositore), nella fattispecie, di una elaborazione su nastro dei suoni di strumenti a percussione, campane, pianoforte, organo, voci umane e altro ancora, arricchita con l'intervento di sonorità prodotte da oscillatori e generatori di varie forme d'onda.

Qui io lavoro. Come lei sa, tutto procede a rilento. È il ritmo del paese: lentissimo – e gli aborigeni se ne compiacciono. Abituato ai tempi di New York e prima ancora a quelli di Parigi, il divario di-sturba.

[Lettera a Odile Vivier, *ivi*, p. 162.]

Ci sarà certamente un po' di maretta. Alla signora Philips e a ... non piace nemmeno un frammento della composizione che X ha fatto loro ascoltare. Vero è che è stata presentata sommariamente, con dei mezzi... del tutto inadeguati. Verdetto: non c'è melodia – non c'è armonia. Questi signori, a quanto pare, sarebbero felici di sbarazzarsi di me, ma io non sono abituato a farmi liquidare... La prima parte è già registrata su tre nastri. La seconda è a uno stadio di abbozzo avanzato. Ho tutto il tempo, l'apparecchiatura sonora è ben lungi dall'esser pronta...

Non si dia pena – quando decido una cosa e so di aver ragione – e conosco il mio diritto – non cedo. Quanto a fare delle concessioni, non mi è mai capitato.

[Lettera a Iannis Xenakis del 21 dicembre 1957 e del 2 gennaio 1958, cit. in Fernand Ouellette, *Edgar Varèse*, Paris, Seghers 1966, pp. 212-213.]

Qui il lavoro prosegue. Il 6 del mese con i Philips, Le Corbusier, Xenakis, al quale sono legato da grande amicizia e stima, abbiamo passato la giornata a Bruxelles nel Pavillon, sguazzando nel fango e nelle neve sporca fino alle caviglie, intirizziti, e all'interno del padiglione 5 esposti a tutto un contrappunto di spifferi e correnti d'aria gelata –

tutto quello che ci vuole per lasciare il duraturo ricordo di un soggiorno. Risultato, per me e per Le Corbusier (che mi ha appena scritto): una maledetta influenza dalla quale non sono ancora uscito, e tantomeno da casa. Comunque, il lavoro va avanti e penso che verso la metà di marzo inizieremo gli esperimenti per la messa a punto della distribuzione spaziale della mia partitura (lo tenga per sé, per favore. I Philips non vogliono che i loro segreti di Pulcinella si diffondano).

Ho molte altre cose da dirle. Il problema elettronico è più complesso di quel che si pensi, più di quanto ne siano coscienti Parigi, Colonia e altre colonie più o meno "concrete". A questo proposito ho tenuto una conferenza al Museo d'Arte Moderna di Amsterdam.

[Lettera a Odile Vivier (febbraio 1958), in O. Vivier, *cit.*, p. 165.]

La reazione più curiosa e inaspettata alla diffusione del *Poème électronique* è quella dei bambini che visitano l'esposizione in comitiva, accompagnati dai loro insegnanti o da qualche suora. Ascoltano con un'attenzione infinita. "Che cos'è?" ha chiesto a un certo punto un ragazzino. E un altro gli ha risposto: "È poesia...".

[Intervista di M. Pobers, *De passage à Paris, Edgar Varèse, maître de la musique préparée: "Je veus élargir mon horizon musical"*, «Arts-Lettres-Spectacles», luglio-agosto 1958, p. 6.]

Alla domanda che spesso mi si pone, se l'*elettronica* è fatta per detronizzare o rimpiazzare gli strumenti esistenti – e se tutti un giorno potranno comporre elettronicamente –, io tengo a precisare che – almeno per quel che mi riguarda – i mezzi elettronici non hanno lo scopo di imporsi a scapito di quelli in vigore da molte decine di anni, ma devono essere accettati come fattori aggiuntivi. È grazie a un costante sviluppo e alla crescita strumentale che la nostra musica occidentale possiede un patrimonio ricco e vario. La nostra orchestra deve continuare a funzionare per le opere che fin qui sono state concepite per essa e che continueranno a esserlo. Io mi auguro addirittura la riabilitazione degli strumenti antichi, se possibile con le loro proprie tecniche, al fine di eseguire ogni opera così come era stata scritta ed eseguita nella sua epoca.

Quanto al compositore che voglia adottare i mezzi elettronici (malgrado la loro apparenza rivoluzionaria), i suoi

problemi restano fondamentalmente gli stessi – a parte naturalmente quelli specifici che la nuova tecnica presenta. L'orizzonte musicale pare infinitamente estensibile. Tuttavia il musicista deve essere cauto – libertà non è licenza – e non deve immaginarsi l'*elettronica* come un *Deus ex machina* che compone per lui. La scienza gli offre oggi una collaborazione che gli sarebbe stato impossibile prevedere una ventina d'anni fa, ma che gli crea anche nuove responsabilità.

[Edgar Varèse, *Le poème électronique*, in *Le Corbusier*, a cura di Jean Petit, Paris, Editions de Minuit 1958, p. 193.]

Intégrales per ensemble di legni, ottoni e percussioni (1924)

Intégrales rappresenta una delle punte di diamante della ridotta, ma significativa produzione di Varèse. Essa risale ad un periodo particolarmente vivace della vita di Varèse, quando egli era impegnato ad organizzare l'International Composer Guild (l'Associazione Internazionale dei Compositori), un'organizzazione concertistica per la promozione della nuova musica, la prima di questo genere apparsa negli USA. *Intégrales* fu infatti eseguita per la prima volta in occasione di un concerto del Composer Guild il 1° Marzo 1925, sotto la direzione di Leopold Stokowski; inaspettatamente, essa ricevette una tale accoglienza dal pubblico che dovette essere replicata. Tuttavia, non tutti i critici rimasero così entusiasti: Olin Downes, sul «New York Times», consigliò gelidamente ai giovani compositori che “se fate degli sgradevoli rumori, fateli nel modo peggiore e più rumoroso possibile. Qualcuno ne sarà colpito”. Oggi, il pezzo si è affermato come un classico.

Al di là del grossolano sarcasmo di Downes, è indubbio che *Intégrales* sia, in effetti, assai “rumorosa”. Non si tratta, tuttavia, di un'esibizione di virilità da parte di Varèse: egli sperava che, in tal modo, il suono sarebbe stato scagliato direttamente e completamente verso l'ascoltatore, così da avvolgerlo del tutto. Egli definiva questo come “la proiezione del suono nello spazio”, una peculiarità che si ritrova in tutto il suo lavoro. La sonorità per la sonorità è altresì una caratteristica, e per giunta piacevole, poiché Varèse possedeva l'orecchio più fine per i timbri

strumentali rispetto a qualsiasi altro compositore della storia. Il compositore americano Morton Feldman sottolineò che nella musica di Varèse “l’accostamento di particolari forme di combinazioni strumentali con certi tipi di armonia è quasi portentoso”. Per attirare l’attenzione dell’ascoltatore su questo aspetto, la musica di *Intégrales* consiste in ampia misura di blocchi musicali statici, ognuno nettamente caratterizzato per registro, armonia e coloritura strumentale, rimanendo costanti attraverso ogni sezione del pezzo. L’unico collegamento nella successione di decine di simili blocchi è l’insistente figura melodica enunciata all’inizio del pezzo, che ricorre nei diversi strumenti e in mutevoli contesti, man mano che la musica avanza verso la propria tumultuosa conclusione.

La musica non è un racconto, né un quadro, né un’astrazione psicologica o filosofica. È semplicemente la mia musica. Ha una certa forma, che si può cogliere molto più adeguatamente attraverso l’ascolto che non attraverso la razionalizzazione. L’ho già scritto altrove, ma voglio ripeterlo: l’analisi è sterile. Utilizzare strumenti analitici per spiegare l’opera significa decomporla, mutilarne lo spirito. Così come il titolo di una partitura, l’analisi non ha alcuna importanza, è solo un mezzo come un altro per catalogare l’opera. Lo ammetto, mi diverto molto nella scelta dei titoli: è una specie di passatempo, paragonabile a quello dei genitori quando cercano un nome per il neonato; molto inferiore però, per intensità, all’atto di procreare. Non trovo nulla di divertente nei cognomi. Mi ispiro spesso alla matematica superiore o all’astronomia semplicemente perché queste scienze stimolano la mia immaginazione e mi danno l’impressione di un movimento, di un ritmo. C’è per me maggiore fertilità musicale nella contemplazione delle stelle – meglio se attraverso un telescopio – e nella sublime poesia di certe esposizioni matematiche che non nei più ispirati sproloqui prodotti dalle passioni degli uomini. Con tutto ciò, non è il caso di cercare pianeti e teoremi nella mia musica. Essendo una forma speciale di pensiero, la musica non può esprimere, credo, altro che se stessa.

[Nota sul programma di sala in occasione dell’esecuzione di *Intégrales* a New York, il 1° marzo 1925, citata in Louise Varèse, *Varèse, a looking-glass diary*, Norton, New York 1972, pp. 227-228.]

Julian Anderson ©

Déserts

Varèse è stato uno dei grandi pionieri di questo secolo, un innovatore e un uomo del suo tempo. Come lui stesso una volta si espresse: “Ogni epoca ha i propri suoni caratteristici... Ho sempre ascoltato i suoni attorno a me... Sono stato il primo compositore ad esplorare, per così dire, lo spazio musicale esterno, il primo ad essere stimolato dai suoni viventi e a fare musica con essi”.

Déserts fu composta nel 1953 e, nella sua partitura per strumenti e tre interpolazioni di “suono organizzato”, elaborato elettronicamente (con due nastri preregistrati), si dimostra un precoce esempio di accostamento di mezzi espressivi convenzionali ed elettronici, codificato negli anni successivi da classici quali *Transicion II* di Kagel, *Kontakte* di Stockhausen (la versione per nastro magnetico, pianoforte e percussione) o *Differences* di Berio. L'interesse di Varèse per il suono elettronico risaliva a *Equatorial* del 1937, seguito nel 1958 da *Poème électronique*, composto per il padiglione Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles. Fu per questa esposizione che Xenakis scrisse il suo *Concret PH* (1958), riassumendo il risultato di Varèse affermando che egli aveva oltrepassato le categorie del serialismo ed altre tendenze e contraddizioni del XX secolo, proponendo una tecnica basata su “una pletora di ritmi, timbri e intensità” di vari gradi di attacco e combinazione.

Ho scelto il titolo *Déserts* perché questa è per me una parola magica che suggerisce corrispondenze all'infinito. *Déserts* significa per me non solo i deserti fisici, sabbia, mare, montagne, neve, spazio esterno, strade vuote in città, non solo gli aspetti spogli della natura che evocano la sterilità, la lontananza, l'esistenza fuori del tempo, ma anche quel remoto spazio interiore che nessun telescopio può raggiungere, dove l'uomo è solo in un mondo di mistero e di solitudine essenziale. Non mi aspetto certo che la musica trasmetta tutto questo a chi la ascolta. Comunque sia, se le idee possono costituire la genesi di un'opera in via di composizione, la musica s'incarica di assorbire tutto ciò che non è puramente musicale.

Fa caldo a New York, ma l'aria condizionata offre più frescura della campagna che non amo. Preferisco la città alla campagna e ai suoi insetti, e preferisco il bagno di casa mia al ruscello della *Pastorale*. Il deserto è un turbine rovente

che trascende ogni atteggiamento umano. Lei non può immaginare quanto io lo ami.

Per l'esecuzione di *Déserts* a Parigi si potrebbe annunciare semplicemente l'opera di un musicista che si chiama Varèse. È inutile parlare della vita e della personalità del compositore. La musica si chiama *Déserts*; o piace, o non piace: basta. Perché farci intorno delle chiacchiere?

[Lettere a Odile Vivier (1954), in Odile Vivier, *Varèse*, Paris, Seuil 1973, p. 35.]

Déserts è un pezzo concepito per due *media* differenti: suoni strumentali e suoni reali (registrati e manipolati) che gli strumenti musicali non sono in grado di produrre. Dopo aver progettato l'opera nel suo insieme, ho scritto la partitura strumentale, tenendo sempre presente il suo rapporto con le sequenze di suoni organizzati su nastro che dovevano essere interpolate in tre diversi punti. Ho sempre considerato il mondo industriale come una fonte di bellissimi suoni, una miniera inesplorata di musica in embrione. Così ho visitato diverse fabbriche alla ricerca di certi suoni che mi servivano per *Déserts*, e li ho registrati. Questi rumori hanno costituito il materiale grezzo dal quale ho tratto (dopo una manipolazione elettronica) le interpolazioni di suono organizzato.

La partitura di *Déserts* è composta di due elementi distinti: 1) un insieme strumentale di quattordici strumenti a fiato, una serie di strumenti a percussione suonati da cinque musicisti, e infine un pianoforte che fa da elemento di risonanza; 2) nastri magnetici di suono organizzato trasmesso su due canali attraverso un sistema stereofonico, per produrre nell'ascoltatore la sensazione di una distribuzione spaziale delle fonti sonore. Ci sono quattro sezioni strumentali di durata differente e tre interpolazioni di suono organizzato trasmesse in stereofonia e inserite fra la prima e la seconda, la seconda e la terza, la terza e la quarta sezione strumentale. Della musica affidata all'insieme strumentale si potrebbe dire che si sviluppa per volumi e piani opposti, producendo la sensazione di un movimento nello spazio. Ma, per quanto a determinare questi volumi e questi piani contrastanti e in continuo mutamento siano gli intervalli che separano le altezze, essi non sono basati su alcun aggregato fisso di intervalli, come potrebbe essere una scala, una serie o qualsiasi altro criterio musicale esistente; sono infatti stabiliti a partire dalle esigenze specifiche di questo particolare lavoro. A proposito delle interpolazioni è da notare che la prima e la terza sono

basate su suoni industriali (suoni di frizione, di percussione, sibili, stridii, sbuffi) prima filtrati, trasposti, trasmutati, miscelati, ecc. con procedimenti elettronici e poi composti secondo le esigenze prestabilite dal piano dell'opera. Combinati con questi suoni come elemento strutturale e stabilizzante (specialmente nella terza interpolazione) ci sono poi dei frammenti di percussione strumentale, alcuni dei quali già presenti in partitura, altri nuovi. La seconda interpolazione è per un insieme di percussioni. Si osserverà che più breve è la sezione più è grande l'intensità; la musica sale fino a un culmine nella terza interpolazione e nella quarta sezione strumentale, per svanire alla fine in un lungo *pianissimo*.

[Testo su *Déserts* in «The Musical Quarterly», XLI, 3, luglio 1955, pp. 371-372.]

Nella sua benevola recensione di *Déserts*, la mia opera più recente – recensione apparsa nel numero di luglio della vostra rivista –, il signor Cowell mi associa in modo un po' azzardato al Manifesto Futurista steso a Milano nel 1913. Non ho mai avuto alcun rapporto col movimento Futurista e, pur ammirando lo spirito attivistico di Marinetti e il talento di Boccioni, ho sempre dissentito dai loro punti di vista e non ho mai nutrito alcun interesse per il loro *intonarumori*. Nel numero del giugno 1917 della rivista “391” chiarii la mia posizione nei loro confronti nonché le mie aspettative riguardo alla musica del futuro; scrivevo allora: “Perché i Futuristi italiani imitano pedissequamente solo gli aspetti più superficiali e ovvi della nostra vita quotidiana? Dal canto mio, sogno degli strumenti docili al pensiero che, rendendo possibili timbri finora insospettati, si aprano a qualsiasi combinazione io proponga loro e soddisfino le richieste che provengono dal mio ritmo interiore”. Come sapete, col progresso dell'elettronica il mio sogno sta diventando realtà.

Avendo io sempre evitato le cosche estetiche e le loro direttive, vi sarò particolarmente grato se vorrete gentilmente pubblicare la presente rettifica.

[Lettera del 26 luglio 1955 al direttore del «Musical Quarterly», XLI, 4, ottobre 1955, p. 574.]

Il 17 maggio *Déserts* è stato eseguito nell'ambito del Festival di Bennington (Vermont, USA) all'Armory, con opportuni accorgimenti stereofonici. Esecutori di prim'ordine, fatti venire da New York, diretti da Waldman. Entusiasmo

alle stelle, la sala in piedi, urlante, tutta l'opera bissata. Non avrei mai pensato che il puritano New England fosse capace di buttare a mare i propri complessi e di sbottonarsi in modo così pagano, da saturnale. Sì, il vecchio New England e tutta la sua gioventù hanno tributato a *Déserts* un'accoglienza delirante.

[Lettera a Odile Vivier in occasione della prima esecuzione di *Déserts* il 17 maggio 1955, in O. Vivier, *cit.*, p. 159.]

**SCIENZARTE:
LA MUSICA SECONDO EDGAR VARÈSE**

Traggo maggiore ispirazione musicale dalla contemplazione delle stelle – preferibilmente attraverso un telescopio – e dalla sublime poesia di certe spiegazioni matematiche che dal più ispirato discorso sulle umane passioni.

(In Louise Varèse, *A Looking-Glass Diary*)

È singolare che in un'epoca in cui la totale divaricazione tra musica e scienza appare non solo un dato acquisito, ma un processo ormai irreversibile, un compositore affidi la definizione della propria poetica a una metafora di carattere scientifico. In modo del tutto inusuale Edgar Varèse, durante una conferenza tenuta alla Princeton University nel 1959 (poi pubblicata sulla rivista «*Perspectives of New Music*»), stabilisce un'analogia fra la struttura dei cristalli e il proprio modo di comporre:

Siccome concepisco la forma musicale come una risultante – il risultato di un processo – sono rimasto colpito dall'analogia che mi pare intercorra fra il principio formale delle mie composizioni e il fenomeno della cristallizzazione. Mi sia concesso citare la descrizione fattami da Nathaniel Arbieter, professore di mineralogia alla Columbia University: “Il cristallo è caratterizzato da una forma esteriore e da una struttura interna esattamente definite. La struttura interna è basata sul ‘complesso’ cristallino: il raggruppamento più piccolo di atomi in grado di contenere l'ordinamento e il principio compositivo della sostanza. L'espansione dell'unità nello spazio forma l'intero cristallo. Ma nonostante la varietà abbastanza limitata delle strutture interne, il numero delle figure esterne dei cristalli è illimitato. [...] La forma stessa del cristallo è una risultante [utilizzo proprio la stessa parola a proposito della forma musicale] piuttosto che una qualità fondamentale. Gli atomi o ioni che danno al cristallo la sua forma hanno dimensioni precise. La forma cristallina è la conseguenza sia dell'interazione delle forze attrattive e repulsive sia dell'ordinato raggruppamento degli atomi”.

Ciò può suggerire, più che ogni mia ulteriore spiegazione, credo, il processo secondo il quale sono costruite le mie opere. Vi è un'idea all'origine, una struttura interna che si espande e si fraziona in diverse strutture o in gruppi sono-



Fotogrammi da Dèserts.

ri in continua metamorfosi, con direzione e velocità diverse, che dipendono dall'attrazione e repulsione di varie forze. La forma dell'opera è il risultato di questa interazione. Le forme musicali possibili sono altrettanto illimitate quanto le forme esterne dei cristalli.

Sono dunque le modalità di organizzazione degli atomi, quando si aggregano in un reticolo cristallino, a fornire la più efficace spiegazione di come nascono le opere di Varèse. Del resto ogni sua scelta stilistica e poetica è animata dalla profonda consapevolezza che tra musica e scienza, oltre alle comuni radici, esistano legami indissolubili. E per evidenziarli il compositore fa spesso ricorso a metafore o analogie. Si serve ad esempio di un'immagine ottico-acustica, la "proiezione sonora", per individuare una quarta dimensione nella musica, ma stabilisce anche una corrispondenza tra l'effetto causato dall'utilizzo del suono puro sull'armonia e quello prodotto da un prisma ("una scomposizione e una varietà di vibrazioni inaspettate") quando viene attraversato dalla luce. Dalla lettura di Paracelso – l'alchimista svizzero vissuto agli inizi del XVI secolo – trae invece un paragone di astronomia, assimilando il "bisogno di un nuovo cielo della musica" al "bisogno di un universo musicale in espansione".

La poetica di Varèse, di segno radicalmente diverso rispetto ai suoi contemporanei, lo portava a privilegiare l'acustica come punto di partenza della propria ricerca linguistica, tanto da preferire, in luogo del termine musica, quello di "suono organizzato". Fin troppo facile leggersi un'anticipazione degli sviluppi di un futuro ormai prossimo, accelerato dalle innovazioni tecnologiche. Più difficile invece scorgere il collegamento a un passato remoto, quello che trae origine dalla scuola pitagorica per fermarsi alle soglie della rivoluzione scientifica, in cui la musica – non ancora divenuta di esclusiva competenza dell'estetica – occupava una posizione paritaria insieme alle altre discipline del *quadrivium* (aritmetica, geometria e astronomia) in accordo con la visione dei filosofi medioevali. Non è un caso che Varèse prediligesse proprio la civiltà musicale precedente Bach, ancora legata all'antica polifonia, e che avesse contribuito a divulgarla attraverso un'intensa attività concertistica in qualità di direttore di complessi, spesso corali, specializzati in questo repertorio.

Determinante nella sua formazione fu l'influenza del fisico e fisiologo tedesco Hermann von Helmholtz, i cui studi di acustica sono sintetizzati nel fondamentale trattato del 1863 *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, conosciuto come *Teoria fisiologica della musica*. Varèse rimase affascinato da questo straordinario tentativo di spiegare su basi scientifiche la bellezza della musica. L'opera di Helmholtz gli dischiuse i segreti della psicoacustica, una disciplina d'impronta rigorosamente sperimentale, e gli fornì quei presupposti indispensabili al processo di abbattimento delle barriere tra suono e rumore, che sono alla base della sua ricerca. Costantemente proteso a individuare nuovi mezzi espressivi, Varèse si mosse in una direzione radicalmente diversa da quella dei futuristi italiani – Francesco Balilla Pratella e Luigi Russolo – ai quali rimproverava la mancanza di un metodo rigoroso, oltre al carattere puramente episodico del ricorso a suoni prodotti attraverso le macchine. Lo sbocco naturale del suo percorso fu pertanto l'approdo all'elettronica, che gli consentiva la possibilità di ampliare la gamma acustica tradizionale. L'intento, perseguito con grande tenacia e consapevolezza, lo porterà ad avvalersi regolarmente della collaborazione di scienziati e tecnici e ad essere tra i primi utilizzatori di strumenti elettronici: il "dinafono", presentato a Parigi nel 1928 dall'ingegnere René Bertrand; il "tereminovox", messo a punto nel 1920 dallo scienziato russo Léon Thérémin; e le 'onde martenot', lo strumento a tastiera realizzato nel 1928 da un altro ingegnere, il francese Maurice Martenot.

Anche nella vicenda biografica di Varèse le componenti legate a musica e scienza spesso s'intrecciano. Nacque a Parigi il 22 dicembre 1883 – dunque un atipico esponente della generazione dell'ottanta – da madre francese e padre italiano, un ingegnere (col quale peraltro ruppe presto i rapporti) che lo indirizzò verso gli studi scientifici. E fu al conservatorio di Torino, città dove visse per un certo periodo con la famiglia, che intraprese lo studio della musica, continuandolo in Francia. Nel 1903 si stabilì a Parigi e in seguito a Berlino: nelle due capitali ebbe la possibilità di stringere rapporti con i maggiori artisti e intellettuali del tempo e partecipare ai fermenti dell'intensa vita musicale europea.

Nel 1915 sceglie New York come sede definitiva: una permanenza interrotta tuttavia da un soggiorno di cinque anni a Parigi (tra il '28 e il '32) e dall'insegnamento, nel dopoguerra, ai Ferienkurse di Darmstadt. Si trattava certamente di una scelta in controtendenza, tenuto conto che i musicisti d'oltreoceano, per completare la propria formazione, migravano dall'America verso l'Europa, depositaria della grande tradizione. Anche in questo fu un antesignano, anticipando quel trasferimento di scienziati e musicisti europei che, per sottrarsi al nazismo, trovarono rifugio negli Stati Uniti. Nel nuovo mondo infatti era possibile voltar pagina, sperimentando strade innovative senza doversi scontrare con la rigidità dell'accademismo. È questo il periodo più fertile e creativo: Varèse abbraccia la strada delle innovazioni più radicali e la persegue con assoluta dedizione. E se rimane il rammarico di non conoscere gli esiti di un progetto – purtroppo non andato in porto – con Antonin Artaud, per un lavoro teatrale dal titolo *L'astronome* (come in precedenza era fallito quello con Hofmannsthal per musicare un *Oedipus*, ed era sfumata la collaborazione insieme a Cocteau per un *Midsummer Night's Dream* destinato al circo) negli Stati Uniti nascono un po' alla volta le opere più importanti di Varèse.

Il suo ristretto catalogo – con appena un terzo dei lavori sopravvissuti, gli altri persi o da lui stesso distrutti o rimasti incompiuti – si arricchisce progressivamente di titoli che, come un leitmotiv, recano espliciti riferimenti alla scienza, in particolar modo a fisica e matematica. Alla celebrazione del nuovo continente realizzata in *Amériques* (1918-21), un poema per orchestra e sirene, si succedono nel 1921 *Offrandes*, un dittico per soprano e piccola orchestra, poi nel 1923 *Hyperprism* e *Octandre*, dove l'identità stilistico-espressiva del compositore è ormai individuata con chiarezza. E nella medesima linea si colloca anche il terzo lavoro cameristico, *Intégrales*, del 1925. Dopo *Arcana* (1925-27), destinato a una grande orchestra sinfonica, arrivano *Ionisation* (1930-31) per sole percussioni e due lavori fondamentali nell'itinerario creativo di Varèse: *Equatorial* (del 1934) e *Density 21.5* (del 1936). Segue un lungo periodo d'inattività dovuta a uno stato depressivo, cui non fu estraneo il disinteresse manifestato dalla Bell Telephone e dalla Fondazione Guggenheim al

progetto di un centro di ricerche per strumenti elettronici. Bisognerà attendere diciotto anni per un altro lavoro completo, *Déserts* (1950-54), destinato a venti strumentisti e nastro magnetico, unanimemente riconosciuto come il suo capolavoro. Nel frattempo è da segnalare un'opera per coro e orchestra, rimasta però allo stadio di abbozzo, *Espace* (eseguito nel 1947 in forma incompiuta come *Étude pour Espace*), che avrebbe avuto il compito di celebrare “tutto ciò che è umano, dall'espressione più primitiva alle più ardite acquisizioni della scienza”. E infine, prima di *Nocturnal* (1961) per soprano, coro e orchestra, lasciato incompleto, viene *Poème Électronique*, commissionatogli per il padiglione Philips (realizzato su progetto di Le Corbusier e Xenakis) all'Exposition Universelle del 1958 a Bruxelles, che sancirà il suo prestigio consacrandolo maestro dell'elettronica. Gli ultimi anni infatti – la morte avverrà a New York il 6 novembre 1965 – saranno ormai scanditi da una serie di prestigiosi riconoscimenti in ambito internazionale.

L'eredità di Edgar Varèse va ben oltre le opere che ha lasciato. Al di là delle affascinanti percezioni prodotte dal suo originalissimo universo sonoro, rimane un lascito ideale: aver nuovamente assegnato alla musica il ruolo d'insostituibile alleata della scienza, in un rapporto di reciproco scambio sul piano dei contenuti e del metodo, che trova nell'acustica il proprio terreno comune. Il compositore ha così rinsaldato antichi legami e posto le premesse di sviluppi futuri: “La scienza”, scriveva, “gettando nuova luce sulla natura, permette alla musica di (...) crescere e mutare in sintonia coi tempi”. Una convinzione che è il presupposto di quell'inscindibile binomio da lui stesso definito “*art-science*”. E che in italiano potremmo tradurre “scienzarte”.

Giulia Vannoni

VARE`ESE: CHI ERA COSTUI?

La musica, che dovrebbe pulsare di vita, ha bisogno di nuovi mezzi di espressione, e solo la scienza può infonderle vigore giovanile.

Io sogno strumenti che obbediscano al mio pensiero e che, fornendo un intero nuovo mondo di suoni insospettati, si prestino alle esigenze del mio ritmo interiore.

Così scriveva Varèse ottant'anni fa. Chi era quest'uomo cui finalmente il mondo ora dà retta?

Era un uomo "pieno di sole", come diceva chiunque lo conoscesse. Non si potrebbe trovare definizione più appropriata di questa, che Varèse stesso usava per descrivere i suoi amati ottoni. Uomo di grande nobiltà, era sempre caloroso, generoso e cortese. Uomo di infinita energia, era giovane, vivace e vitale. Uomo di immensa arguzia, era pieno di barzellette e aneddoti da raccontare, e aveva sempre la battuta pronta. Era anche pieno di fuoco, strenuo difensore di verità e qualità, nemico giurato di mediocrità e falsità. Uomo di visione profetica, non si inchinò mai alle convenzioni sociali, alle tradizioni della sua cultura. Saldo nelle sue radici, obbediva soltanto a leggi di ordine superiore. Fiducioso nel proprio destino, combatté contro gli uomini e contro i tempi.

Da ragazzo, per studiare musica lottò contro i desideri del padre, che prevedeva per lui una carriera come ingegnere. All'età di 11 anni, compose un'opera sul *Martin Paz* di Jules Verne.

Più tardi, saputo del grande Zambesi, immaginò la turbolenza delle correnti, la deriva dei detriti, e la vita pulsante del fiume, e sognò di trasportare tali movimenti intrecciati nel campo del suono. Anche in questo caso la sua mente indagatoria si era spinta oltre la linea dell'orizzonte.

Dopo la separazione dal padre, combatté contro il conservatorismo di D'Indy e di Fauré e abbandonò l'uno dopo l'altra la Schola Cantorum e il Conservatorio. D'altra parte, alla Schola aveva studiato la musica dei maestri medievali, rinascimentali e barocchi con una devozione che non lo abbandonò mai. Fondò e istruì cori a Parigi, Berlino, Santa Fé e New York, e continuò per molti anni a eseguire questa splendida musica, finché non ebbe final-

mente l'opportunità di realizzare il sogno della sua vita: comporre "suoni organizzati" elettronicamente.

Da giovane ribelle servì da modello per il *Jean-Christophe* di Romain Rolland, che, scrivendo di Varèse a un amico, affermò: "Jean-Christophe esiste veramente". Fu amico di Debussy, che gli disse: "Hai il diritto di comporre ciò che desideri, e nel modo in cui lo desideri, se la musica sgorga da te ed è tua". A Berlino, divenne il protetto di Busoni, la cui mente stimolante lo aiutò a cristallizzare le sue idee rivoluzionarie. La sua prima importante performance fu dovuta all'insistenza di Strauss, quando Josef Stransky il 15 dicembre 1910, a Berlino, diresse *Bourgeois* con l'Orchestra Blüthner. Il successo iniziale come direttore d'orchestra fu consacrato il 4 gennaio 1914, alla prima in forma di concerto de *Il martirio di S. Sebastiano* della Filarmonica Ceca, a Praga. Ma lo scoppio della Grande Guerra stroncò sul nascere la sua carriera in Europa.

Alla vigilia del 1916 Varèse arrivò in America. L'America: il suono stesso della parola America aveva significato per lui fin dall'infanzia "tutte le scoperte, tutte le avventure... l'Ignoto".

A New York, venne celebrato come un "maestro" che avrebbe potuto ottenere successi immediati se soltanto avesse voluto aderire ai gusti e ai capricci del tempo. Ma Varèse venne a New York per cercare un altro mondo nuovo, quello della musica. Anziché tener conto delle abitudini musicali diffuse, egli scelse di combattere per la musica nuova. Dopo aver rassegnato le dimissioni da direttore della New Symphony Orchestra, creata appositamente per lui, assieme a Carlos Salzedo fondò nel 1921 la *International Composers' Guild*. In qualità di presidente della Lega, nei sei anni successivi rappresentò prime americane di opere di compositori quali Bartók, Berg, Casella, Cowell, Chávez, Honegger, Krenek, Malipiero, Milhaud, Rugles, Schoenberg, Stravinsky, Szymanowski e Webern.

Varèse rimase sempre un internazionalista. Due anni prima di mettere in pratica le sue idee, scrisse sul «New York Times», il 20 marzo 1919: "Mi piacerebbe proporre una Lega delle Nazioni per l'arte. Niente contratti... esisterebbe unicamente nell'atteggiamento mentale del mondo...

Solo tramite il libero scambio in arte (in musica, letteratura, pittura) è possibile che un popolo venga interpretato per un altro... In arte, così come in politica, uno scossone ci ha sbalzato fuori dal nostro tradizionale isolamento. E il risultato sarà buono. Il contatto, l'emulazione, la competizione ci sproneranno verso imprese più grandi... Quali fantastiche combinazioni creerebbe il libero rimescolarsi delle caratteristiche nazionali nel campo dell'arte! Che bellezza, che forza!" Come nel caso delle sue idee profetiche in musica, ci vollero al mondo almeno trent'anni e un'altra guerra per raggiungerlo e mettersi a pari con lui.

Varèse rimase sempre un individualista. Nel manifesto della Lega espresse un credo cui rimase fedele fino alla morte, dichiarando: la Lega "disapprova tutti gli "ismi", nega l'esistenza delle scuole, riconosce solamente l'individuo". Egli era *Quello tutto solo*, se vogliamo mutuare il titolo che considerò per un'opera.

Dato il suo interesse per le percussioni e l'amicizia che lo legava a Marinetti e Russolo, Varèse fu a volte definito Futurista, ma le sue idee sull'uso di suoni e rumori in musica sono totalmente opposte alle idee dei Futuristi. Ebbe a dire: "I Futuristi credevano nella riproduzione letterale dei suoni; io credo nella metamorfosi dei suoni in musica". E ancora, per via dell'amicizia con Duchamp, Picabia e Tzara, Varèse fu considerato in altri casi un Dadaista. La sua risposta era: "A me non interessava distruggere ma piuttosto trovare nuovi mezzi... A differenza dei Dadaisti io non ero un iconoclasta".

Definiva il Neoclassicismo "una delle tendenze più deprecabili della musica d'oggi", eppure la Lega rappresentò per la prima volta in America la *Kammermusik n. 3* (op. 36 n. 2) di Hindemith, *Les Noces*, *Renard* e *Octet* di Stravinsky. Quanto al sistema dodecafonico, egli commentò una volta: "È importante allo stesso modo in cui il Cubismo è importante nella storia delle belle arti. Entrambi sono arrivati in un momento in cui nelle rispettive arti si sentiva il bisogno di una rigida disciplina... Ma non dobbiamo dimenticare che né il Cubismo né il sistema liberatorio di Schönberg intendono limitare l'arte, né sostituire una formula accademica con un'altra". Eppure, di nuovo, la Lega rappresentò le prime americane di *Das Buch*



*Vignetta per la prima esecuzione di Hyperprism
a New York nel 1922.*

der hängenden Gärten, *Herzgewächse*, *Pierrot lunaire*, e *Serenade* di Schönberg, i *Cinque movimenti* per quartetto d'archi di Webern, e il *Concerto da camera* di Berg.

Le sue opere per strumenti convenzionali anticiparono di un'intera generazione il suono dell'odierna musica elettronica. Eppure, finché non venne di moda "riscoprirlo" in anni recenti, questa impresa gli fruttò solo un monumentale fiume di impropri e scherni, e l'oblio quasi totale per più di dieci anni. Per ironia della sorte, fu proprio la morte di un critico che riportò al pubblico la sua musica, quando, il 23 gennaio 1949, a un concerto in memoria di Paul Rosenfeld, uno dei suoi primi ammiratori, fu eseguita *Hyperprism* (1922-23).

Anche oggi si concedono a Varèse i dubbi onori di essere chiamato "pioniere" e "precursore", cui lui rispondeva che "attribuendo crediti a qualcuno per cose passate, si minimizza il suo presente e si nega il suo futuro". Ai molti critici che marchiarono la sua opera come "esperimento" Varèse rispondeva: "Naturalmente, come tutti i compositori che hanno da dire qualcosa di nuovo, io sperimento, e ho sempre sperimentato. Ma quando alla fine presento un'opera questa non è un esperimento, è un prodotto finito. I miei esperimenti finiscono nell'immondizia. La gente è troppo incline a dimenticare che, nella lunga catena della tradizione, ogni anello è stato forgiato da un rivoluzionario, da un pioniere, da uno sperimentatore che apparteneva a un periodo precedente".

Della sua esigua opera molto è stato detto: addirittura in misura sproporzionata rispetto all'importanza dell'autore. Pochi si sono però fermati a riflettere sul motivo di questa esiguità: perdita dei primi lavori, dedizione intransigente alla qualità, ricerca di nuovi mezzi di espressione. Allo scoppio della Grande Guerra, Varèse aveva praticamente completato la sua opera *Edipo e la Sfinge* in collaborazione con Hugo von Hofmannsthal. All'epoca aveva già composto otto lavori per orchestra. E tutto andò perduto nell'incendio di un magazzino di Berlino poco dopo la guerra, tranne *Bourgogne*, più tardi distrutta dallo stesso autore. Disse: "Ho cominciato con *Amériques* a scrivere la mia musica, e desidero vivere (o morire) dei miei lavori successivi".

Si disse che dopo *Density 21.5* (1936) Varèse aveva smesso

di comporre per più di dieci anni. Al contrario! Era talmente preoccupato del bisogno di “nuovi mezzi che possano prestarsi ad ogni espressione del pensiero e che del pensiero possano tenere il passo” che non completò mai nessuno dei progetti cui stava lavorando. Quando quello che per cinquant’anni era stato il suo sogno divenne finalmente realtà, esibì trionfante *Déserts* (1950-54) e *Poème électronique* (1957-58), frutti di quegli *eloquenti anni di silenzio!*

Questo bisogno di “nuovi mezzi” si risvegliò per la prima volta quando Varèse era ancora studente a Parigi; era stato stimolato dalla definizione di musica data da Hoene Wronsky, che, nelle parole di Varèse, è “la corporealizzazione dell’intelligenza esistente nei suoni”. Allo stesso tempo, studiava la *Lehre von den Tonempfindungen* di Helmholtz, sperimentando con sirene e fischietti. Varèse cominciò allora a pensare alla musica come “spaziale: come corpi di musica intelligente proveniente dai sistemi temperati, dalle limitazioni degli strumenti musicali e da anni di cattive abitudini”.

Nella tarda primavera del 1913 Varèse dapprima incontrò René Bertrand, l’inventore del *dynaphone*. A quell’epoca venne anche a conoscenza dell’esperimento di Thaddeus Cahill menzionato nel notevole libro di Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, per poi esserne deluso vedendolo dimostrato a New York. Nel 1927 Varèse cominciò a discutere seriamente con Harvey Fletcher, direttore per la ricerca acustica dei laboratori della compagnia telefonica Bell, le possibilità di sviluppare uno strumento elettronico per comporre. Tentò anche di lavorare negli studi di registrazione di Hollywood. Tragicamente, questi ripetuti tentativi furono frustrati dalla mancanza di comprensione e di sostegno finanziario. Comunque, a metà degli anni ’30, Varèse riuscì a portare a termine alcuni modesti esperimenti, e Léon Théremin costruì su sue specifiche due strumenti per *Ecuatorial* (1932-34). Nonostante l’apatia generale di quegli anni, Varèse compì un ulteriore passo avanti e lavorò a intermittenza a ciò che chiamava “un montaggio del suono nello spazio”, dal titolo *Espace*, che avrebbe dovuto essere trasmesso simultaneamente da varie località nel mondo e quindi risintetizzato per il pubblico.

Già nel 1936, in una serie di conferenze intitolata “Musica come materia vivente”, Varèse fornì una descrizione dettagliata, poi dimostratasi realistica, di come la sua nuova musica sarebbe stata composta e annotata, e del suono che avrebbe effettivamente avuto “quando i nuovi strumenti gli avessero permesso di scrivere musica così come lui la concepiva”. Anni improduttivi? Non per la sua mente profetica, né per la sua fertile immaginazione! Ma quanti anni di brutali torture avrebbe dovuto sopportare! Che tragedia per noi tutti il fatto che tanto del suo lavoro sia andato perso per così tanto tempo!

Una volta, durante una conferenza verso la fine della Seconda guerra mondiale, parlando degli effetti della Guerra dei Trent’anni sulla musica tedesca del tempo, disse: “Spero soltanto che da un inferno come quello che ora infuria in Europa scaturirà il rinascimento spirituale ed estetico di cui oggi si ha tanto bisogno. Io ho l’ardire di crederlo. Attendo impaziente la completa revisione dei valori e la restaurazione delle cose di qualità alla posizione elevata ed usurpata che appartiene loro di diritto”. Così avvenne. E, tra le “cose di qualità” rimesse al posto di loro competenza c’era Varèse stesso. Il suo “rinascimento” seguì la fine della Seconda guerra mondiale. L’esecuzione di *Hyperprism* nel 1949 e la registrazione per la EMS l’anno successivo anticiparono l’ondata che avrebbe portato la sua musica ad approdare su tutte le spiagge del mondo. Le sue brevi visite alla Columbia University nel 1948 e a Darmstadt nelle due estati successive accesero il faro che avrebbe indicato la via alla generazione di compositori del dopoguerra. Sempre fedele al suo manifesto, Varèse non formulò mai nessun “ismo”, né fondò mai una scuola. Si limitò a ispirare.

Varèse restò solo nella sua visione profetica. Il suo fu “un mondo di mistero e di essenziale solitudine”, come lui stesso affermò a proposito di *Déserts*. L’alba di “un intero nuovo mondo di suoni insospettati” è quello che ci ha lasciato in eredità.

Chou Wan-chung

DÉSERTS

Déserts è un film pensato per accompagnare una performance dal vivo della musica di Edgar Varèse. Il compositore aveva inteso creare un'opera totale per suoni e immagini, ma non era riuscito a realizzarne la parte visiva. Morì infatti lasciando solo indicazioni molto generiche sul tipo di immagini che prevedeva per la sua musica, preferendo che ad occuparsene specificamente fosse un regista. Affermò infatti:

“Per me, la parola *deserti* è estremamente evocativa. Suggerisce l'idea di spazio, solitudine, distacco. Per me non indica solo deserti di sabbia, mare, montagne innevate, spazi interstellari, strade metropolitane deserte... non rappresenta solo quegli spogli aspetti della natura che suggeriscono nudità e distacco, ma anche quei remoti spazi interiori della mente che nessun telescopio riesce a raggiungere, un mondo di mistero e di essenziale solitudine”.

Proiettato per la prima volta nel 1994, *Déserts* è notevole per l'uso dei collages sonori registrati che interrompono la musica dal vivo in tre diversi momenti della partitura. Il film utilizza questa struttura basilare per descrivere l'acuto contrasto tra lo spazio interno di un uomo solo, chiuso in una stanza senza finestre, e diverse scene da un mondo esterno ampio e spopolato: deserti luccicanti, ondulanti paesaggi sottomarini, desolate strade notturne, e l'intenso e luminoso calore di un violento incendio. Qui, le immagini di desolazione e di distruzione violenta non necessariamente significano negazione, perdita o annientamento totale, ma piuttosto si fanno veicolo di trascendenza e trasformazione, concentrandosi fundamentalmente su una sempre più approfondita conoscenza di sé. Alla fine, l'acuto contrasto che si stabilisce tra interiore ed esteriore, tra solitudine e spazio, si spezza in un crescendo di distruzione e liberazione, sia musicalmente che visivamente, mentre le superfici si infrangono e i due mondi isolati, sopra e sott'acqua, si fondono in un unicum.



Varèse e Stockhausen nel 1954.

EDGAR VARÈSE: TESTIMONIANZE E DOCUMENTI

Lettera da New York.

La geometria sonora di Edgar Varèse

Si ritiene che nella musica non esistano altri elementi che il ritmo e la melodia (contrappunto ed armonia). Vi sono le epoche e le generazioni musicali esaltatrici del ritmo e quelle esaltatrici della melodia: si è assistito a suo tempo al trionfo del contrappunto e in epoca a noi vicinissima a quello dell'armonia. Oltre non si è pensato di procedere. Ora io mi domando se è possibile considerare la musica sotto un aspetto che non si riferisca solo al ritmo e alla melodia (contrappunto e armonia): se è possibile concepire un fattore nuovo nella costruzione musicale che sia tanto importante da quasi assimilare gli elementi già dati, adoperandoli ai suoi scopi. Se prospettiamo idealmente nello spazio una massa sonora, troviamo ch'essa si presenta come volume e combinazione di piani che si spostano, sono materati di sonorità e animati dal ritmo. Può ora una composizione musicale considerarsi come un succedersi di disegni geometrici sonori, come una risultante di volumi e piani il cui prospettarsi successivamente, dia origine ad architetture sonore, la cui logica sia data dalle proporzioni delle loro vibrazioni sonore e dai loro disegni? Si tratterebbe di considerare la musica non tanto nella sua funzione direttamente psicologica, quanto nel suo aspetto fisico elementare: si giungerebbe così ad una specie di obiettivazione di essa. Le masse sonore, il cui peso, la cui materia è data dall'intensità del suono, deriverebbero il loro movimento dal ritmo che le trasporta nel tempo. Tutto ciò non sarebbe che un passo ulteriore verso quell'indipendenza musicale a cui si tende da una decina di anni e più, all'obbiettivazione della musica, alla negazione del romanticismo, all'esaltazione della musica per la musica. Tali considerazioni mi sono venute alla mente, leggendo gli ultimi lavori di Edgar Varèse, musicista francese vivente a New York, artista ribelle, volontà tenace, individualità insofferente: *Hypeprism*, e *Amériques*. Questi due lavori (nelle *Amériques* si ha una ispirazione verso mondi sconosciuti che l'uomo interroga) non dissimili che per la loro mole, sono del cubismo musicale. Come Varèse ottiene quest'obbiettivazione? Mettendo in secondo piano

l'elemento melodico ed armonico e facendo procedere i gruppi sonori come masse cangianti di intensità e disegno direi quasi come onde, la cui logica dinamica rientra nella logica fisica dei fenomeni cosmici.

E la vita in queste masse, il moto è dato da un uso originale delle batterie, le quali in Varèse fanno parte sostanziale importantissima del corpo orchestrale. Direi che il corpo musicale è diviso in due parti: la massa sonora disegnata quasi nello spazio (l'orchestra senza batteria) e il suo incitamento, il suo moto, la sua dinamica (la batteria).

Non che la batteria segni accenti e fissi cadenze: essa è pesante alle volte come alle volte è aerea: essa non segna accenti quasi per quadrare il disegno melodico, standogli al di fuori, essa penetra invece nelle masse e le fa vibrare di mille vibrazioni varie ed inattese: quasi l'effetto che nel campo visivo ha un raggio di sole su un cristallo prismatico; animandolo di vita multipla.

Questa musica dà un senso di primitività; ma io ritengo che ciò sia dovuto non tanto ad un sentimento barbarico delle cose nell'artista quanto al fatto di un dispiegamento di elementi nudi, primordiali, fatto dall'autore. Obbiettivazione musicale, nata da un senso di compenetrazione dell'emotività musicale dell'artista con le esigenze astratte del suo spirito. Non dimentichiamo che i primi studi di Varèse furono studi matematici: egli porta ora gli elementi geometrici nel campo musicale: nel modo visto. Il ritmo di Varèse è molteplice, è caleidoscopico: il suo flusso è continuo anche quando il gioco delle batterie si arresta: ha allora l'aspetto di una lunga sincope: arresti improvvisi, intensità sospese, crescendo e diminuendo rapidissimi danno il senso di pulsazioni in organismi complessissimi in cui la vita provenga da mille fonti. L'armonia atonale colora crudamente le masse sonore quasi a dar loro il risalto gelido di grandi masse in uno spazio astrale.

Varèse prova che senza portar elementi estranei nella musica e senza far della letteratura si può concepire musicalmente un'astrazione geometrica.

Poiché la musica in fondo è una risultante di rapporti geometrici. Ed io ritengo inoltre che le più alte astrazioni dello spirito sono musica in quanto sono proporzione di elementi ideali e v'è una speciale sensibilità musicale filosofica, che è la forma più elevata di sensibilità musicale

pura: quella del musicista che nutre il suo spirito dell'assoluto.

[Massimo Zanotti-Bianco, *Edgar Varèse and the Geometry of Sound*, "The Arts", 1924; trad. it., *Lettera da New York. La geometria sonora di Edgar Varèse*, "Il Pianoforte", maggio 1925, p. 165.]

In memoriam: Edgar Varèse di Morton Feldman

Cosa sarebbe stata la mia vita senza Varèse? Perché nel mio io più segreto e remoto io sono un imitatore. Non è la sua natura, il suo "stile" che imito; è il suo atteggiamento, il suo modo di stare al mondo. E così, periodicamente, vorrei andare a concerto per sentire una delle sue composizioni, o telefonare per fissare un appuntamento e incontrarlo, senza sentirmi diverso da quelli che fanno un pellegrinaggio a Lourdes sperando in una guarigione.

Anziché inventare un sistema come Schönberg, Varèse ha inventato una musica che ci parla con la sua incredibile tenacia piuttosto che con la sua metodologia. Ascoltando Varèse, ci chiediamo: "Come ha fatto, *lui?*" e non "Come è stato fatto?"

All'improvviso, verso la fine della propria vita, Kierkegaard cominciò a preoccuparsi di cosa avrebbe potuto rispondere se in Paradiso gli avessero chiesto: "Hai spiegato le cose chiaramente?" Egli comprese che per spiegare le cose *chiaramente*, doveva rendere noto che di tutti quelli che servivano il re di Danimarca, non uno provava alcun sentimento verso Dio.

E noi? Che succederebbe se ci trovassimo di fronte alla stessa questione? Poiché la musica è la nostra vita, per il fatto che ci ha dato una vita – abbiamo spiegato le cose *chiaramente*?

Cioè, amiamo la Musica, e non i sistemi, i rituali, i simboli – le avide ginnastiche di questo mondo con cui la sostituiamo? Cioè, diamo *tutto* – un impegno totale alla nostra stessa unicità?

Non abbiamo esempi di ciò? Non è Varèse? Possediamo solo modelli per sperimentare con le scale e far tintinnare lo strumento? Pensiamo che adesso Varèse sia qualcosa da

dissezionare? Stiamo preparando le provette? Ricordate: non c'è stato funerale. È scappato.

[Morton Feldman, *In Memoriam: Edgar Varèse* (1883-1965) da «Perspectives of New Music» (Princeton, N.J.) IV/2 (Primavera-Estate 1966), p. 12. Ristampato in *Morton Feldman Essays* a cura di Walter Zimmermann Kerpen, Beginner Press, 1985, p. 54.]

Varèse artista preveggenete, poeta dei suoni di Anaïs Nin

Varèse era senza pietà verso il timido, il trasandato e l'impotente. Diceva: “Hanno dato in mano tutta la faccenda a dei meccanici. Le nuove macchine hanno bisogno di compositori che possano nutrirle”. Questa in sostanza fu la nostra ultima conversazione. Per la prima volta notavo che a ottantun anni era curvo, ma solo perché era malato. Era abbastanza saggio da conoscere le paure degli uomini. Sapeva che lo avrebbero avvicinato quando non avessero più corso il rischio di esser risucchiati nella spirale riso-nante dei suoi voli sonori. Adesso è un archetipo, i cui potenziali non sono stati sfruttati dal mondo, ma quello che ha lasciato appartiene alla stessa vasta cosmologia che la scienza sta cercando di tracciare. Per ogni nuova scoperta abbiamo bisogno di nuovi suoni, e Varèse li udì prima che venissero raggiunti spazi ancora ignoti. Una volta disse gentilmente: “Non c'è avanguardia. C'è solo gente che è un po' in ritardo”.

Se la luce viaggia più veloce del suono, nel caso di Varèse il suono viaggia molto molto più veloce.

[*In memoriam: Edgar Varèse*, “Perspectives of New Music”, IV/2 1966, pp. 1-13: 10; traduzione italiana in A. NIN, *Il diario*, vol VI, cit., p. 483.]

Il mago nel deserto Henri Miller e Edgar Varèse

Nel dicembre del 1936 Varèse rivelò a un giornalista del «New York Times» la sua intenzione di scrivere un'opera per coro e orchestra intitolata *Espace* che, in attesa dei mezzi elettronici idonei a trasmettere il suono per mezzo di altoparlanti collocati attorno alla sala d'ascolto, prevedeva una spazializzazione del suono realizzata con gli strumenti tradizionali. Nel marzo del 1937 André Malraux, di passaggio a New York nel suo continuo vagabondare in

cerca di sostegni alla causa della Repubblica spagnola, incontrò anche Varèse. In quell'occasione il compositore lo invitò a scrivere il testo per il coro di *Espace*, che sarebbe così diventata una specie di "Sinfonia Rossa" o di "Sinfonia della Rivoluzione". Malraux fu riassorbito dalla sua attività politica, sicché quel progetto rimase in sospeso.

Nel 1940 la guerra obbligò Henry Miller a ritornare in patria dopo più di un decennio di vita bohémien tra Parigi e Corfù in compagnia di Alfred Perles, Lawrence Durrell il fotografo Brassai, Anaïs Nin e di tanti altri amici. Nomade per vocazione, riprese a viaggiare attraverso gli Stati Uniti. *The Air-Conditioned Nightmare*, pubblicato nel 1945, è il resoconto di quei vagabondaggi, un reportage sull'America di quegli anni: sobborghi industriali, follie hollywoodiane, il Sud che va perdendo la sua identità e il suo fascino. Fra le rovine materiali e spirituali di una civiltà disumanizzata dalla tecnocrazia imperante e dalla religione del dollaro, gli ultimi sopravvissuti sono gli artisti; o meglio, i pochi artisti che non hanno venduto il cervello e la fantasia all'ammasso delle mode culturali e del profitto. Fra questi Varèse, al quale Miller dedica un ampio medaglione centrale.

Mi ricordo molto bene della prima volta che ascoltai la musica di Varèse su uno splendido fonografo. Ne rimasi stordito, annientato. Quando ripresi coscienza l'ascoltai ancora una volta. Riprovai le stesse emozioni del primo ascolto; però, proprio per la loro novità, per la cascata ininterrotta di novità che rappresentavano, non ero riuscito a identificarle. Le emozioni si erano addizionate le une sulle altre fino a culminare in un crescendo che mi aveva colpito come un pugno in piena mascella. Più tardi, parlando con Varèse di una nuova opera alla quale stava lavorando, mi chiese se volessi scrivere qualche frase per il coro – "delle frasi magiche", mi disse – e tutto ciò che avevo ascoltato mi ritornò in mente con una forza raddoppiata. "Vorrei qualche cosa", mi disse Varèse, "che rendesse l'idea del Deserto di Gobi". *Il deserto di Gobi!* Cominciò a girarmi il capo. Non avrebbe potuto trovare immagine più esatta per descrivere l'effetto che il suono organizzato produceva sul mio animo. Il fatto curioso della musica di Varèse è che, dopo averla ascoltata, osservate il silenzio. Non è una musica a effetto, come crede la gente, ma una musica che vi riempie di una specie di timore reverenziale. È certamente una musica che vi fa tremare se nella musica

ricercate un effetto tranquillizzante e nulla più. È pure cacofonica, se pensate che la melodia sia tutto. È una musica che vi dà sicuramente sui nervi, se siete incapaci di tollerare una dissonanza irrisolta [...].

Varèse cerca di produrre un vero e proprio sconvolgimento cosmico. Penso che morirebbe in estasi se potesse esercitare un controllo sulle onde sonore e far saltare tutto in aria girando un bottone. Quando parla della sua nuova opera e dei suoi progetti, quando parla della terra e dei suoi abitanti inerti e inebetiti, si vede come si sforzi di prenderla per la coda e di lanciarla sopra la testa. Vuole farla girare come una trottola. Vuole che si uccida, che si faccia l'amore e che si rubi più spesso. Sembra voler domandare: siete idioti, sordi, ciechi? Certamente esiste una musica contemporanea, ma è vuota di sonorità. Certamente si continua a uccidere, ma a che pro? I titoli dei giornali sono zeppi di tragedie, ma dove sono le lacrime? Viviamo in un mondo in cui ci si colpisce con palle di gomma, con mazze di gomma? Che è questo? Una partita a croquet o puro e semplice imbonimento? *La morte è una cosa, il torpore un'altra...*¹

Sollecitato anch'egli, come Malraux, a scrivere un testo per quest'opera fantomatica che nel frattempo aveva mutato ancora una volta titolo e ambientazione, Henry Miller si lasciò trasportare dall'immaginazione e concepì uno scenario fantastico di questo tipo:

Il coro rappresenti i sopravvissuti. Il Deserto di Gobi sia il luogo di rifugio. Ai confini del deserto i crani accatastati formino un'enorme barricata. Un silenzio grava sul mondo. Si osa appena respirare. O ascoltare. Tutti sono immobili. Regna una calma assoluta. Soltanto il cuore batte ancora. Batte in un silenzio assoluto. Un uomo si alzi e faccia atto di aprire la bocca. Non può emettere un suono. Un altro uomo si alzi e fallisca a sua volta. Uno stallone bianco discende allora dal cielo. Caracolla in un silenzio di morte. Agita la coda.

Il silenzio si fa più profondo. Diviene pressoché intollerabile.

Un derviscio si leva d'un balzo e inizia a girare come una trottola. Il cielo imbianca. L'aria si rinfresca. Bagliore improvviso di una lama e nel cielo appare una luce. Una stella azzurra si avvicina sempre più... una stella scintillante, abbagliante.

Una donna si alza e si mette a urlare. Poi un'altra e un'altra ancora. L'aria risuona delle loro grida. D'improvviso

un grande uccello si lascia cadere dal cielo. Morto stecchito. Nessuno fa atto di avvicinarsi.

Si ode il debole stridio delle cicale e poi i gorgheggi di un'alodola e il canto del tordo. Qualcuno ride... un riso demenziale che vi spezza il cuore. Una donna singhiozza. Un'altra comincia a lamentarsi. Un uomo emette un grido lancinante: **SIAMO PERDUTI!** Una voce di donna: **SIAMO SALVI!** Da ogni parte gente che grida: **Perduti! Salvi! Perduti! Salvi!**

Silenzio

Un enorme gong risuona. Il suo frastuono soffoca tutto il resto. Ancora, ancora, ancora.

Poi un silenzio terribile. Nel momento in cui diventa quasi insopportabile si ode un flauto... Il flauto di un pastore invisibile. La musica, fuggevole, monotona fino al limite della follia, continua, continua senza sosta. Il vento soffia. Il suono del flauto si spegne e contemporaneamente scoppi il frastuono di un gigantesco complesso di ottoni.

Apparizione del mago

Con le mani levate al cielo inizia con una voce chiara, calma, né troppo forte, né troppo penetrante: una voce che trascina, che placa il cuore. Ecco cosa dice:

“Non credete più! Non sperate più! Non pregate più! Aprite gli occhi. In piedi. Allontanate la paura. Un mondo nuovo sta nascendo. È vostro. Ormai tutto cambierà. Che cos'è la magia? È la rivelazione della vostra libertà. *Siete liberi!* Cantate! Danzate! Rubate! La vita sta cominciando!”

Colpo di gong!
tutto scompare.²

È evidente che Miller trasporta in un ambiente desertico situazioni e personaggi simbolici già presenti nelle precedenti versioni urbane: l'atmosfera apocalittica da *Day After* su cui gravano oscuri presagi, l'approssimarsi minaccioso di una stella, il mago, ultima trasformazione dell'Astronomo e di Colui-che-sta-tutto-solo. Qui però è tutto rovesciato in un senso decisamente positivo e trionfalistico. La stella, quasi nuova cometa, annuncia l'avvento del salvatore: questo salvatore non è lontano e solitario, ma è un suadente ammaliatore di folle; la sua forza magica non è racchiusa nel mistero di una preghiera e di un sacrificio, ma è una chiara professione di fede nell'anarchia – non un'anarchia poetica come quella di Artaud, ma un'anarchia militante.

Non sappiamo se la drammaturgia proposta da Miller sia un'invenzione sua, un'interpretazione personale in chia-

ve simbolica e teatrale della forza dirompente e rivoluzionaria dell'arte varesiana, o sia stata suggerita dallo stesso Varèse come trasformazione aggiornata dei progetti precedenti. Certamente è in sintonia con il tono anarchico del testo che Varèse aveva abbozzato per *Espace*, ripreso all'inizio del capitolo che Miller gli aveva dedicato in *Air-Conditioned Nightmare*. Come già il testo di Artaud, anche quello di Miller è ricco di riferimenti alla musica di Varèse. Ma Miller, a differenza di Artaud, aveva ascoltato la sua musica, come rivela non solo la citazione all'inizio del paragrafo ma anche la drammaturgia stessa in cui sono introdotte situazioni ed effetti musicali tipicamente varesiani: il gong, il flauto (come non pensare a *Density?*), il complesso di ottoni, la forte contrapposizione fra esplosione di effetti sonori spaziali o di sinestesie tra suoni, luci e colori, farebbe pensare che si tratti piuttosto di una fantasia letteraria concepita autonomamente da Miller, magari dopo che il compositore l'aveva messo al corrente sui progetti precedenti.

All'epoca del suo incontro con Miller, Varèse era appena ritornato a New York dopo diversi anni in cui aveva vissuto per lunghi periodi negli Stati del Sud-Ovest: a Santa Fé, nel New Mexico, quindi sulla costa del Pacifico, a San Francisco e a Los Angeles. Dopo l'intensa attività degli Anni Venti, in cui aveva composto la metà delle opere rimasteci e si era impegnato a far sorgere associazioni per la promozione della musica contemporanea, il periodo compreso tra la metà degli Anni Trenta e Quaranta ci appare come un periodo di impotenza creativa e di crisi esistenziale. Le opere che interrompono questo lungo silenzio sono la realizzazione concreta – sebbene parcellare – di quel progetto. *Etude pour Espace*, che Varèse fece eseguire nell'aprile del 1947 dalla "New Music Society", uno dei diversi complessi corali amatoriali da lui fondati e diretti, è un frammento della sinfonia anarchica, rivoluzionaria, originariamente concepita in tre movimenti per grande orchestra e coro finale. Pochi minuti di musica in cui quell'idea dello spazio etereo occupato da una polifonia di voci di uomini liberi è realizzata da un coro misto, suddiviso in semicori che fan rimbalzare glossemi di un linguaggio privo di senso compiuto, sostenuto da percussioni e da due pianoforti (l'organico di *Les Noces* con il numero dei pianoforti dimezzato). La

glossolalia corale è una specie di esperanto del futuro, formula magica e invocazione propiziatoria.

Anche il titolo del *magnum opus* di quegli anni e dell'intera carriera di Varèse, *Déserts*, evoca immagini spaziali; immagini che rinviano direttamente alla vastità dei paesaggi in cui il compositore si andò a rifugiare nei suoi anni di silenzio. Ma, come sempre nel caso di Varèse, bisogna evitare di stabilire analogie troppo semplici e dirette fra titolo, vicende biografiche e musica. Dopo aver affermato in un suo commento all'opera che *Déserts* era per lui "una parola magica" che suggeriva "corrispondenze all'infinito" e che oltre a tutti i deserti fisici e metafisici si riferiva anche a "quel remoto spazio interiore che nessun telescopio può raggiungere, dove l'uomo è solo in un mondo di mistero e di solitudine essenziale", concludeva dicendo:

"Comunque sia, se le idee possono costituire la genesi di un'opera in via di composizione, la musica s'incarica di assorbire tutto ciò che non è puramente musicale".³

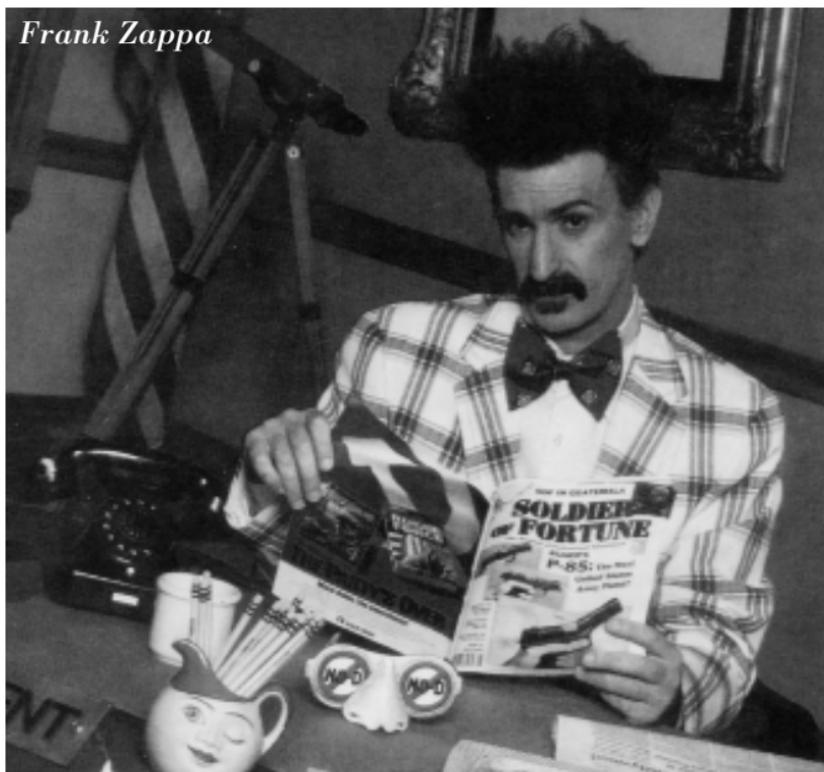
Se vi è qualcosa in quest'opera che può suggerire analogicamente immagini desertiche è il senso di spoliazione sonora, l'atomizzazione talora pressoché puntillistica degli eventi e del tempo musicale determinata dalla grande mobilità fra i piani sonori e da uno sfumatissimo trattamento della dinamica. Oltre a queste analogie, tra questa partitura e il deserto esistono altri rapporti allusivi, segreti e misteriosi. L'intenzione originaria di Varèse era infatti quella di usare la partitura come commento sonoro di un film sul deserto, anzi su tutti i deserti, oceanici, lunari e cosmici. La sua idea di commento sonoro era però antitetica a quella corrente e commerciale: tra il suono e l'immagine doveva crearsi non un rinforzo sinestesico, una corrispondenza emotiva e psicologica, ma un contrasto, una discordanza, un dislivello, in modo da creare un rapporto interattivo e dialettico tra spettacolo e spettatore. Tra la metà degli anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta, Varèse aveva collaborato con il suo amico Thomas Bouchard a diversi documentari (perlopiù su pittori: Léger, Mirò) basati su questi principi. Quando però si trattò di realizzare un lungometraggio più impegnativo che richiedeva macchinari e mezzi più dispendiosi, trovò chiuse tutte le porte dei produttori (aveva pensato di

rivolgersi anche a Walt Disney). Tenendo conto della sua concezione dialettica, “estranianti”, antirealistica e anti-narrativa del rapporto fra suono e immagini, si può anche meglio comprendere la difficoltà di concretizzare i suoi progetti teatrali. Difficoltà non solo e tanto pratiche, ma, prima ancora, drammaturgiche.

L’interpolazione dei tre inserti di “suono organizzato” su nastro trasmesso stereofonicamente, che contribuirono senza dubbio al memorabile scandalo della prima esecuzione di *Déserts* (a Parigi il 2 dicembre 1954), si può considerare come una soluzione di ripiego e di compromesso che volge in termini puramente musicali l’originaria contrapposizione fra suono e immagini. Le fonti di rumori, per quanto trattate elettroacusticamente, rimandano a immagini più concrete che non le combinazioni di suoni organizzati degli strumenti; secondo esplicazioni fornite dallo stesso Varèse, dovrebbero suggerire l’idea del “deserto nudo, impersonale, inflessibile”, mentre invece le parti strumentali rappresenterebbero “il lato umano” di questo dialogo.

[Da Gianfranco Vinay, *Edgar Varèse e gli scrittori*, in AA.VV., *Itinerari della musica americana*, a cura di Gianmario Borio e Gabrio Taglietti, ed. Una cosa rara, Lucca 1996.]

Frank Zappa



“Il miglior compositore del mondo”

di Frank Zappa

Ai tempi la mia raccolta di dischi consisteva di cinque o sei 78 giri di R&B e, siccome ero un adolescente un po' sotto la classe media, il prezzo di qualsiasi vinile rotante ad alta fedeltà era per me del tutto improponibile. Un giorno lessi un articolo sul negozio di dischi di Sam Goody, su «Look», che ne esaltava le doti commerciali. L'articolo, citando come esempio la vendita di un disco intitolato *Ionisation*, affermava che il signor Goody era in grado di vendere QUALSIASI COSA e continuando diceva: “Quel disco non è altro che una raccolta di percussioni orrendamente dissonanti, la musica peggiore del mondo”. Ah sì? Quella era roba per me! Come potevo mettere le mani su quel disco in una specie di villaggio per cowboy fuori San Diego come El Cajon, California? Giusto oltre il colle c'era una cittadina chiamata La Mesa, un po' più progredita (avevano infatti un negozio di alta fedeltà). Poco tempo dopo, mentre ero ospite del mio amico Dave Franken di La Mesa, andammo a dare un'occhiata a quel negozio, che faceva dei saldi sui singoli R&B. Dopo aver spulciato gli scaffali di dischi e aver scovato un paio di dischi di Joe Huston, andai alla cassa e feci cadere l'occhio sulla cesta degli album. Notai una copertina in bianco e nero dall'aspetto strano, sulla quale c'era la faccia da scienziato pazzo di un tipo con i capelli grigi brizzolati. Era meraviglioso, pensai subito: finalmente uno scienziato pazzo aveva fatto un disco. Lo presi e vidi che era quello, il disco con *Ionisation*! Il titolo riportato su «Look» non era proprio preciso, perché in realtà si trattava delle THE COMPLETE WORKS OF EDGAR VARÈSE, VOLUME I, fra cui anche *Ionisation*. Il disco era di una oscura etichetta, la EMS (*Elaine Music Store*), e il numero di catalogo era 401. Restituii i dischi di Joe Huston e controllai il borsellino per vedere quanti dollari avevo; più o meno 3.75. Non avevo mai comprato un album ma sapevo che erano cari, perché solo gli adulti li compravano. Chiesi quanto costasse l'EMS 401: “Quello grigio nella cesta? 5.95”. Cercavo quel disco da più di un anno e non avevo intenzione di rinunciarvi, così dissi al cassiere quanti soldi avevo. Lui ci pensò su un attimo e disse: “Abbiamo usato quel disco per provare gli impianti hi fi ma nessuno lo compra quando lo sente. Se lo vuoi DAVVERO posso lasciartelo a 3.75”.

Non vedevo l'ora di ascoltarlo. A casa avevamo un vero impianto a bassa fedeltà. Era un DECCA, uno scatolino profondo dieci centimetri con quattro piccole gambe metalliche e la cassa sul fondo; il braccio era sbilenco e ci dovevi mettere sempre sopra una moneta da un quarto di dollaro per farlo star giù. Aveva tre velocità ma non era mai andato a 33 giri. Stava in un angolo del tinello dove mia madre stirava; quando l'aveva comprato le avevano dato un disco, *Il piccolo ciabattino*, su Mercury, cantato da qualche gruppo bianco di mezza età. Mia madre ascoltava sempre quel disco quando stirava: proprio lì avrei ascoltato il mio disco nuovo di Varèse. Alzai tutto il volume (per ottenere il massimo della fedeltà) e posai con cura la *puntina di osmio per tutti gli usi* sul solco di *Ionisation*. Ho una mamma simpatica, io, e le piace molto guardare *Roller Derby*. Quando udì ciò che proveniva da quella piccola cassa sotto il Decca, mi fissò come se fossi *del tutto schizzato dalla mia testa di gran cazzo*: sirene, rullanti, grancasse e il ruggito di un leone con i suoni più strani stavano diffondendosi per la stanza. Da quel giorno in avanti mi proibì di ascoltare quella roba in tinello. Replicai che io pensavo fosse grande musica e che volevo ASCOLTARLO TUTTO SINO ALLA FINE. Per tutta risposta ebbi l'ordine di portare il giradischi in camera mia.

Mia madre non riuscì più ad ascoltare *Il piccolo ciabattino*, perché quel giradischi non si mosse più dalla mia camera, dove ascoltavo continuamente il mio EMS 401, studiando avidamente le note di copertina per carpire ogni tipo di informazione. Non capivo tutta la terminologia musicale ma la memorizzavo. Per tutti gli anni del liceo, ogni volta che qualcuno veniva a casa mia doveva ascoltare Varèse. Io ero convinto che quella fosse *la prova definitiva della loro intelligenza*; loro invece che io fossi del tutto schizzato e fuori zucca.

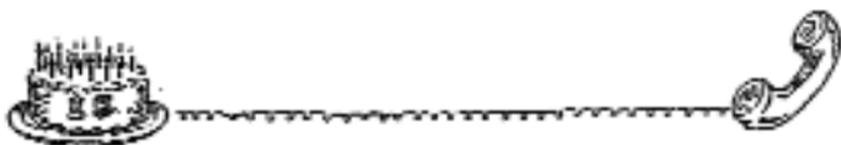
Quando venne il mio quindicesimo compleanno, la mamma disse che poteva stanziare cinque dollari (che per noi allora erano molti). Mi chiese che cosa volessi in dono e io risposi: "Invece di comprarmi qualcosa, perché non mi lasciate fare una telefonata interurbana?" (nessuno sino ad allora ne aveva fatta una in casa). Decisi di chiamare Edgar Varèse. Dedussi che una persona così somigliante a uno scienziato pazzo potesse abitare solo al Greenwich

Village, quindi chiamai il centralino di New York chiedendo il suo numero. Lo avevano, e c'era anche l'indirizzo, 188 Sullivan Street.

Rispose la moglie Louise, molto gentile, e mi disse che Varèse era a Bruxelles per le prove di una composizione scritta per l'esposizione universale (*Poème Electronique*); mi invitò a richiamare qualche settimana dopo. Non ricordo che cosa dissi quando finalmente riuscii a parlare con lui, anche se probabilmente fu un articolatissimo "mi piace molto la sua musica". Varèse mi disse che stava lavorando a una composizione intitolata *Déserts*: la cosa mi colpì poiché abitavo a Lancaster, California, nel deserto. A quindici anni, se vivi nel deserto del Mojave e scopri che il Miglior Compositore del Mondo (che assomiglia anche a uno scienziato pazzo) è in un laboratorio segreto del Greenwich Village che compone *una canzone che parla di casa tua* (per intenderci), be', ti esalti veramente. Anche oggi penso che *Déserts* sia su Lancaster, sebbene le note di copertina del disco Columbia insistano a dire che quella musica è un po' più *filosofica*.

Trascorsi gli anni del liceo a cercare notizie su Varèse e la sua musica. Trovai un libro con una foto da giovane, e una frase che diceva come lui sarebbe stato comunque contento, sia avesse fatto il compositore sia a coltivare uva. Mi piacque un sacco.

[Da Frank Zappa e Peter Occhiogrosso, *Zappa. L'autobiografia*, traduzione di Davide Sapienza e Riccardo Bertoncelli, Arcana Ed., Padova, 1995².]



¹ Henry Miller, *The Air-conditioned Nightmare*, New York, New Directions Publishing Corporation 1945; New Directions Paperbook, vol. I, 1970, pp. 172-174 (traduzione italiana: *L'incubo ad aria condizionata*, a cura di V. Mantovani, Torino, Einaudi 1979).

² *Ibid.*, pp. 176-178.

³ Lettera a Odile Vivier (1954), citata in Odile Vivier, *Varèse*, Paris, Editions du Seuil 1973, pp. 147-148; (traduzione italiana in Edgar Varèse, *Il suono organizzato*, p. 143).



London Sinfonietta.

venerdì 1 luglio 2005

Augenmusik: La musica da vedere/2

London Sinfonietta

direttore

Diego Masson

jazz singer

Cristina Zavalloni

sassofoni

Simon Haram

regia del suono

Sound Intermedia

flauto Sebastian Bell

soprano e sassofono contralto Simon Haram

sassofono contralto Paul Stevens

sassofono tenore Gareth Brady

corno Martin Owen

tromba Andrew Crowley, Alistair Mackie, Torbjorn Hultmark

trombone David Purser, Amos Miller

trombone basso Robert Goodhew

contrabbasso Lynda Houghton

pianoforte John Constable

marimb/percussioni David Hockings, Owen Gunnell,
Oliver Cox, Andrew Cottee, Adrian Spillett, Chris Baron

Steve Reich (1936)

Six Marimbas

video

Flat-e

Karlheinz Stockhausen (1928)

Spiral

video

Flat-e, Bluespoon

Louis Andriessen (1939)

M is for Man, Music, Mozart

film di

Peter Greenaway

In esclusiva per l'Italia

LE MUSICHE

Steve Reich

***Six Marimbas* (1986)**

trascrizione di *Six Pianos* (1973) per 6 marimbe

Note del compositore

Six Marimbas, composta nel 1986, è una trascrizione per marimbe del mio precedente *Six Pianos* (1973). L'idea della trascrizione mi fu suggerita da un amico, il percussionista James Preiss, che è stato un componente del mio gruppo sin dal 1971 e che ha altresì contribuito alle modifiche delle sezioni a mano e a martelletto utilizzate in questa composizione.

Il brano inizia con tre marimbe che eseguono lo stesso pattern ritmico di otto battute, ma con note diverse per ogni marimba. Una delle altre marimbe inizia gradualmente a riprodurre l'esatto pattern di una delle marimbe già in corso, ma trasponendo le note della quinta battuta sulla settima, poi quelle della prima sulla terza, e così via, riproponendo lo stesso pattern con le stesse note, ma due battute fuori fase. Una volta che questo rapporto canonico è stato completato, le altre due marimbe raddoppiano alcuni dei molti pattern melodici che derivano dalla relazione di queste quattro marimbe. Aumentando gradualmente il loro volume, esse portano questi pattern risultanti fino alla superficie della musica; poi, diminuendo il volume, ritornano lentamente alla trama contrapuntistica complessiva in cui l'ascoltatore può continuare a udirle insieme a molte altre nella perdurante relazione a quattro marimbe.

Tale processo di costruzione ritmica, seguita dal raddoppiamento dei pattern risultanti, viene poi proseguito nelle tre sezioni del brano che sono distinte dai cambiamenti di modo e della posizione gradualmente più alta sulla marimba, la prima in Re bemolle maggiore, la seconda in Mi bemolle dorico e la terza in Si bemolle minore naturale.

Karlheinz Stockhausen

***Spiral* ('Pole') per solista e ricevitore a onde corte (1968)**

Composta nel 1968 e revisionata l'anno successivo in modo da consentire l'introduzione di un secondo solista nell'insieme, *Spiral* rappresenta una delle più gloriosa-



Steve Reich.

mente libere ed estroverse ispirazioni di Stockhausen. Conformemente alla partitura, *Spiral* può, in aggiunta al ricevitore ad onde corte, essere teoricamente eseguita da qualsiasi strumento (il solista di questa sera è principalmente un sassofonista), più strumenti, strumento e voce, oppure voce sola. Il “solista” può suonare un qualsiasi numero di strumenti, purché uno per volta. Man mano che l’esecuzione procede, il solista riflette, imita, trasforma e trascende ciò che sente attraverso il ricevitore. L’amplificazione è normalmente usata durante le esecuzioni, col suono diffuso da una serie di altoparlanti. Un assistente, in posizione strategica, controlla i livelli e la distribuzione spaziale.

Spiral è strutturata come una serie di eventi, articolati da pause di varia durata. Ogni evento è ispirato da un *happening* iniziale, volto a combinare lo strumento solista con i suoni ad onde corte, sebbene, una volta in corso, Stockhausen conceda notevole libertà di durata, registro, dinamica e ritmo. La partitura richiede una distribuzione uniforme di onde corte ed altri eventi e, durante l’esecuzione, è compito del solista accordare i segnali ad onde corte sui toni previsti dalla partitura, prima di proseguire il processo di risposta e trasmutazione.

Stockhausen suggerisce esplicitamente diverse forme di trasformazione nella partitura – OR = ornamento; P = segmentazione periodica; E = eco, ricomposizione, annuncio; PERM = permutazione di segmenti; BAND = lunghe, bandistiche contrazioni di elementi; AKK = concentrazioni simili ad accordi, espansioni, contrazioni e così via. Ulteriori istruzioni scritte, relative allo stile della trasformazione, vengono occasionalmente aggiunte. Ad esempio: “Ripetere il precedente evento più volte, trasponendo ogni tempo in tutti i parametri e trascendendolo oltre i limiti della vostra precedente tecnica strumentale o canora e, successivamente, anche oltre i limiti della vostra voce o strumento”. E come parte di ciò che Stockhausen vede come un processo continuo di sviluppo, egli suggerisce inoltre: “Da questo punto in poi, conservate ciò che avete sperimentato nell’estensione dei vostri limiti e utilizzatelo per questa e per tutte le future esecuzioni di SPIRAL”.

All’esposizione universale “EXPO 70” di Osaka, durante la quale la musica di Stockhausen fu eseguita con intensi-

tà impareggiabile tra marzo e settembre del 1970 presso l'auditorium sferico del Padiglione tedesco (che Stokhausen aveva contribuito a progettare), *Spiral* fu eseguita non meno di 1300 volte.

Louis Andriessen

M is for Man, Music, Mozart

Regista: Peter Greenaway

Quando Annette Moreau chiese ad Andriessen di scrivere le musiche per uno dei sei cortometraggi per la BBC dal titolo *Not Mozart* – un'alternativa irriverente a tutti i rispettosi, stucchevoli omaggi in occasione del Bicentenario Mozartiano – egli propose subito Peter Greenaway come suo collaboratore. “Adoro i suoi film, nel suo lavoro ritrovo ciò che amo nella musica: una combinazione di aggressività e stranezza e di formalismo estremo.”

Detto, fatto: Greenaway si trovò presto a sedere nella casa di Andriessen ad Amsterdam per stendere il soggetto del loro film su Mozart. L'intenzione di Andriessen era quella di scrivere un pezzo per il ventennale di De Volharding (n.d.r.: la formazione strumentale costituita dallo stesso Andriessen), e aveva voluto inserire delle canzoni per la cantante jazz Astrid Seriese. “L'ho detto a Peter, il quale mi ha risposto: ‘scriverò i testi per le canzoni’. In seguito, avemmo parlato a lungo su dove inserire le canzoni all'interno del film, fino alla decisione finale di una struttura simmetrica: cantato, strumentale, cantato, strumentale, cantato, strumentale, cantato.”

Dei quattro testi, solo il primo, un elenco in ordine alfabetico in puro stile Greenaway, fu scritto da Andriessen con Jeroen Van der Linden. I testi seguenti, tutti di Greenaway, fanno riferimento a Andreas Vesalius, l'anatomista del Cinquecento, Bruni Schulz, lo scrittore polacco d'avanguardia, e Sergei Eisenstein, il regista russo. Nel mezzo ci sono le sezioni solamente strumentali, la prima relativa alla creazione dell'uomo, la seconda al movimento e la terza a Mozart.

“Sapendo che avrei utilizzato Astrid, sapendo che De Volharding è composto in parte da musicisti jazz, conoscendo l'approccio artistico di Greenaway, considerando Mozart il compositore più ironico di tutti i tempi – tutte queste considerazioni mi hanno spinto a scrivere una musica che suonasse accessibile e anche un po' strana.”

Composta per la strumentazione particolarmente asciutta dei fiati di De Volharding (che comprende tre sassofoni), degli ottoni, del pianoforte e del contrabbasso, *M is for Man, Music, Mozart* può apparire semplice, ma Andriessen riesce a raggiungere una sintesi stilistica notevole.

L'interpretazione emotivamente distaccata di Seriese – “senza vibrato sempre” – ricorda il cabaret, specialmente compositori come Weill e Milhaud che si sono divertiti a confondere i confini tra la musica classica e quella popolare. Nella *Instrumental I* sono presenti citazioni musicali letterali, dove due sonate per pianoforte di Mozart (K.310 e K.545) vengono trasfigurate dal loro secco pungente contesto stravinskiano. Effettivamente, è sempre Stravinsky che interviene a temperare il fermento stilistico e ne garantisce la coerenza – persino quando Mozart si avvicina alla musica pop, come nel boogie-woogie ostinato di *Instrumental III*, o nei gementi sassofoni ed ottoni che ci ricordano la predilezione di Andriessen per lo swing da big band.



Stockhausen nel 1972.

MUSICA COME PROCESSO GRADUALE

Non mi riferisco al processo di composizione, ma piuttosto a pezzi musicali che sono, letteralmente, processi.

La caratteristica dei processi musicali è che determinano simultaneamente tutti i dettagli nota per nota (suono per suono) e la forma globale (si pensi a un canone circolare o infinito).

Mi interessano i processi percepibili. Voglio poter udire il processo nel suo svolgimento sonoro.

Per favorire un ascolto attento ai minimi dettagli, il processo musicale dovrebbe svolgersi con estrema gradualità. L'esecuzione e l'ascolto di un processo musicale graduale somigliano a: spingere un'altalena, lasciarla andare, e osservarla mentre ritorna gradualmente all'immobilità; capovolgere una clessidra e osservare la sabbia mentre scorre lentamente e si accumula sul fondo; affondare i piedi nella sabbia sulla riva dell'oceano e guardare, sentire e ascoltare le onde che poco a poco li seppelliscono.

Una volta avviato e innescato, il processo va avanti da solo, anche se posso certamente provare il piacere di scoprire processi musicali e di comporre il materiale musicale per poterli svolgere.

Può essere che il materiale suggerisca il tipo di processo adatto a svolgerlo (il contenuto suggerisce la forma), o che il processo suggerisca che tipo di materiale adoperare (la forma suggerisce il contenuto): se la scarpa calza, indossatela.

Il processo musicale si può attuare con un'esecuzione dal vivo di musicisti in concerto oppure con degli strumenti elettroacustici. In ultima analisi, non è questo il problema principale. Uno dei più bei concerti cui ho assistito era tenuto da quattro compositori che facevano ascoltare alcune loro opere su nastro magnetico in una sala buia – un nastro è interessante quando è un nastro interessante. Quando si lavora di frequente con apparecchiature elettroacustiche si è portati a riflettere sui processi musicali. Tutta la musica non è, in fin dei conti, che musica etnica. I processi musicali possono metterci in contatto diretto con l'impersonale e darci nello stesso tempo una specie di controllo totale (spesso non si pensa che l'impersonale

possa accompagnarsi al controllo totale). Quando parlo di “una specie” di controllo totale, voglio dire che l’atto di svolgere un dato materiale attraverso un processo consente un controllo completo dei risultati, ma nello stesso tempo porta anche ad accettare tutto ciò che ne risulta senza apportarvi modifiche.

John Cage ha usato i processi e ne ha accettato i risultati, ma i suoi processi sono di tipo compositivo e non si possono distinguere durante l’ascolto. Il processo che consiste nell’usare l’I-Ching o le imperfezioni di un foglio di carta per definire dei parametri musicali non è trasparente all’ascolto; l’orecchio non riesce a cogliere la relazione tra i processi compositivi e la realtà sonora. Analogamente, nella musica seriale la serie raramente è udibile. Questa è una differenza fondamentale tra la musica seriale (essenzialmente europea) e l’arte seriale (essenzialmente americana), in cui la serie percepita è di solito il punto focale dell’opera.

Mi interessa un processo compositivo che sia tutt’uno con la realtà sonora.

James Tenney mi ha detto nel corso di una conversazione: “Ma allora il compositore non ha segreti”. Non conosco alcun segreto nella struttura che non si possa udire. Il processo è udibile e noi tutti possiamo ascoltarne insieme lo svolgimento. Una delle ragioni per cui si può udire è che si svolge con estrema gradualità.

Il ricorso a meccanismi nascosti nella musica non mi ha mai attinto. Ci sono misteri a sufficienza per soddisfare tutti anche quando il gioco è scoperto e chiunque può ascoltare quanto si svolge gradualmente in un processo musicale. Questi misteri sono i sottoprodotti psicoacustici, impersonali e involontari, del processo stabilito; possono comprendere melodie secondarie che si ascoltano all’interno di motivi melodici ripetuti, effetti stereofonici che dipendono dalla posizione dell’ascoltatore, leggere irregolarità nell’esecuzione, armonici, suoni differenziali, ecc.

Ascoltare un processo musicale che si svolge con estrema gradualità mi consente di prestare attenzione a esso, ma esso si estende sempre oltre le mie capacità di percezione, il che rende interessante riascoltare lo stesso processo musicale più volte. Con esso mi riferisco a quel settore di sviluppo di ogni processo musicale graduale (e completa-

mente controllato) in cui si possono udire i dettagli del suono allontanarsi dalle intenzioni e seguire la propria indipendente logica acustica.

Comincio a percepire questi dettagli minuti quando riesco a sostenere un'alta concentrazione, e quando un processo graduale la induce. Per "graduale" intendo *estremamente* graduale; un processo che si svolge con tale lentezza e gradualità che ascoltarlo è simile all'osservazione della lancetta dei minuti di un orologio – se ne può percepire il movimento solo dopo averla osservata per qualche tempo. Anche varie musiche modali che oggi godono di una certa popolarità, come la musica classica indiana e il rock psichedelico, ci inducono a prestare attenzione ai minimi dettagli del suono. Essendo modali, con un centro tonale costante e con l'effetto di un bordone ipnotico e ripetitivo, tendono naturalmente a concentrarsi su questi dettagli piuttosto che sulla modulazione tonale, sul contrappunto o su altre tecniche tipicamente occidentali. Ma queste musiche modali restano schemi più o meno rigidi per l'improvvisazione: non sono dei processi.

La caratteristica dei processi musicali è che determinano simultaneamente tutti i dettagli, nota per nota, e la forma complessiva. Non si può improvvisare in un processo musicale: i due concetti si escludono a vicenda.

Quando si esegue o si ascolta un processo musicale graduale si partecipa a una specie particolare di rito liberatorio e impersonale. Concentrarsi sul processo musicale consente di trasferire l'attenzione dal *lui*, dal *lei*, dal *tu* e dall'*io* verso l'esterno: sull'*esso*.

Steve Reich

(traduzione di Roberta Marchelli)

[Tratto da AA.VV., *Reich*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino, 1994.]

M IS FOR MAN

Quando Annette Moreau chiede ad Andriessen di scrivere la musica di uno dei sei brevi film per la BBC raccolti sotto il titolo comune *Not Mozart* (un'irriverente alternativa agli omaggi stucchevolmente rispettosi fioriti in occasione del bicentenario mozartiano), questi immediatamente suggerì la collaborazione di Peter Greenaway. "Amo molto i suoi film, e riconosco nella sua opera ciò che amo in musica: una combinazione di aggressività, estraneità ed estremo formalismo."

Di lì a poco, Greenaway stava seduto a casa di Andriessen ad Amsterdam, a tracciare il disegno del loro film su Mozart. Andriessen aveva da sempre l'intenzione di scrivere un pezzo per il 20° anniversario dell'orchestra De Volharding, e voleva comprendervi canzoni scritte per la voce della cantante jazz Astrid Seriese. "Lo dissi a Peter, e lui rispose, 'Ti scriverò io i testi delle canzoni'. Poi discutemmo a lungo su come distribuire le canzoni all'interno del film, e alla fine decidemmo per una forma assolutamente simmetrica: canzone, brano strumentale, canzone, brano strumentale, canzone, brano strumentale, canzone."

Chiunque abbia visto *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* o *L'ultima tempesta* di Greenaway non si sorprenderà dell'ambientazione di *M is for Man, Music, Mozart*, il video creato assieme ad Andriessen. Pieni di un amore quasi barocco per l'eccesso, espresso nella violenza, nella sessualità, o nella pura densità visiva, i film di Greenaway combinano delirio orgiastico e arcani rituali, litanie e schemi formali. In *M is for Man, Music, Mozart*, (1991) l'uomo viene creato inizialmente grazie a processi alchemici medievali, per essere in seguito ripulito e raffinato. Il primo elemento della litania di Greenaway sembra essere: "Ora che l'uomo era fatto, bisognava insegnargli a muoversi". Il nostro uomo appena creato, nudo e diabolico, inizia la danza. "Ora che l'uomo era fatto e aveva imparato a muoversi, qual'era la cosa migliore da farsi? Insegnargli a fare musica." Il nostro danzatore nudo si trova immerso in un'orgia lasciva. "Ora che l'uomo era fatto e aveva imparato a fare musica, bisognava inventare Mozart." Il nostro musicista nudo, in un fremito di cre-

scente intensità, compare davanti alla parodia di un'orchestra del 18° secolo, piena di creature che sembrano raccolte dalla strada nell'*Opera dei mendicanti*.

Dei quattro testi per canzone, solo il primo, un elenco in ordine alfabetico tipico di Greenaway, fu composto da Andriessen con Jeroen van der Linden. Gli altri testi, tutti di Greenaway, si riferiscono indirettamente ad Andreas Vesalius, anatomista del 16° secolo, a Bruno Schultz, scrittore dell'avanguardia polacca, e a Sergei Eisenstein, cineasta russo. Nel mezzo stanno i brani strumentali: il primo legato alla creazione dell'uomo, il secondo al movimento, il terzo a Mozart.

Musicalmente, *M is for Man, Music, Mozart* è molto più diretto rispetto a De Stijl, molto più tonale e consonantico nel suo linguaggio armonico, e più vicino alla materia prima di cui è composto, sia essa la musica pop o Mozart. "Sapendo che sarei ricorso ad Astrid, sapendo che l'orchestra De Volharding è composta in parte da musicisti jazz, conoscendo l'approccio di Greenaway all'arte, e sapendo che Mozart è per me il più ironico tra i compositori di tutti i tempi... tutte queste cose mi parevano buoni motivi per comporre musica che suonasse al contempo accessibile e un po' bizzarra."

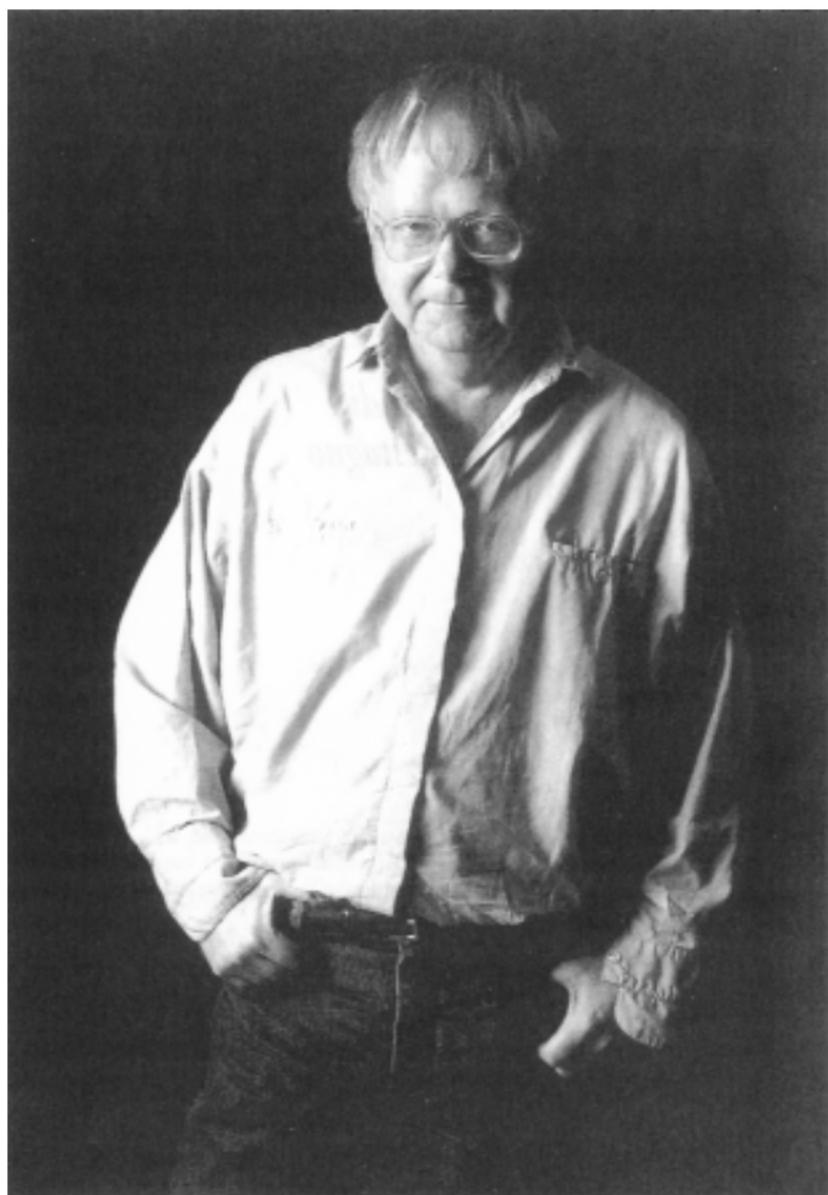
Orchestrata per la stumentazione tipicamente rigida di De Volharding, con fiati (compresi 3 sassofoni), ottoni, piano e contrabbasso, *M is for Man, Music, Mozart* può sembrare a prima vista semplice, ma costituisce in effetti una notevole sintesi stilistica che solo Andriessen può riuscire a raggiungere. La resa emotivamente distaccata della Serie (senza vibrato sempre) porta con sé echi di cabaret, e più specificatamente di compositori come Weill e Milhaud, che si divertivano a confondere la linea di demarcazione tra musica classica e musica popolare. Le tenere e ossessive melodie per sassofono di "Vesalius" e "Strumentale II" richiamano esplicitamente la *Création du monde* di Milhaud, riferimento più che adatto per un film che tratta di creazione. Citazioni musicali più pedestri (letterali) si ritrovano in "Strumentale I", in cui due sonate per piano di Mozart (K. 310 e K. 345) sono trasformate da un contesto asciutto, acre, stravinskiano.

In effetti, è sempre Stravinsky che tempera la miscela stilistica e la rende coerente, anche quando *Mozart* arriva ad

avvicinarsi molto alla musica pop, come nell'*ostinato boogie-woogie* di "Strumentale III", o come nel lamento di sax e ottoni che ci ricordano l'amore di Andriessen per lo swing delle big band.

Andriessen non rinnega il suo debito verso Stravinsky. "Occupo un posto saldo e duraturo nel mio cuore e nella mia coscienza. Armonia, ostinati, idee sui ritmi incrociati, ambiguità su chi sia in battere e chi in levare... tutti trucchi che ho imparato da Stravinsky." Ma l'identificazione di Andriessen con Stravinsky si estende al di là della tecnica musicale, a un concezione del compositore come artigiano abile e obiettivo, non come veicolo di emozioni personali. "Non mi interessa esprimere me stesso. Mi interessa soltanto scrivere le note giuste. Ho bisogno di esperienze emotive per diventare una persona migliore, ma non mi piace esprimere me stesso quando compongo musica."

Ma allora, ironicamente, è Andriessen forse solo un ebanista che costruisce armadietti, così come aveva una volta sostenuto di se stesso anche Stravinsky? "No, la questione è un po' più complessa, perché penso che nell'armadietto debba sempre esserci qualcosa di sbagliato, qualcosa di irrisolto. Come diceva il poeta francese Valéry, 'Una cosa finita non è cosa fatta'. È estremamente importante. Tutti gli altri compositori desiderano risolvere i problemi. Io voglio sollevare i problemi, non risolverli."



Louis Andriessen.

I TESTI MUSICATI

*M come Uomo**, *Musica, Mozart*

La canzone dell'alfabeto

A come Adamo

E come Eva

B come bile, sangue* e ossa *

C come concepimento, cromosomi e cloni

D come diavolo

F come fertilità, e come Venere in pelliccia*

G come gemme e crescita* e genio*

H come isterismo*

I come rapporto*

J come Justine o le disavventure della virtù

K come Kalium, o potassio, se preferite

L come lussuria, e lampo, lampo..

* Uomo, in inglese Man

Sangue, in inglese Blood; Ossa, in inglese Bones

Pelliccia, in inglese Fur

Crescita, in inglese Growth

Isterismo, in inglese Hysteria

Rapporto, in inglese Intercourse

La canzone di Vesalius

Un fenomeno lubrificato col sangue,
costituito da particolari differenti come una saliera di Cellini.

Un po' d'oro e un po' di carbone.

Un po' d'ossa, un po' di cera.

Un po' di alcool, un po' di orrore e un po' di resina.

Un po' d'avorio,

un po' di zolfo,

un po' di polvere bagnata,

uno scarico di fluidi.

Ventiquattro carrucole, cento

contrappesi,

due lenti, ombre scure,

piattaforme girevoli, una siringa,

accordi,

corde,

peccati,
merda,
denti,
unghie,
e vari moti involontari, a caso.

La canzone di Schultz

Un tremito e una risata,
uno schizzo di pipì, uno sputo,
sussurri del cuore,
un odore,
la deriva verso il sonno,
l'attività degli Dei,
l'esposizione del deretano,
la matematica,
lenta partenza,
succhiare aria fredda attorno alla lingua calda,
noia sincronizzata alle pulsazioni,
rapporti su una trachea arrotolata.
Sono solo orologi mal regolati...

La canzone di Eisenstein

Un uomo che restituisce se stesso, la melodia e
la matematica in perfette e invidiabili proporzioni
...
anche di più
molto di più.

Tutti i testi delle canzoni sono di Peter Greenaway, eccetto "La canzone dell'alfabeto", di Louis Andriessen e Jeroen van der Linden.

M is for Man, Music, Mozart fu originariamente scritto per lo speciale televisivo *Not Mozart*, su progetto di Annette Moreau. Scritto in collaborazione da Peter Greenaway e Louis Andriessen, *M is for Man, Music, Mozart* fu co-prodotto dalla BBC e dalla rete televisiva olandese AVRO in occasione dell'Anno Mozartiano.

Gli artisti



LONDON SINFONIETTA

Da ben trentacinque anni, la London Sinfonietta sperimenta nuovi stili pionieristici all'interno delle tendenze della musica contemporanea, come dimostrano le recenti esecuzioni delle composizioni di Xenakis, Ligeti, Berio e Birtwistle.

La stagione londinese del 2003 è stata inaugurata con un tributo al compositore Xenakis che ha registrato un tutto esaurito, lo stesso successo si è verificato per le esecuzioni di Ligeti e Carter.

Nell'autunno del 2004 l'Ensemble si è esibito in 250 prime mondiali portando in tour, in Inghilterra e nel mondo, il nuovo lavoro di Gavin Bryars.

Fin dalla sua formazione, nel 1968, la London Sinfonietta si è distinta per la sua capacità innovativa e pionieristica nell'ambito della musica di avanguardia. La London Sinfonietta è stata una fra le prime orchestre a scoprire i vantaggi di spazi alternativi e virtuali per i concerti; ne sono prova le esibizioni alla Hayward Gallery, alla Tate Modern nella metropolitana di Southwark.

L'organico dell'ensemble, già di diciotto musicisti principali, si è arricchito di due ingegneri del suono, i Sound Intermedia.

A riconferma della sua continua voglia di sperimentazione, la London Sinfonietta ha intrapreso un tour multimediale con la Akram Khan Dance Company; ha collaborato con Braunarts cimentandosi nella musica 3D, con lo scopo di creare un vero e proprio ambiente virtuale 3D.

Nel 1984, la London Sinfonietta è stata la prima orchestra a fondare un programma educativo: negli ultimi 10 anni, ha diretto 200 progetti educativi e ha creato quattro siti interattivi a supporto di insegnanti e studenti.

Tra gli obiettivi della London Sinfonietta risulta fondamentale la commissione di nuove opere per offrire possibilità di crescita a compositori giovani ed emergenti. Nell'ultima iniziativa, *Blue Touch Paper*, sei giovani compositori hanno potuto collaborare con i musicisti della London Sinfonietta che hanno loro offerto la possibilità senza precedenti di sperimentare, dialogare e sviluppare un nuovo metodo di lavoro.

Attualmente diretta da Gillian Moore, la London Sinfonietta è "Artista Associato" della Royal Festival Hall e, negli ultimi due anni, si è esibita in Svizzera, Australia, Italia, New York e Bruges, vincendo nel 2003 il premio RPS come miglior "Large Ensemble".

Oltre a portare la musica nelle stazioni metropolitane, nelle prigioni, gallerie d'arte e teatri, l'ensemble si è recentemente concentrato in eventi importanti nei teatri, eseguendo brani di György Kurtág, Mauricio Kagel, Elliott Carter, Pierre Boulez, Magnus Lindberg, Steve Reich, Peter Eötvös, Toru Takemitsu, George Benjamin e del suo direttore principale Oliver Knussen.

Le numerose incisioni, molte delle quali dirette da Oliver Knussen, acclamate dalla critica, hanno aiutato a rendere la musica più accessibile ad un ampio pubblico. La London Sinfonietta ha lanciato *Snapshots*, il primo CD prodotto dalla propria etichetta discografica: un tributo a Oliver Knussen in occasione del cinquantesimo compleanno del compositore. Il sito multimediale www.londonsinfonietta.org.uk è un'estensione interattiva degli obiettivi e delle attività di questa innovativa orchestra. La London Sinfonietta si esibisce con il supporto dell'Arts Council England.



foto di Katie Vandyck

DIEGO MASSON

Francese, Diego Masson ha studiato al Conservatorio di Parigi e ha completato i suoi studi come percussionista al Domaine Musicale. Nel 1966, dopo un periodo di studi con Pierre Boulez, ha fondato *Musique Vivante* che ancora dirige regolarmente in concerti, eseguendo programmi di musica contemporanea. Dopo un notevole successo come direttore Musicale dell'Opera di Marsiglia, negli anni Settanta Diego Masson ha iniziato una brillante carriera internazionale come direttore d'orchestra, che lo ha portato ad esibirsi nei più importanti centri musicali internazionali.

Ospite abituale della Gran Bretagna, Masson si è esibito con la BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, London Sinfonietta, Hallé Orchestra, English Northern Philharmonic, The Nash Ensemble, Opera Factory e Opera North con cui ha eseguito la prima assoluta di *Caritas* di Robert Saxton. Più recentemente ha riscosso molto successo la sua esecuzione di *Monster*, la nuova opera di Sally Bea-

mith con la Scottish Opera.

In Europa, Masson ha diretto la Berlin Symphony Orchestra, Stuttgart Chamber Orchestra, Orchestre de Radio France, Orchestre de la Suisse Romande, Stavanger Symphony Orchestra, Avanti Chamber Orchestra a Helsinki, Budapest Festival Orchestra, Bergen Philharmonic, Netherlands Radio Philharmonic e Residentie Orchestra.

Lavora regolarmente con ensemble contemporanei, tra cui Ensemble Modern, Musik Fabrik, Ensemble Alternance, London Sinfonietta, Klangforum Wien e The Composers Ensemble. Tra i successi più recenti un concerto alla Musik-Biennale a Berlino con Ensemble Modern, l'esecuzione di *Greek* di Mark-Anthony Turnage alla Queen Elizabeth Hall di Londra e una tournée in Gran Bretagna con la London Sinfonietta. Ha diretto concerti con il Nash Ensemble in Spagna e un concerto per celebrare il Poulenc Anniversary alla London's Wigmore Hall, oltre all'esecuzione di *Folksongs* di Berio con Dawn Upshaw al Barbican Centre e alla Symphony Hall di Birmingham. Più recentemente ha diretto l'Ensemble Alternance al Wien Modern Festival, concerti con Klangforum Wien, Basel Symphony Orchestra, il Nash Ensemble al South Bank Centre e alla Wigmore Hall, WDR Colonia, Luzerner Sinfonieorchester, l'esecuzione dei *Gurrelieder* alla Festival hall e altri concerti a Gothenberg, in Argentina e al BBC Proms Festival con la London Sinfonietta.

Diego Masson lavora regolarmente in Asia e Australia; ha diretto la Melbourne Symphony Orchestra nella terza sinfonia di Gorecki e la Sydney Symphony Orchestra per una serie di concerti e registrazioni. Nel 1998 ha eseguito un concerto al New Zealand Festival riscuotendo un enorme successo, ed è tornato nel 1999 per dirigere, sempre con grande successo, una serie di concerti con la New Zealand Symphony Orchestra. Tornato in Australia all'inizio del 2003, ha diretto i *Gurrelieder* al Perth International Arts Festival. Nell'estate del 2000 ha diretto *Golem* di John Casken all'Aspen Festival, per cui è invitato a ritornare per l'edizione del 2002, dove ha diretto il *Gloria* di Gruber.

All'inizio del 2004, Diego Masson si esibisce per la prima volta sia con la Helsinki Philharmonic Orchestra che con la

Birmingham Contemporary Music Group, durante un tour in Inghilterra che vede tra le date il prestigioso Aldeburgh Festival.

I suoi progetti futuri riguardano concerti con l'Avanti Chamber Orchestra, il Nash Ensemble, la London Sinfonietta, la Hessischer Rundfunk, la Philharmonia Orchestra e un ritorno al BBC Proms Festival.

Diego Masson svolge una intensa attività con le giovani orchestre, tra cui quelle del Trinity College of Music in Gran Betagna, Royal Northern College of Music, Juillard School di New York, Welsh College of Music and Drama e l'Australian Youth Orchestra. Tiene regolarmente masterclasses sulla direzione d'orchestra presso la Dartington International Summer School.

SOUND INTERMEDIA

I Sound Intermedia costituiscono una forza creativa e di spettacolo nel panorama della musica classica contemporanea e non solo. Dediti alla realizzazione di nuove opere artistiche visionarie grazie all'interazione di performer dal vivo e tecnologia all'avanguardia, le loro pionieristiche iniziative e collaborazioni artistiche oltrepassano costantemente, confondendoli, i tradizionali confini di composizione, esibizione, design sonoro, suono dal vivo, tecnologia musicale e multimedia interattiva. Internazionalmente acclamati sia come compositori che come performer, essi si avvalgono delle collaborazioni con i maggiori artisti, enti ed organizzazioni a livello mondiale.

Formati nel 1996 da Ian Dearden e David Sheppard, i Sound Intermedia sono anche molto apprezzati come sound designer, ingegneri di registrazione, programmatori multimediali, project consultant, produttori e specialisti del live sound, oltre che come compositori. Essi svolgono la propria attività — spesso a partire dalla nascita di un progetto fino all'esibizione dal vivo — accanto ad altri compositori e musicisti, ballerini, artisti visivi, scultori, artisti di installazioni, direttori di teatri, registi, ensemble, orchestre, DJ, promotori, gallerie, teatri e teatri dell'opera, enti concertistici, sale da concerto virtuali, enti di radiodiffusione, fornitori tecnici, produttori e pubblici multimediali.

Tra i progetti recenti più significativi e le collaborazioni più importanti che testimoniano il calibro dell'attività dei Sound Intermedia, si ricordano quelle con John Adams, Peter Sellars, Harrison Birtwistle, Jonathan Harvey, John Lunn, Tan Dun e gli artisti "Warp Records"; oltre ad esibizioni al fianco della London Sinfonietta in qualità di curatori del suono dell'ensemble e ad un tour promozionale del proprio progetto originale *Helix*.



SEBASTIAN BELL

Dopo aver seguito gli studi presso la Royal Academy of Music sotto la guida di Gareth Morris, Sebastian Bell inizia la sua carriera con la Sadlers Wells Opera e viene in seguito nominato primo flauto della BBC Welsh Orchestra all'età di 21 anni.

Primo flauto presso la London Sinfonietta dal 1968 (anno di costituzione) si esibisce con l'ensemble in tutta la Gran Bretagna, oltre a suonare regolarmente come solista in numerosi festival e città internazionali. Suona con le principali orchestre e gruppi di musica da camera inglesi come la Wind Music Society, il Venturi Ensemble (di cui è cofondatore) e i Fires of London.

Fra le principali registrazioni di Sebastian si debbono annoverare *Takemitsu's Toward the Sea*, insieme al chitarrista John Williams per la CBS, *Memoriale* di Boulez e *Antara on the Nimbus* di George Benjamin per la Nimbus (etichetta che vinse il Gramophone Contemporary Music Award nel 1990). Da segnalare le sue collaborazioni insieme a Paul McCartney, Julie Andrews, Mike Oldfield e Frankie Goes to Hollywood oltre all'esecuzione di oltre cinquanta colonne sonore di film. Annovera, inoltre, una reputazione internazionale come specialista restauratore di flauti antichi.



foto di Darin Moran

BILL VIOLA

Nato nel 1951, Bill Viola è ampiamente riconosciuto come uno fra i principali artisti video della scena internazionale. Per oltre 30 anni, ha realizzato incisioni, installazioni video architettoniche, ambienti sonori, esibizioni di musica elettronica e lavori per reti televisive. Le installazioni video di Viola – ambientazioni totali che avvolgono lo spettatore con immagini e suoni – sfruttano tecnologie evolute e si distinguono per la loro precisione e schietta semplicità. Le sue incisioni video a singolo canale sono state trasmesse e presentate in tutto il mondo, mentre i suoi scritti sono stati pubblicati e antologizzati per il pubblico internazionale.

Fin dai primi anni Settanta, Viola ha usato il video per esplorare i fenomeni della percezione sensoriale, come una via importante verso l'autocoscienza. I suoi lavori si impernano su tutte le esperienze umane – nascita, morte, scoperta della coscienza – ed affondano le proprie radici nell'arte orientale e occidentale, nonché nelle tradizioni spirituali. Viola è stato fondamentale nella creazione del video come forma vitale dell'arte contemporanea, favorendo in tal modo l'espansione della propria attività in termini di tecnologia, contenuto e portata storica.

Viola ottiene il titolo di BFA (Bachelor of Fine Arts) in Studi Sperimentali all'Università di Syracuse nel 1973. Da allora, ha prodotto oltre 150 lavori esposti in musei, gallerie, festival cinematografici e in TV pubbliche in tutto il mondo. Durante gli anni Settanta, vive per 18 mesi a Firenze (Italia) ricoprendo il ruolo di direttore tecnico di produzione in uno fra i primi studi di arti visive in Euro-

pa; in seguito viaggia molto per studiare e registrare forme artistiche tradizionali nelle isole Salomone, Giava, Bali e Giappone. Dal 1980-81, vive in Giappone con la moglie, nell'ambito di un gemellaggio culturale USA-Giappone; qui si accosta al Buddismo sotto la guida del maestro Zen Daien Tanaka, ed è successivamente *artist-in-residence* presso gli Atsugi Laboratories di Sony Corporation. Nel 1984 è *artist-in-residence* presso lo zoo di San Diego in California per un progetto sulla "coscienza animale".

Viola rappresenta gli USA alla 46esima Biennale di Venezia nel 1995, inaugurando una serie di cinque nuove installazioni intitolate *Buried Secrets*. Nel 1997, il Museo Whitney of American Art organizza *Bill Viola: a 25-Year Survey*, una mostra che si sposta per due anni attraverso sei musei negli USA e in Europa. Viene invitato in qualità di esperto presso il Getty Research Institute di Los Angeles nel 1998, mentre l'anno seguente crea una serie di tre nuove produzioni video per il tour mondiale del gruppo rock Nine Inch Nails. Il suo filmato del 1994, *Déserts*, creato per accompagnare l'omonima composizione musicale di Edgar Varèse, vede la sua prima americana nell'agosto 1999 presso l'Hollywood Bowl con la presenza della Los Angeles Philharmonic, diretta da Esa-Pekka Solonen.

Nel 2002, Viola porta a termine il suo progetto più ambizioso, *Going Forth By Day*, un ciclo digitale di affreschi composto da cinque proiezioni HDV (High Definition Video), esposto al pubblico in *Bill Viola: Visions* presso l'Aros Aarhus Kunstmuseum in Danimarca nel 2005.

Dopo la conclusione di una mostra di quattro mesi presso il J. Paul Getty Museum di Los Angeles all'inizio del 2003 – *Bill Viola: The Passions* – si sposta alla National Gallery di Londra in autunno e presso la Fundación "La Caixa" di Madrid all'inizio del 2005. Nel 2004, Viola inizia la propria collaborazione con il regista Peter Sellars e il direttore d'orchestra Esa-Pekka Salonen per dare vita ad una nuova produzione di *Tristano e Isotta* di Richard Wagner, presentata sotto forma di proiezione dalla Los Angeles Philharmonic nel dicembre 2004. La produzione dell'intera opera ha visto la propria anteprima mondiale presso l'Opéra National de Paris, Bastille, nell'aprile 2005 ed è in programmazione a Los Angeles per marzo 2007 e presso il Lincoln Center di New York per aprile 2007.

Viola ha ottenuto numerosi riconoscimenti e titoli onorari, tra cui il “John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Fellowship” nel 1989 ed il primo “Medienkunstpreis” nel 1993, presentato congiuntamente dal Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Karlsruhe) ed il Siemens Kulturprogramm, in Germania. Ha ricevuto titoli ad honorem da parte di Syracuse University (1995), The Art Institute of Chicago (1997), California College of Arts and Crafts (2000) e Royal College of Art (2004), per citarne solo alcuni, ed è eletto come membro della American Academy of Arts and Sciences nel 2000. Vive e lavora a Long Beach (California) con la moglie e manager Kira Perov e i due figli.



CRISTINA ZAVALLONI

Cristina Zavalloni è nata nel 1973 a Bologna, dove ha studiato canto e composizione. In ambito jazzistico ha formato l'Open Quartet, con il quale è stata in tournée in vari paesi europei; suona in duo col pianista Stefano De Bonis, con il quale ha registrato il cd *Scoiattoli Confusi*. Con Francesco Cusa ha realizzato il progetto "Aurora", musicando l'omonimo film di Murnau. Ha inoltre collaborato con Steve Coleman, George Russel, Yves Robert, Michel Godard, Uri Caine, Han Bennik. Gli incontri con importanti figure della musica contemporanea, come Sylvano Bussotti o Louis Andriessen, l'hanno portata ad esibirsi nei maggiori teatri e festivals italiani ed europei. In particolare, nel 1998 è stata Justine-Juliette nella *Passion selon Sade* di Bussotti, con tournée in Italia e Olanda; è solista ospite dell'Ensemble Sentieri Selvaggi diretto da Carlo Boccadoro (Teatro alla Scala di Milano, Biennale di Venezia, Piccolo Regio di Torino) ed è la voce femminile del Progetto "Impressive" di Claudio Lugo (Piccolo Regio di Torino, AterForum di Ferrara).

Particolare rilevanza riveste la collaborazione con Louis Andriessen: è stata la dedicataria di varie sue nuove composizioni (*Passeggiata in tram per l'America e ritorno*, *La Passione*, *Letter from Cathy*, *Inanna*) che ha eseguito in prima assoluta. Collabora con ensemble di grande valore, come Orkest De Volharding, London Sinfonietta, BBC Symphony Orchestra, Schoenberg Ensemble, Musik

Fabrik; ha cantato la musica di Andriessen al Contergebouw di Amsterdam, alla Queen Elizabeth Hall di Londra, ai Berliner Festwochen, in tournée in Olanda, Spagna, Australia. È stata Lucilla nella *Scala di seta* di Rossini presso il Teatro Comunale di Bologna ed ha tenuto un recital al Teatro Regio di Torino. È stata diretta da Martin Brabbins, Stefan Asbury, Reenbert De Leeuw, Diego Masson, Oliver Knussen, Ernst Van Tiel. È protagonista del progetto Big Noise, in quanto interprete e dedicataria del brano *Gli Toccha la Mano* del compositore Cornelis De Bondt. Ha eseguito più volte il *Pierrot Lunaire* di Schoenberg e le *Folksongs* di Berio (Napoli, Bologna, Siviglia). Nel 2003 ha realizzato per i Teatri di Reggio Emilia uno spettacolo in omaggio a Cathy Berberian, con prime esecuzioni di Andriessen, Castaldi, Caine, Lugo. Sempre nel 2003 realizza un cd per la Ishtar in duo voce e pianoforte con Andrea Rebaudengo (musiche di Ravel, Berio, De Falla, Ives, Andriessen) e con Stefano De Bonis (musiche di Strayhorn, Diaz e Cristina Zavalloni). Frequenti le collaborazioni con altri artisti: è ospite nei cd di Aretuska, Banda Jonica e partecipa al nuovo disco del dj pugliese Nicola Conte.



SIMON HARAM

Nato a Liverpool nel 1969, Simon Haram, dopo essersi formato sotto la guida di John Harle presso la Guildhall School of Music & Drama, si è diplomato con menzione di merito nel 1992. Durante gli studi Simon vince numerosi premi, borse di studio e concorsi tra cui il Principal's Prize. È stato Professore di sassofono presso il Guildhall per oltre 10 anni.

Simon è spesso richiesto come solista e collabora con importanti ensemble. Fra le sue apparizioni ci sono quelle con il Graham Fitkin Group, la Michael Nyman Band, il Nash Ensemble, il Composers' Ensemble e tutte le orchestre di Londra. Dal 1997 è 1° sassofono della London Sinfonietta. Come solista, Simon suona, oltre che con la London Sinfonietta, con la London Philharmonic Orchestra, la London Chamber Orchestra, la BBC Concert Orchestra, la BBC Scottish Symphony Orchestra, la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, l'Orchestra of St John, la East Of England Orchestra, la Johannesburg Symphony Orchestra e la Malaysian Philharmonic Orchestra.

Tra le prime esecuzioni si annoverano: il doppio concerto di Andrew Poppy *Horn, Horn*, commissionato dalla Royal Liverpool Philharmonic Orchestra per Simon & John Harle, la *Moroccan Fantasy* di Dave Heath, commissionata dalla East of England Orchestra e Orchestral Theatre III di Tan Dun, *Dawn of a New Age* di Dave Heath, commissionato dal King's Lynn Festival per Simon e Evelyn Glennie (eseguito per la prima volta nel luglio 1999) e *The Colour of Scars*, un nuovo concerto di Fraser Trainer commissionato dalla London Sinfonietta ed eseguito in prima nazionale alla Queen Elizabeth Hall nel maggio 2001.

Simon ha registrato principalmente per l'etichetta Black Box Music, e il suo primo CD come solista, dal titolo *On Fire* (1998), comprende 6 opere prime di musica inglese eseguite da sassofono, pianoforte e tastiere. Seguono, *Alone...* (1999) che include brani e temi minimalisti e *Frame* (2001) che include l'opera prima *The Piano Sings* di Michael Nyman e riscuote grande successo di critica. Registra con l'etichetta Naxos il concerto di Michael Nyman, *Where the Bee Dances* con la Ulster Orchestra e realizza altri cd anche con la Virgin Classics e la Cala Records.

Simon ha lavorato con il Royal National Theatre nelle produzioni di *The Resistible Rise of Arturo Ui*, *Pygmalion*, *All My Sons*, *Power* e *Mourning Becomes Electra*. Viene ingaggiato in un progetto di educazione dalla London Sinfonietta, dalla Britten Sinfonia e dalla East of England Orchestra, che prevede l'insegnamento di composizione, improvvisazione e laboratori di teatro musicale a bambini e adulti.

FLAT-E

Nel 2001 Robin McNicholas, Matt Bateman and Rob Slater fondano il collettivo di Flat-e. Esperti nella produzione di meravigliosi filmati, animazioni e grafica sono i precursori della *V-J Scene* in Gran Bretagna e in Europa. Il brillante approccio alla produzione visuale, ha permesso a Flat-e di instaurare una collaborazione con l'etichetta discografica Warp Records (musica elettronica di confine che viene ascoltata normalmente nei clubs e nelle sale da concerto in Gran Bretagna e in Europa). Questo è stato fondamentale nel decretare lo straordinario successo della collaborazione "Warpworks & 20th Century Masters" tra la London Sinfonietta e la Warp Records, quando venne commissionato a Flat-e di accompagnare visivamente il loro programma musicale. Descritti dal quotidiano «The Telegraph» come "l'inizio di una tranquilla rivoluzione musicale", l'originale spettacolo alla Royal Festival Hall di Londra è stato seguito da un tour in Gran Bretagna che ha visto tutto esaurito insieme ai gruppi Squarepusher, Jamie Lidell e la London Sinfonietta. Entrambi i progetti hanno avuto tournée in Europa nel 2005 in sedi prestigiose come il Sage Theatre (Gateshead), Festspiele (Berlino), Concertgebouw (Bruges) e il Parco della Musica (Roma).

Al centro del loro lavoro la convinzione che attraverso la collaborazione con musicisti tra artisti visivi e musicisti creativi si possono conseguire risultati di grande interesse e coinvolgimento. Nel settembre del 2004, Flat-e unisce le forze con Sound Intermedia e insieme alla London Sinfonietta si presentano al New Music/New Media di Aldeburgh (UK). Flat-e ha lavorato in stretto rapporto con otto dei più talentosi giovani compositori britannici realizzando esibizioni audio/visive alla Snape Maltings Concert Hall.

Le loro performance dal vivo sono in continua evoluzione e vengono regolarmente proiettate nei festival più importanti tra cui Glastonbury (Gran Bretagna), 5 Days Off (Olanda) e il Montreux Jazz Festival (Svizzera). Il 2005 sarà un anno molto ricco per il trio impegnato in proiezioni e performance dal vivo al Lovebytes Festival, al Short Circuits, all'Aldeburgh Festival oltre alla realizzazione di uno spettacolo dal vivo presso il Barbican con il duo elettronico Death In Vegas.

BLUESPOON

Alex Evans (aka Bluespoon) durante il giorno lavora nel mondo dell'industria dei videogiochi, curando la sezione grafica per i famosi Lionhead Studios – a Guilford, nel Surrey –, all'avanguardia nel settore. Di notte, rimodula le tecniche utilizzate per la realizzazione dei games, orientandole verso una dimensione “live” in ambito musicale. Ogni immagine viene riprodotta in tempo reale utilizzando un laptop (un computer portatile) – utilizzato, in parte, come uno strumento per l'esecuzione “live” e, in parte, per interagire automaticamente ai suoni generati dall'orchestra. Ad esempio, in *Spiral* di Stockhausen, il film che viene proiettato sullo schermo non è registrato. Si presenta come una sorta di spettacolo dal vivo, un'interpretazione visiva dell'esecuzione improvvisata dal musicista sul palcoscenico. I video e i film di Alex sono stati proiettati in tutto il mondo; fra le tournées più importanti, quella con la Warp Records e la London Sinfonietta; ha partecipato, inoltre, a numerosi festival, come il Sonar Festival di Barcellona.

PETER GREENAWAY

Autore dell'avanguardia sorprendentemente arrivato al grande pubblico, Peter Greenaway è da annoverare tra i più ambiziosi e controversi cineasti del nostro tempo. Educato come pittore e pesantemente influenzato dalle teorie della linguistica strutturale, dall'etnografia, e dalla filosofia, Greenaway percorre nei suoi film terreni spesso mai prima attraversati, esplorando in modo coerente i limiti del mezzo e rifiutando le strutture narrative formali a favore di un sorprendente uso delle immagini, di significati sfuggenti, e di una tensione emotiva mercuriale. Affascinato da parallelismi e simmetrie formali, mostra nella sua produzione un interesse quasi ossessivo per l'elencazione e la catalogazione tassonomica, e diventa famoso sia per l'erotismo provocatorio che per una certa quasi coscienza pretenziosità.

Nato a Newport, nel Galles, il 5 aprile 1942, Greenaway crebbe nella vicina Chingford. Presa a 12 anni la decisione di diventare pittore, si iscrisse alla Scuola d'Arte di Walthamstow, dove fu compagno di classe del futuro musicista post-punk Ian Dury. Già prima del 1965 Greenaway aveva cominciato a lavorare come film editor presso il Central Office of Information, dove nel giro di un anno cominciò a girare i suoi primi cortometraggi sperimentali. Tipico della sua opera di quel periodo è *Train* (1966), in cui le riprese di una locomotiva a vapore in arrivo alla stazione di Waterloo, a Londra, vengono reinventate come balletto meccanico su partitura musicale.

Il primo dei corti sperimentali di Greenaway a essere distribuito su larga scala fu *Intervals* (1969), di sette minuti. Greenaway continuò sporadicamente, per la prima metà degli anni '70, a produrre filmati di lunghezza variabile tra i quattro minuti di *Windows* (1974) e i quaranta di *Goole in cifre* (1976), primo accenno al fascino della numerologia. Con i due titoli del 1978, *Un viaggio attraverso H* e *Vertical Features Remake*, Greenaway ottenne per la prima volta l'attenzione di un festival, e nel 1980 *Le cadute*, "documentario" ambientato nel futuro, segnò il suo primo e atteso debutto. Nel 1972, il dramma *I misteri del giardino di Compton House*, ambientato nel XVII seco-

lo, ottenne il successo della critica e lo lanciò sul fronte della cinematografia sperimentale mondiale.

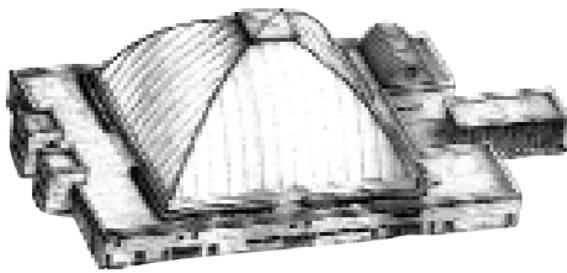
Nel 1983, Greenaway diresse documentari sui compositori americani Robert Ashley, John Cage, Philip Glass, e Meredith Monk per la rete televisiva britannica Channel Four. Nei due anni successivi produsse soltanto tre cortometraggi (*Making a Splash*, *Inside Rooms – 26 Bathrooms*, e *A TV Dante Canto 5*) e non tornò a girare lungometraggi prima di *Lo zoo di Venere* del 1985. Due anni più tardi uscì *Il ventre dell'architetto*, incentrato sui temi dell'ossessione, chiaramente ispirati alla persona di Greenaway stesso. Ancor più dettagliato fu il successivo *Giochi nell'acqua* (1988) che rimpinzava il racconto da *black comedy* di una famiglia di assassine con riferimenti numerologici che passavano dal tono ampio del gioco di parole visivo ad accenni alla *Commedia* dantesca.

Con il più accessibile *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (1989) Greenaway sbarcò in America. Allegoria corrosiva della vita nell'Inghilterra contemporanea, il film fu oggetto di controversie negli Stati Uniti quando la MPAA (Organizzazione Americana dei Produttori Cinematografici) lo vietò ai minori di 18 anni, assicurandogli di conseguenza il maggior pubblico che Greenaway avesse mai avuto. A seguire, nel 1991, *L'ultima tempesta* può essere considerato come il suo film più sperimentale. Reinterpretazione radicale della *Tempesta* di Shakespeare, il film utilizzava una nuova e rivoluzionaria attrezzatura digitale detta "scatola dei colori digitale", che permetteva al regista di riempire lo schermo di una serie di intricate sovraesposizioni e strati intertestuali, che suscitano nello spettatore forti reazioni emotive. Greenaway tornò quindi a girare per la televisione nei due anni successivi, dirigendo nel 1991 *M Is for Man, Music, Mozart* e nel 1993 il cortometraggio *Darwin*. Sempre nel 1993 tornò ai lungometraggi con il controverso *The Baby of Macon*, un'oscura e violenta satira sulla vita nel XVII secolo che non trovò distributori in America. Due anni dopo diresse *Stairs I Geneva*, un documentario su commissione per la televisione svizzera, e *I racconti del cuscino*, una favola erotica che di nuovo vedeva l'utilizzo della "scatola dei colori digitale" già usata ne *L'ultima tempesta*. Nel 1997 il film fu finalmente distribuito in America,

dove valse al regista una delle reazioni più favorevoli mai ottenute sino a quel momento. Nel 1999 girò *3 donne e 1/2*, una *black comedy* sulle radici e le conseguenze delle fantasie sessuali maschili.

Jason Ankeny

(traduzione di Roberta Marchelli)



palazzo m. de andré

Il Palazzo “Mauro de André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio.

L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali e artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso al palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi; al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di P.T.F.E. (teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano all’esterno, liberando da un lato l’area coperta, e consentendo dall’altro la loro utilizzazione per spettacoli all’aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato il primo concerto, diret-

to da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

responsabile

Franco Masotti

programma di sala a cura di

Franco Masotti e Luisella Carnelli

coordinamento editoriale

Giovanni Trabalza

grafica e layout

Antonella La Rosa

stampa

Grafiche Morandi, Fusignano