



Fondazione  
ARENA DI VERONA®

# Verona CONTEMPORANEA

## 4 APPUNTAMENTI CON LA MUSICA DEL NOSTRO TEMPO

ADAMS ZAPPA RILEY STOCKHAUSEN Jazz ROCK  
VLADISLAV DELAY ELECTRONIC SOUNDS VARESE  
MESSIAEN INDIAN ETNO STRAVINSKIJ MADERNA



# INTERSEZIONI

CONCERTI / CONVERSAZIONI E INCONTRI  
CONCERTI APERITIVO / VIDEO INSTALLAZIONI

11 marzo

Musiche di  
**FRANK ZAPPA**  
e **TERRY RILEY**



TEATRO CAMPLOY

15 aprile

Musica elettronica con  
**VLADISLAV DELAY**



Musiche di  
**KARLHEINZ STOCKHAUSEN**  
e **JOHN ADAMS**

TEATRO CAMPLOY

6 maggio

MUSICA INDIANA



Musiche di  
**EDGAR VARÈSE**  
e **OLIVIER MESSIAEN**

TEATRO CAMPLOY

10 ottobre

SPECIALE  
**BRUNO MADERNA**



VeronaContemporanea confluisce  
nel "Settembre dell'Accademia" con  
un Omaggio a Bruno Maderna.

Incontro di studio con Mario  
Baroni e Rossana Dalmonte

Con LA PRIMA esecuzione in  
tempi moderni del Concerto per  
pianoforte di Maderna

Musiche di Stravinsky

SALA MAFFEIANA  
TEATRO FILARMONICO



Orchestra  
dell'Arena di Verona

Ampliare l'orizzonte musicale dalla classica alle provocazioni della musica contemporanea: questo il percorso intrapreso due anni fa dalla Fondazione Arena che prosegue con la rassegna "VeronaContemporanea" che propone quattro appuntamenti che spaziano dal rock-jazz di Frank Zappa, alle suggestioni numerologiche di Stockhausen, alle infiltrazioni della musica tradizionale indiana in quella occidentale di Edgar Varèse, all'omaggio a Bruno Maderna, coposcuola dei compositori del Novecento. Una manifestazione che vuole tracciare un cammino che apre le porte agli interessi dei giovani, per coinvolgerli nell'apprezzamento della musica in tutte le sue sfaccettature ed... intersezioni.

Il Sovrintendente Francesco Girondini

# Come le Nuvole

di Franco Fabbri

**"Gli universi della musica classica, contemporanea, pop, folkloristica, tradizionale, d'avanguardia, ecc., paiono fomare in sé delle unità, a volte chiuse, a volte compenetrare. Presentano diversità incredibili, ricche di nuove creazioni ma anche di fossilizzazioni, di rovine, di residui, e tutto questo in continua formazione e trasformazione, come le nuvole, così diverse e così effimere..."**

(Iannis Xenakis, 1922-2001)

È interessante e forse sintomatico che due rappresentati della «nuova musica» del secolo Novecento, così diversi fra loro ma anche sotto certi aspetti così affini nell'astrazione logico-matematica della loro tecnica compositiva, abbiano scelto le nuvole come modello metaforico di fenomeni musicali. Donatoni si concentra sulla contraddittorietà solo apparente tra la nuvolosità (una condizione «costante») e la continua mutevolezza delle forme vaporese che la costituiscono; Xenakis ci invita a visualizzare la «continua formazione e trasformazione» delle musiche come un cielo nuvoloso. Queste immagini ci colpiscono perché sono vere, perché corrispondono all'esperienza di chiunque si confronti con la diversità delle musiche: una diversità inafferrabile ma esistente, mutevole ma costante. È certamente sintomatico, però, che queste immagini così efficaci non siano quelle dominanti nel senso comune, anche in quello della critica musicale e della musicologia. Lì, ancora oggi, la metafora corrente è quella topografica: le musiche sono «territori», separati da «confini» che possono eventualmente essere «attraversati». Abbandonata da qualche decennio la prospettiva lineare, quella che implicava necessariamente un «progresso» affidato alle «avanguardie» (in un percorso unidimensionale che da Bach portava a Webern), lo spazio delle musiche è stato esteso su due dimensioni. Certamente il linguaggio si è arricchito, molti nessi tra musiche diverse che l'immagine della «linea» non contribuiva a

spiegare, anzi, oscurava, sono stati messi in evidenza, ma spesso si è caduti nel classico errore di confondere il mondo con la mappa, o viceversa. E, bisogna aggiungere, con un ricorso frequente e non gradevolissimo a termini del linguaggio politico-strategico: «barriere» (da «abbattere»), «terre di nessuno», «incursioni». La metafora delle nuvole è pacifica, anche se a sua volta non perfettamente adeguata alla multidimensionalità dell'universo musicale: un universo non meno difficile da interpretare di quello reale, che i fisici teorici cercano di raffigurare ricorrendo a immagini difficili – perfino per loro – da concepire. Ma le nuvole no, non sono difficili da vedere, da seguire nelle loro trasformazioni, anche se richiedono uno sforzo dell'immaginazione un po' più intenso (ma gratificante) che pensare alle musiche come «aree», come «territori». Se seguissimo quest'ultima metafora, il programma dei nostri incontri e dei concerti che li seguiranno potrebbe apparire come un'ormai familiare escursione post-moderna in alcuni «luoghi» delle musiche di oggi, o del passato recente, con la promessa di qualche brivido di estraneità o di familiarità: un turismo intelligente, tutt'altro che disprezzabile. Ma lo stesso titolo, *Intersezioni*, suggerisce un altro atteggiamento: quello di considerare le musiche (comprehensive delle comunità che le rendono vive: i musicisti, il pubblico, gli organizzatori, i critici) come degli insiemi di oggetti a più dimensioni: insiemi che dunque possono sovrapporsi, disgiungersi, intersecarsi, nel loro movimento nebuloso. Nuvole, quindi. Con un invito a non limitarsi a contemplarle, ma ad essere le nuvole: cambiando forma e atteggiamento, mescolandosi, separandosi. Come le musiche, che poi siamo noi.

**«Le nuvole sono forme individualmente impermanenti, la nuvolosità è mobile ma costante, eppure deve ad esse il mantenimento del proprio stato identificabile; è ancora alla mutazione conservata delle loro forme individuali asimmetriche che essa nuvolosità si identifica nel suo mutamento differenziato.»**

(Franco Donatoni, 1927-2000, *In-oltre*)



Visto dall'interprete

Terry Riley *In C*



Di Francesco Ronzon

## TRE MERCOLEDI' AL TEATRO CAMPLOY

**Franco Fabbri aprirà, alle 17.30, ognuno dei tre appuntamenti al Camploy, per un ciclo di conversazioni che prenderà il titolo di: "Come le nuvole". Alle 18.30 un concerto aperitivo, quindi un break. Alle 21.00, un concerto serale con l'Ensemble "VeronaContemporanea" o con la partecipazione dell'Orchestra dell'Arena di Verona.**

## INTERSEZIONI ...da una partitura ritrovata

di Fabio Zannoni

Spuntò quasi per caso, da una pila di vecchi spartiti, lasciati in un angolo: erano di Bianca Coen, insegnante di pianoforte del conservatorio veronese, scomparsa qualche anno fa, che era stata amica intima di Bruno Maderna: una vecchia copia anastatica di una partitura manoscritta di un Concerto per pianoforte e orchestra di Maderna, si proprio quella che tutti i cataloghi e le monografie davano per scomparsa. La scoperta di questa traccia 'veronese' del grande "musicista europeo" ci ha quindi aperto ulteriormente lo sguardo sull'opera di questo compositore e direttore di successo, vissuto tra gli anni '20 e gli anni '70. Ci ha dato anche la possibilità di scoprire la sua apertura di vedute, rigoroso ricercatore ma profondamente immerso nel quotidiano, che aveva sempre manifestato una straordinaria curiosità nei confronti delle possibilità del linguaggio musicale di rinnovarsi: per il suo saper di guardare, oltre che al proprio interno, anche verso il mondo delle altre musiche, senza pregiudizi e atteggiamenti elitari. Confortati dalla nuova sovrintendenza e dall'Accademia Filarmonica, è quindi maturato, contemporaneamente all'idea di eseguire questo Concerto, il progetto di una serie d'appuntamenti con la 'musica contemporanea' che andasse oltre la visione di una contemporaneità, appannaggio esclusivo della cosiddetta musica colta. Una rassegna che cercasse di cogliere, attraverso alcuni spunti e chiavi di lettura, il senso di alcune di quelle intersezioni che hanno attraversato il '900: il rock di un personaggio come Frank Zappa che si è confrontato con musicisti come Edgard Varèse e Pierre Boulez; l'avanguardia di Karlheinz Stockhausen, che negli anni '70, è stata lo spunto per tutta una generazione di musicisti rock; anche la musica indiana - fin dalla 'scoperta' dei Beatles, oggetto esotico per eccellenza per tutto un occidentale assetato di spiritualità - che con i suoi ritmi ha dato lo spunto ad un musicista rigoroso come Olivier Messiaen, per sviluppare nuovi elementi compositivi. Così il minimalismo, di Terry Riley e John Adams, che si è trovato ad attraversare, in maniera netta, l'orizzonte dei generi e degli orientamenti culturali, tra suggestioni zen, stilemi jazz e rock, assieme ad una tensione tutta 'classica' verso una coerente costruzione formale; mentre, in tale panorama, il linguaggio jazzistico veniva costantemente evolvendosi e caratterizzare il mondo sonoro di tutto il secolo che ci siamo lasciati alle spalle. In una sua intervista di qualche anno fa Giovanna Marini lamentava: "la mancanza da parte della musica classica/contemporanea di assorbire elementi vitali", per come la sua forte spinta iniziale: "si fosse assopita, addormentata, senza contatti con il pubblico, con i musicisti rinchiusi a fare cellule musicali assolutamente avvizzite, che non riescono a parlare". Ma il cosiddetto linguaggio sperimentale, nonostante il suo isolamento, è riuscito a contribuire a creare il colore e l'ambiente sonoro del nostro tempo, con tutte le commissioni e intersezioni che si sono venute a creare, anche nelle mutate condizioni che, oggi, ci sono per l'ascolto musicale: tra suoni e musiche ambientali o dalla cuffia di un I-pod. Molto lo spazio dato ai giovani e ai nuovi talenti per i quattro appuntamenti di VeronaContemporanea: dal tardo pomeriggio alla sera, ci sarà l'occasione, per diversi tipi di pubblico, d'incontrarsi, per discutere, con le stimolanti introduzioni di Franco Fabbri, per ascoltare, accostati, diversi mondi musicali, messi a confronto, concerti da camera, musica etnica, jazz, ampie ensembles e momenti sinfonici con l'Orchestra dell'Arena, con proiezioni video ed un break per un aperitivo. Per creare momento che possa essere di riflessione ma anche di divertimento e di piacevole incontro: noi ci proviamo.

## Giro di do...

**Vincoli e libertà in una delle composizioni simbolo del minimalismo, presentata in una versione 'elettrica'**

**Terry Riley** nasce a Colfax, un'area rurale nel nord della Sierra Nevada (California), il 24 giugno del 1935. La sua formazione musicale avviene a San Francisco nel corso degli anni '50 e si estende ben al di là dei limiti della musica "classica" tradizionale, includendo il jazz, la musica indiana e il rock psichedelico. Insieme a La Monte Young, Terry Riley è uno dei padri fondatori del cosiddetto Minimalismo (che in seguito includerà anche Steve Reich e Philip Glass). Differenziandosi sia dalle tecniche aleatorie di John Cage che dalla ricerca sonora delle avanguardie storiche europee (Schoenberg,

Stockhausen), il minimalismo rivaluta il ritmo, la tonalità e la melodia come parametri chiave della composizione. In particolare, l'attenzione dei minimalisti si orienta verso l'uso di pulsazioni cicliche e di reiterazioni melodiche come mezzi per costruire ampi intrecci polifonici e poliritmici basati sulla ripetizione di frasi e sequenze estremamente semplici (di qui il termine minimalismo). *In C* viene eseguito la prima volta nel 1964 al San Francisco Tape Music Center e pubblicato nel 1968 dalla Columbia Records. Il brano rappresenta una vera e propria icona del movimento minimalista sia

# Il genio di Frank in dodici composizioni

di Luigi Sabelli

**L'incredibile "eredità senza eredi" di Frank Zappa (21 dicembre 1940 - 4 dicembre 1993) non consiste solo in un'enorme mole di partiture e dischi. Essa è soprattutto un particolare sguardo disincantato e geniale sulla contemporaneità. Frank Zappa in effetti fu una figura unica nel panorama culturale del secolo scorso, capace di raccontare l'America e la società che lo circondava, utilizzando la musica come un universo dai percorsi labirintici: la straordinaria passione per Varèse era parte di un più generale interesse per l'avanguardia e quindi per il free-jazz, ma anche per il funk, per l'improvvisazione, per l'elettronica, per la musica indiana e infine per il rock, un'etichetta quest'ultima che gli venne spesso appiccicata anche quando gli andava decisamente stretta. Per questo un tributo al chitarrista, cantante, compositore e batterista Zappa sembra avere un valore che va ben al di là dello sterile trionfalismo di molti progetti monografici oggi di moda.**

A partire da questa considerazione la scelta che il pianista Glauco Venier ha fatto per il suo progetto/discorso dedicato a Zappa ("Glauco Venier suona Frank Zappa") è caduta su dodici delle composizioni più pregnanti. Partiamo dal pezzo *Big Swifty*, in cui l'ambizione zappiana di dare un denominatore comune al jazz orchestrale, al Rhythm'n'blues strumentale e al rock trova una delle sue realizzazioni migliori. Il brano è tratto da "Waka Jawaka", disco del 1972, che venne concepito e registrato durante un periodo di pausa forzata per il musicista di Baltimore, che rimase per qualche mese su una sedia a rotelle, dopo essere stato trascinato giù dal palco del Rainbow Theatre di Londra da uno spettatore sovrecitato. Sempre dallo stesso periodo di immobilità, ed esattamente dal disco "The Grand Wazoo" (1973), provengono i capolavori *For Calvin*, *The Grand Wazoo* e i tre quarti di *Blessed Relief*. brani, questi ultimi due, che finirono pubblicati sul Real Book, il testo base degli standard jazz americani. Il disco venne

registrato da una sezione ritmica di tastiere, chitarre, basso, batteria e percussioni e da una piccola compagine di dodici fiati tra ottoni e ance. Il jazz di *King Kong* è un altro di quei pezzi imprescindibili per chi voglia cogliere appieno l'estetica zappiana e la capacità di trascendere ogni schema di genere. Lo stravagante chitarrista lo incise in più di dieci dischi ma ne diede ben sei versioni in "Uncle Meat": il doppio lp del 1967 in cui viene presentata la bizzarra colonna sonora, registrata alla guida delle sue Mothers of Invention, per un film "which we haven't got enough money to finish yet" ("che non abbiamo ancora abbastanza soldi per finire"). *Zombi Woof* (da "Overnite Sensation" - 1973), *Black Nephkins* e *Zoot Allures* (da "Zoot Allures" - 1976), *The Orange County Lumber Truck* (da "Weasels Ripped My Flesh" - 1970) e *City Of Tiny Lights* (da "Sheik Yerbouti" - 1978) potrebbero forse rappresentare il volto più roccchettato di Zappa, ma anche questa definizione finisce per essere opinabile, grazie a partiture in

grado di combinare i tempi binari del rock'n'roll con sortite ludiche e allo stesso tempo geniali, multiforimi e demistificatorie. Aspetti che solo ad un orecchio molto distratto possono sfuggire e che comunque l'arrangiamento orchestrale valorizza opportunamente. Un capitolo a sé stante è costituito infine da *Dupree's Paradise*, diventata famosa per essere stata registrata nel gennaio del 1984 dall'Ensemble InterContemporain diretto da Pierre Boulez. Trovò poi posto nel cd "The Perfect Stranger". Il brano scelto da Venier fu registrato da Zappa all'Ircam di Parigi e fu oggetto di enormi perplessità da parte dell'autore, che non riteneva fosse stato eseguito come lui voleva. È interessante infine notare che la partecipazione dell'Ensemble "VeronaContemporanea" rimanda alle frequenti collaborazioni che Zappa ebbe con moltissime orchestre europee e americane, tra cui l'Ensemble Modern, il cui disco "The Yellow Shark" chiuse in malinconica bellezza la parabola del grande Frank.



# Zapping Music: Stretching of Zappa's songs



Visto dall'autore

Elaborazione di temi di Frank Zappa per violino, violoncello e pianoforte

di Claudio Scannavini

Parlare oggi di Frank Zappa è quasi fin troppo facile, ma realizzare ed eseguire delle elaborazioni per complesso da camera di sue melodie alla fine degli anni '80 in Italia, non era la stessa cosa. Oggi, dopo il successo ottenuto da Zappa ancora in vita dall'Ensemble Modern, con lavori quali *Yellow Shark*, anche molti gruppi italiani di cosiddetta musica contemporanea, si sono messi ad eseguire le sue composizioni nelle normali stagioni concertistiche. Il suo pensiero musicale, se escludiamo i fedelissimi fans sparsi per tutto il mondo, ha faticato ad entrare in quel comparto chiamato *musica colta*; infatti, è curioso che il rock, sua matrice originaria, non sia riuscito a comprenderlo più di tanto fra le sue figure, mentre dal canto suo, il settore del pensiero musicale colto americano ed europeo, lo ha ripudiato fino a quando Boulez non si è occupato di lui. Per ciò la sua musica per parecchi decenni è stata di difficile collocazione. Problema per altro che ha toccato solo coloro che amano catalogare e cristallizzare il presente, come una semplice raccolta di francobolli.

Egli amava definirsi prima che chitarrista, soprattutto compositore, e sicuramente, la sua figura di musicista a tutto tondo ha contribuito a cambiare le cose nella musica degli ultimi anni vent'anni.

Il lavoro presente "Zapping Music: Stretching of Zappa's songs" nasce alcuni anni or sono da una commissione per il Trio Edison, ma poi nel corso del tempo ho ripreso ed ampliato l'idea. Ora il progetto è presente come un unico blocco in cui fanno parte i materiali delle songs opportunamente elaborati per la formazione violino, violoncello, pianoforte.

Le necessità dell'organico, mi hanno indotto a seguire quello che lo stesso Zappa ha fatto in vita elaborando musica d'altri autori quali Stravinskij, Ravel e Bartok. Ho per l'appunto preso a volte le linee melodiche delle canzoni, altre la struttura armonica, modificandone soprattutto lo stile musicale e variando e reinventando le figurazioni all'interno della partitura.



## Mercoledì TEATRO CAMPLOY 11 marzo

**Ore 17.30** Per il ciclo di **CONVERSAZIONI "Come le nuvole"**, il musicologo **Franco Fabbri** parlerà di: **"Frank Zappa, Terry Riley e gli altri ragazzacci: la dialettica colto/popolare vista da Ovest e da Est"**.



**Ore 18.30** **CONCERTO APERITIVO** musiche di **Frank Zappa** per violino, violoncello e pianoforte **Stretching of Zappa's songs** (elaborazione di Claudio Scannavini)

*Trio op.100*  
Lucia Luque, violino - Andrea Battistoni, violoncello Sergio Bajetta, pianoforte

**Terry Riley, In C / Zen Ensemble**  
Fabio Basile, Federico Mascioni, Francesco Ronzon, Enrico Terragnoli - chitarre elettriche - Nicola Monti, basso; Jacopo Bazzarri, vibratono; Nelide Bandello, batteria.

**Ore 21.00** **Glauco Venier Band suona Zappa**

(Glauco Venier, piano e arrangiamenti - Flavio D'Avanzo, tromba - Nevio Zaninotto, sax soprano - Alberto Vianello, sax tenore - Marcello Allulli, sax tenore - Federica Sanfilippo - voce - Gabriele Rampogna, marimba e vibrafono - Riccardo Chiarion, chitarra - Yuri Golubev, contrabbasso - Luca Colussi, batteria)  
**Ensemble "VeronaContemporanea"**  
Direzione & orchestrazione: Massimo Morganini



## Vladislav Delay esploratore finlandese di anagrammi sintetici

di Giorgio Giunta

Oulu è una città della Finlandia settentrionale, situata dove la costa del Mar Baltico piega verso la Svezia, creando il golfo di Botnia. Sasu Ripatti è nato lì trentatré anni fa, in una terra che divide l'orizzonte con il mare e dove la luce del sole si spartisce il giorno con la notte, al ritmo lento delle stagioni. Formatosi giovanissimo come percussionista jazz in una delle città più tecnologiche della Finlandia (conosciuta però per l'*Air Guitar World Championships!*), Sasu Ripatti dalla fine degli anni '90 si è dedicato alla produzione di musica elettronica, trasferendosi dapprima ad Helsinki e poi a Berlino. Persona riservatissima, per anni ha celato il proprio nome sotto vari pseudonimi. *Uusitalo*, *Luomo*, *Vladislav Delay*, *Sistol* e *Conoco*, ognuno dei quali ha caratterizzato un diverso approccio alla musica elettronica. Se il progetto *Luomo*, pur conservando un alto rigore stilistico ha permesso a Ripatti di entrare nel mondo dei Club, (consigliato l'ascolto del recente *Convivial*, pubblicato da Huume nel 2008), il progetto Vladislav Delay è da ritenersi quello più radicale,

nonché ricco di produzioni. La musica di Delay si spinge infatti ai margini dell'elettronica minimale, della decostruzione dub, superando l'estetica della glitch music e della musica ambient. I dischi di Vladislav Delay, tra cui consigliamo *Multila* (Chain Reaction, 2000), *Anima* (Mille Plateaux, 2001), *The Four Quarters* (Huume 2005) e infine *Whistleblower* (Huume 2007) che inaugura una nuova indirizzo "prog-space-dub", meritano un ascolto attento. I suoni si fondono in loop e ritardi che portano l'ascoltatore all'interno di spettri di frequenza incontaminati, anche se spesso di non facile fruizione. Il lavoro di Vladislav Delay è fatto di ritagli, improvvisazioni jazz elaborate in un panorama digitale, di vuoti e scarti metallici, ispide punte, ma anche di atmosfere chillout. La lunga lista di collaborazioni di rilievo, da Scissor Sisters a Craig Armstrong, Black Dice, Massive Attack, Towa Tei, Ryuichi Sakamoto e Antye Greie-Fuchs (aka AGF), non possono che testimoniare il valore di questo musicista finlandese, unico nel suo genere.



**Mercoledì 15 Aprile**  
**TEATRO CAMPLOY**  
**Ore 17.30** — Per il ciclo di **CONVERSAZIONI "Come le nuvole"**, il musicologo **Franco Fabbri** parlerà di: **"Adams, Stockhausen, il rock: le musiche del '900 e la rappresentazione del mondo"**

**Ore 18.30** — **CONCERTO APERITIVO**  
 In collaborazione con l'associazione culturale **Interzona**.  
**Vladislav Delay: electronic sound & visual art, Finlandia**

**Ore 21.00** — **Karlheinz Stockhausen Tierkreis (zodiaco)**  
 per clarinetto, fagotto, corno e archi.  
 Installazioni video di Biljana Bosnjakovic  
**John Adams Concerto per violino e orchestra**  
 Violino: Lucia Luque  
 Direttore: **Andrea Battistoni**  
 Orchestra dell'Arena di Verona

## Musica delle Sfere

**Tierkreis: suggestioni numerologiche nelle dodici melodie per i dodici segni dello Zodiaco di Stockhausen**

di Mauro Graziani

*Tierkreis* (1974) è una composizione unica nell'universo di Stockhausen perché, da un lato fa un passo deciso verso una semplicità fino a quel momento sconosciuta nella sua produzione, mentre dall'altro è collegata allo Stockhausen più visionario e radicale, quello che si diceva in contatto diretto con il cosmo, arrivando fino a sostenere con decisione il proprio essere alieno. In origine si trattava di un ciclo di 12 melodie, con uno scarno sviluppo armonico, collegate ai segni zodiacali: il titolo si traduce, appunto, con *Zodiaco* - destinate ad incarnarsi in forma di carillon inclusi in una pièce teatrale chiamata *Musik im Bauch* e così uscirono all'epoca su LP DGG. Il loro ruolo, però, non era destinato ad esaurirsi qui: esse acquistarono in breve una dignità di opera autonoma, da eseguirsi con un qualsiasi strumento melodico, a tastiera o combinazione dei due. La partitura prescrive che l'esecuzione inizi dal segno zodiacale di quel momento per proseguire seguendo l'ordine dello zodiaco fino a tornare al segno di partenza, con il vincolo che ogni melodia deve essere eseguita almeno da tre a quattro volte con variazioni e improvvisazioni. Di conseguenza, ne furono create molte versioni, con formazioni anche diverse da quella prescritta, alcune per iniziativa di Stockhausen, come quella presentata stasera, ma altre sviluppate da vari gruppi di esecutori che spesso si prendono libertà che travalicano le istruzioni del compositore. In questo modo *Tierkreis* ha assunto il carattere di opera semiaperta, passibile sia di interpretazione rigorosa, che utilizzabile come materiale da elaborare, al punto che le molte versioni hanno durate ben diverse, che vanno dai 12 ai 63 minuti. L'opera, comunque, mantiene sempre la sua impronta stockhauseniana anche perché le singole melodie pervadono la successiva produzione del compositore. Stockhausen, infatti, le ha impiegate in altri lavori di ampia portata come l'intera sezione centrale di *Sirius*, un'opera per soprano, basso, tromba, clarinetto basso e otto canali di musica elettronica del 1975-77, in cui quattro messaggeri stellari giungono da Sirio per portare musica e pace agli uomini. In modo analogo, frammenti delle melodie di *Tierkreis* si ritrovano anche nella colossale *Licht*, una serie di opere, ciascuna dedicata a un giorno della settimana. C'è da dire, in effetti, che la struttura stessa delle melodie è intimamente collegata al pensiero musicale di Stockhausen. Tanto per cominciare, ognuna di esse è centrata intorno ad una nota diversa, perché, se 12 è il numero dei segni zodiacali, 12 è anche il numero delle note nell'ottava. Così, la serie inizia dal LA per il Leone (il segno di Stockhausen), per passare al LA#/SIb per la Vergine, SI per la Bilancia, DO per lo Scorpione, eccetera. Inoltre la loro velocità metronomica è collegata alla nota di base, rovesciando la frequenza di quest'ultima in durata, secondo l'idea dell'unità tempo/altezza espressa da Karlheinz nel suo famoso saggio del 1957 "...Wie die Zeit vergeht..." ("...come scorre il tempo..."). In questo scritto teorico, Stockhausen considera il fatto, ben noto alla fisica, che, essendo l'altezza data da una ripetizione ciclica dell'onda sonora, ad ogni nota può essere associata una durata temporale pari all'inverso della sua frequenza. Di conseguenza, ogni fenomeno ciclico può essere visto come una nota, pur se troppo bassa per essere udibile. Così *Tierkreis* diventa una nuova "Musica delle Sfere", riproponendo un'unità che va dall'universo fino alla nota emessa da uno strumento musicale, vista come atto creatore in quanto metafora della vibrazione primordiale che pervade il cosmo.



## Il minimalismo "liberato" di John Adams

**Tecnologia novecentesca e ispirazione e classica nel suo Concerto per violino**

Di Alessandro Rigolli

Guardando al panorama artistico del Novecento, possiamo rilevare come - tra le pieghe creative di una cultura pragmatica come quella degli Stati Uniti d'America - fondamentali contributi sono fioriti in campo musicale, segnando traccianti originali e anche molto differenti come quelli rappresentati, per esempio, dal jazz, dal rock, ma anche dal minimalismo. Un termine, questo, che viene impiegato in campo musicale da Michael Nyman e Tom Johnson, attivi negli anni Sessanta come critici musicali, mutuandolo dalla contemporanea corrente artistica americana legata alla galleria d'arte di Paula Cooper e teorizzata nel saggio *Paragraphs on Conceptual Art* del pittore Sol LeWitt, apparso nel 1967. Lo scopo dei due critici era di definire il nuovo stile musicale espresso da un gruppo di compositori individuabili in La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass, la cui estetica musicale gravitava nell'orbita di quella corrente artistica. Questi quattro musicisti, tutti nati negli anni Trenta, rappresentano idealmente i fondatori di una corrente espressiva che ha ravvivato il mondo dell'avanguardia musicale tra gli anni Sessanta e il decen-

no successivo, da un lato esaurendo la propria carica innovativa nell'arco di questo periodo ma, dall'altro lato, consegnando un'eredità indelebile alla produzione musicale successiva. Tra gli esponenti della "seconda generazione" di minimalisti troviamo, oltre allo stesso Nyman, personalità come quella dell'inglese Gavin Bryars o, ritornando negli Stati Uniti, come quella di John Adams. Nato nel 1947, Adams nel corso del suo tragitto creativo ha saputo sviluppare una personale tavolozza stilistica nella quale, sulle fondamenta espressivamente solide e rassicuranti dello stesso minimalismo, innesta di volta in volta rimandi i più differenti, tratti da linguaggi musicali che guardano alla tradizione classica europea come al pop. Una curiosità che, oltre ai linguaggi, coinvolge anche le stesse modalità creative, in un costante confronto con il proprio tempo e con la tecnologia, come emerge da una testimonianza dello stesso compositore raccolta una decina d'anni or sono da Carlo Boccadoro: «Nel 1992 - racconta Adams - ho persino inventato un software musicale, che ho chiamato Earbox. Per realizzarlo mi sono ispirato a un importante libro

di Nicolas Slonimsky, *Thesaurus of scales and melodic patterns*. [...] Con questo software posso avere accesso a migliaia di scale diverse, trascendole a grande velocità. Ho iniziato a utilizzarlo nel 1992 con il *Concerto per violino*». In quest'ottica, appare significativa la commistione tra tecnologia tipicamente novecentesca e un impianto stilistico dichiaratamente ispirato a un passato musicale "classico". Un approccio che trova in questo *Concerto per violino* uno degli esempi più equilibrati, la cui composizione è stata sollecitata dalla violinista Jorja Fleezanis, amica di Adams. Dedicato alla memoria di David Huntley, cultore di musica contemporanea presso la casa editrice britannica Boosey & Hawkes, il Concerto fu eseguito per la prima volta dalla stessa Fleezanis nel 1994 all'Ordway Music Theatre di Saint Paul, in Minnesota. Limpiano appunto "classico" di questa composizione prevede tre movimenti, il cui andamento rispecchia l'alternanza *Allegro-Adagio-Allegro*, con tanto di cadenza solistica verso la fine del primo movimento. Lo stile ripetitivo viene dilatato in queste pagine fino a tracciare on'easi di morbida immediatezza lirica nel tempo centrale, titolato "*Chaconne: Body Through Which the Dream Flows*", la cui evocativa frase è tratta da un poema di Robert Haas. Un sogno espressivo che diviene coinvolgimento dinamico nell'ultimo movimento, un "*Toccare*" che scambia vivace energia tra solista e orchestra, chiudendo una pagina che rappresenta un significativo esempio della libertà creativa con la quale John Adams arricchisce il "suo" minimalismo.



## Una musica tradizionale d'élite, popolare, universale.

**La musica indiana e l'Occidente, dai Beatles a Menuhin. Storia di uno scambio fecondo.**

di Paolo Scarnecchia

L'aneddoto degli applausi tributati dal pubblico ad alcuni musicisti dopo l'iniziale accordatura degli strumenti non rende giustizia all'accoglienza che l'Occidente ha riservato alla musica d'arte indostana e carnatica, ancor prima che le culture musicali di tradizione orale, nel corso degli anni Ottanta, finissero nell'indistinto calderone della cosiddetta world music. Per ironia della sorte, uno dei primi ad utilizzare questa definizione per le sue attività universitarie, fu un etnomusicologo statunitense in seguito ad una ricerca sul campo nell'India meridionale, all'inizio degli anni Sessanta, quando la percezione dell'importanza e della profondità della civiltà musicale indiana iniziò ad ampliare l'orizzonte di numerosi musicisti di differente provenienza e formazione. Non più la semplice curiosità verso testimonianze e narrazioni orientaliste dell'epoca coloniale, quella del *Raj* britannico, esaltata da baiadere e *jatra*, ma una ricerca interiore stimolata dal contatto con un'arte dalle profonde valenze spirituali. È nella controcultura degli anni Sessanta infatti che la musica indiana pianta le sue radici in Occidente, guadagnandosi un posto privilegiato ed uno statuto di grande prestigio. Il timbro del sitar, divulgato da Ravi Shankar anche grazie all'incontro con i Beatles, è divenuto una icona sonora che come un ponte collega una secolare civiltà musicale alla popular music in piena effervescenza creativa, ne è il simbolo più pregnante: un cortocircuito che ha messo in vibrazione le corde simpatiche di un'intera generazione, con la rapidità che contraddistingue la cultura di massa. Parte del *White Album* del 1968 sarebbe stato concepito ai piedi dell'Himalaya all'inizio di quel fatidico anno così denso di eventi a catena, e nel giro di pochi anni migliaia di giovani partirono per l'India cercan-

do risposte agli interrogativi esistenziali acutamente e disordinatamente espressi dalla beat generation e dalla cultura hippy. Se l'incontro tra i Beatles e Shankar è stato determinante - ma superficiale, tranne che con Harrison - per la diffusione della musica indiana in Occidente, meno appariscente ma più profondo è quello con il violinista Yehudi Menuhin (1916-1999), avvenuto all'inizio degli anni Cinquanta e divenuto un sodalizio proteso verso il dialogo interculturale, come testimoniano le tappe delle collaborazioni che dal primo disco del 1966, *Menuhin meets Shankar*, arrivano a *From sitar to guitar*, dvd pubblicato nel 2006. Menuhin è stato inoltre testimone e guida all'ascolto di un significativo evento discografico, *Musie of India: Morning and Evening Ragas* di Ali Akbar Khan, il primo LP di musica indiana, registrato nel 1955. L'impontanza della figura di Ravi Shankar riecheggia anche nelle testimonianze di alcuni protagonisti dell'avanguardia musicale statunitense, come ad esempio Philip Glass, che ha sviluppato le sue intuizioni stilistiche minimal attraverso l'ascolto e l'analisi delle strutture morali e metrico-ritmiche della tradizione indostana, grazie all'incontro avvenuto a Parigi nel 1965, per poi ricollegarsi a quelle esperienze di formazione e apprendistato, scrivendo a quattro mani musiche contenute in *Passages* del 1990. Anche Terry Riley e La Monte Young hanno attinto alla linfa vitale della musica indostana ricercando l'essenza stessa del suono, grazie a Pandit Pran Nath che trasferitosi negli USA all'inizio degli anni Settanta ha poi influenzato altri musicisti, tra cui Jon Hassel. La vitalità improvvisativa della musica indiana ha conquistato anche il cuore del jazz: basterebbe citare John Coltrane le cui ricerche sui raga, già evidenti nelle differenti versioni



**La prima volta che ho incontrato Arup Kanti Das, lui per farmi ricordare il suo nome ha detto "Se lo leggi al rovescio, è Pura". Eh sì, come la pura musicalità che scaturisce dalle sue dita quando toccano la superficie delle tabla, o dell'udu, o delle molte altre percussioni che suona con perfetta maestria e sensibilità. Arup ha cominciato a studiare da musicista a nove anni, nel suo nativo Bengala occidentale(India), e da allora ha continuato un percorso che lo ha portato dall'India all'Europa, attraverso territori musicali variegati quanto quelli geografici, dai raga tradizionali al jazz al pop alla musica classica occidentale. Sempre con totale naturalezza, seguendo l'istinto e la curiosità che gli fanno apprezzare le più diverse sfumature. E' tutto questo a renderlo un musicista, e una persona, molto speciale.**

Andrea De Carlo

di India, e l'interesse verso la filosofia e la meditazione si interruppero a causa della morte prematura, o l'originale eclettismo di John Mc Laughlin. Dell'intenso e fecondo scambio tra India ed Europa vanno ricordati anche l'interesse di Olivier Messiaen verso la concezione ciclica del tempo musicale, e la dedizione di Alain Daniélou, studioso e divulgatore della cultura e della musica del subcontinente. Ma per dar conto della complessità di un mondo nel quale l'antico e il moderno convivono in modo conturbante, e della ricchezza di questo dialogo interculturale, andrebbero citati gli altri musicisti trasferitisi in Occidente che hanno favorito la creazione di centri di studio e ricerca, i protagonisti del pop anglo-indiano, le influenze occidentali sulla popular music indiana nata e vissuta in simbiosi con il cinema, e molto altro ancora.

**Visto dall'interprete**  
**Edgard Varèse Density 21.5**  
**Non è tutto platino..**  
**L'opera per flauto solo scritta per uno strumento interamente di platino - che ha contribuito a scrivere la storia del flauto moderno - proposta in una prospettiva "filologica".**

Di Gino Maini



«Il materiale grezzo della musica è il suono»: questa è la coincisa affermazione che riassume la filosofia di **Edgard Varèse**, che sta alla base della sua ricerca timbrica: per me chiunque ha sentito la sua musica non può non essere toccato, positivamente o negativamente, dalla sua forza. In *Density 21.5* egli prosegue il suo percorso di ricerca, con una notevole attenzione anche verso le dinamiche, che egli continuò a rivedere fino alla sua pubblicazione nel 1946. Fu il flautista franco-americano Georges Barrère a commissionare il pezzo - anche lo stesso titolo - per inaugurare il suo nuovo flauto di platino (21.5 è per l'appunto la densità di questo metallo), costruito da W. Haynes, per la prima esecuzione il 16 febbraio 1936 a New York. Pur non essendo il primo flauto che utilizzava il platino, era tuttavia il primo costruito com-

pletamente di quel metallo. Ricerca del suono e ricerca scientifica allora procedevano appaiate: e la densità fu individuata come possibilità per la realizzazione di un timbro migliore. Anche se si cercò di dimostrare scientificamente la "superiorità" del platino, in seguito fu lo stesso Barrère a sostenere in una lettera confidenziale che, alla fine, non era meglio dell'argento e, come riportano alcune testimonianze, appena poteva e all'insaputa di ognuno, egli ritornava all'amato flauto d'argento. Fu René le Roy a registrare, per la prima volta, *Density 21.5* nel 1940: era il flautista preferito da Varèse, da molti considerato il più rappresentativo della scuola flautistica francese. Lo strumento scelto dalla mia collezione che suonerò per questa occasione è un flauto d'argento, opera del famoso Auguste Bonneville, costruito intorno agli anni 1920/25. Se esiste un approccio filologico consolidato, per l'es-

ecuzione del repertorio antico e barocco, con l'uso di strumenti originali o di loro copie, in molte registrazioni ci si è ormai spinti fino a Mahler, Ravel e Debussy, nella ricerca del suono originale dell'epoca. In particolare ad opera del flautista "barocco" B.Kuijken, che ha registrato, ormai qualche anno fa, *Synrix* e la *Sonata per flauto viola e arpa* di Debussy, utilizzando proprio un flauto di Bonneville, che negli anni in cui queste opere furono scritte viveva il suo periodo costruttivo migliore. In tal senso considero un fatto culturalmente rilevante la scelta dello strumento per l'esecuzione di un brano particolare: come nella Formula 1 c'è un premio per il miglior pilota e uno per il miglior costruttore anche nella musica ce ne deve essere uno per l'interprete ed uno per il costruttore dello strumento ma, alla fine, soprattutto per il compositore.

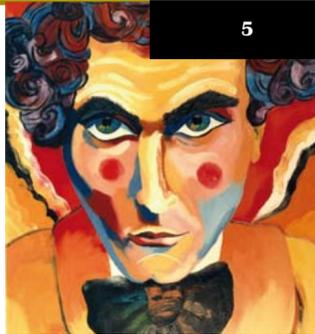
## I tanti deserti di Varèse

**Spazi infiniti e solitudine, nella natura e nella realtà metropolitana**

di Gregorio Moppi

A differenza di quanto il titolo lascerebbe credere, *Déserts* di Edgar Varèse non ha intenti immediatamente descrittivi. Come debba venire considerata questa pagina - che al suo debutto al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi il 2 dicembre 1954 suscitò uno scandalo colossale - lo chiarisce l'autore stesso: «Per me la parola "deserti" è altamente evocativa. Suggerisce spazio, solitudine, distacco. Mi rimanda non soltanto a deserti di sabbia, mare, montagne e neve, all'idea dell'universo, di strade urbane spopolate, a immagini di una natura spoglia che richiama nudità e distacco, ma anche allo spazio intimo, remoto della mente che nessun telescopio può raggiungere, mondo di mistero e di indispensabile solitudine». Rileva, perciò, che il titolo è del tutto personale, non va preso come illustrazione della musica. In altre parole, un po' quello che diceva Beethoven a proposito della sua Sinfonia *Pastorale*, «più espressione di sentimento che rappresentazione pittorica»: anche se poi vi venivano imitati lo scorrere del ruscello, i versi degli uccellini, il temporale. Pure *Déserts* nega fini programmatici («qualunque idea abbia portato alla genesi di un brano, la musica assume in sé e assorbe ciò che non sia puramente musicale», precisa Varèse), tuttavia l'intera composizione appare pervasa da un senso di arcana sospensione, quasi pervenisse da un altrove glaciale, impietrito, inaccessibile a qualsiasi forma di vita. Scaturigine di una tale atmosfera è l'attrazione magnetica esercitata sul compositore dal deserto del New Mexico, visitato per la prima volta nel 1936: impressioni profonde che un decennio più tardi lo spingono a studiare tutto quanto trova stampato a proposito dei paesaggi desertici del globo e, riprendendosi poco a poco da una crisi inventiva ultradecennale, a riversare queste conoscenze, trasfigurate, in *Déserts*.

Nato a Parigi da padre italiano e madre borgognona, adolescenza trascorsa a Torino, giovinezza tra la Francia e Berlino a contatto con i maggiori esponenti dell'intelligenza artistica e culturale dell'epoca, nel 1915, trentaduenne, Varèse si



trasferisce negli Stati Uniti dove porta a maturazione le sue ricerche sulla musica in quanto organizzazione matematica del tempo, diffusione, movimento e proiezione del suono nello spazio, costruzione materica di aggregazioni timbriche e dinamiche mutevoli, anche attraverso l'associazione di strumenti tradizionali e nuove tecnologie. La composizione, insomma, come dialogo con la modernità, lucido esercizio intellettuale, calcolo rigoroso, razionale. In effetti Varèse (idolatrato da molti musicisti del Novecento, compresi Charlie Parker e Frank Zappa) definisce la musica, al pari dell'architettura, un'"arte-scienza", e alla base del suo processo creativo, considerato analogo al fenomeno fisico della cristallizzazione, pone la perfetta cognizione delle leggi acustiche. Nelle sue opere, dove gli strumenti a percussione e a fiato fanno da protagonisti incontrastati, la timbrica risulta spesso cruda, spietata, comunque assai mobile nei piani sonori e molto assorbita per intensità, tra improvvise conflazioni e repentini assottigliamenti verso il silenzio: inoltre all'antica idea di melodia e di sviluppo tematico si sostituisce la giustapposizione di secche cellule aforistiche basate principalmente sulla disposizione geometrica di cangianti strutture ritmiche. Tali caratteristiche si trovano anche in *Déserts*, il primo pezzo di musica d'arte a combinare orchestra (in questo caso solo di fiati e di percussioni in gran numero, incluso il pianoforte) ed elettronica. La partitura prevede infatti la diffusione stereofonica in sala, sia pure facoltativa, di effetti acustici fissati su nastro magnetico. Si tratta di rumori registrati in fonderie, fabbriche, segherie di Philadelphia, poi manipolati elettronicamente: per tre volte dovrebbero interrompere il corso dell'esecuzione strumentale, mettendo così a confronto, e in contatto, due mondi sonori fino a quel momento in apparenza inconciliabili.

**Visto dall'interprete**  
**Olivier Massien**  
**PAG. 7**

**Mercoledì 6 maggio**  
**TEATRO CAMPLOY**  
**Ore 17.30** — Per il ciclo di **CONVERSAZIONI "Come le nuvole"**, il musicologo **Franco Fabbri** parlerà di: **"Suono umanamente organizzato"**

**Ore 18.30** — **CONCERTO APERITIVO**  
**Musica indiana: dai raga al jazz "Arup Kanti Das Trio"**  
 (Arup Kanti Das, tabla - Ashanka Sen sitar, Geoff Warren, flauto e sassofono)

**Ore 21.00** — **Edgard Varèse, Density 21.5**  
 Gino Maini, flauto  
**Edgard Varèse, Déserts**  
 Per ensemble di strumenti a fiato, percussioni ed elettronica  
 Installazioni video di **Piero Matarrese**  
**Olivier Messiaen**  
**Fantasia per violino e pianoforte**  
**Oiseaux exotiques**  
 Per pianoforte, ensemble di strumenti a fiato, percussioni  
**Solisti: Oleksandr Semchuk, violino**  
**Leonardo Zunica, pianoforte**  
**Ensemble: "VeronaContemporanea"**  
 Direttore: **Jukka Isakkila**

# Omaggio a Bruno Maderna

## La punta di diamante dell'avanguardia italiana

**Maderna: il "musicista europeo" che, assieme a Nono e Berio, ha animato la scena musicale del secondo Novecento.**

Di Rossana Dalmonte

Bruno Maderna (1920-1973), insieme a Luigi Nono (1924-1990) e a Luciano Berio (1925-2003) rappresenta la "punta di diamante" della scuola italiana nell'ambito dell'avanguardia internazionale del dopoguerra. Molte scelte di vita e di poetica accomunano - pur nelle rispettive identità artistiche - i tre compositori, i quali del momento estremo della furia strutturalista colsero solo le istanze rivolte verso un maggiore rigore compositivo, senza mai perdere di vista il raggiungimento di obiettivi etici profondamente radicati. Ma, mentre Nono e Berio - forse anche grazie alla maggiore ampiezza del loro arco creativo - sono stati riconosciuti per il loro valore sia in Italia, sia all'estero, Maderna è rimasto a lungo nascosto dietro la sua fama di direttore d'orchestra e di animatore della vita musicale europea.

A un anno dalla sua morte, Massimo Mila iniziò a divulgarne l'opera in una serie di trasmissioni televisive, confluite poi nel volume "Maderna musicista europeo". Ma fu a dieci anni dalla sua scomparsa, che

la ricerca prese nuova vita con un Convegno e una mostra denominati "Le profezie di Bruno". Al 1983 risale il primo catalogo ragionato delle opere ("Bruno Maderna: Documenti") e l'apertura dell'Archivio Maderna presso l'Università di Bologna. Dopo un quarto di secolo da quell'avvio la ricerca non si è esaurita, anzi sempre nuove tessere emergono dal passato per dare forma più precisa alla sua identità di compositore. E' il caso del *Concerto per pianoforte ed orchestra* (1941), che verrà eseguito per la prima volta nel presente ciclo, è il caso del grande Requiem, scritto subito dopo la guerra e recentemente ritrovato... in una biblioteca americana! Entrambe queste opere vengono ad illuminare il periodo più nascosto dell'attività compositiva di Bruno Maderna, il periodo immediato successivo all'apprendistato presso il Conservatorio romano, il periodo di ricerca ed orientamento, subito brutalmente interrotto dalla guerra. E' dal 1942, dunque, che dobbiamo far iniziare il lungo cammino di Bruno Maderna verso il suo pubblico.

**Sabato 10 ottobre**

Con l'omaggio a Bruno Maderna, l'appuntamento autunnale di VeronaContemporanea confluisce nel "Settembre dell'Accademia" e si trasferisce al Filarmonico. In occasione del ritrovamento della partitura di un Concerto per pianoforte, del 1941.

**OMAGGIO A BRUNO MADERNA**  
Evento realizzato con il contributo dell'Accademia Filarmonica di Verona

**Sala MAFFEIANA**  
**INCONTRO DI STUDIO**

a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte  
**"Maderna e l'Italia musicale degli anni '40"**.  
Con esecuzioni cameristiche di ensembles del Conservatorio "E. F. Dall'Abaco" di Verona

**Teatro FILARMONICO**

**Ore 21.00**  
**Igor Stravinskij,**  
*Sinfonie per strumenti a fiato*

**Bruno Maderna**  
*Concerto per pianoforte e orchestra*  
(prima esecuzione in tempi moderni)

Aldo Orvieto, pianoforte

**Bruno Maderna, Quadrivium**  
Per 4 percussionisti e 4 gruppi d'orchestra  
Direttore: Carlo Miotto  
Orchestra dell'Arena di Verona

**Un INCONTRO DI STUDI** dedicato a Maderna, in Sala Maffeiana, curato da Mario Baroni e Rossana Dalmonte, dal titolo "Maderna e l'Italia musicale degli anni '40". Al Teatro Filarmonico, la prima esecuzione in "tempi moderni" del Concerto per pianoforte, con il contributo dell'Accademia Filarmonica di Verona. Un'occasione per Verona di celebrare quello che può essere considerato un suo illustre concittadino. Figlio di un musicista di orchestre da ballo, che si esibiva nei caffè concerto, all'età di 13 anni venne adottato da una benestante signora veronese, dopo una sua esibizione, come *enfant prodige* - piccolo direttore in pantaloni corti - a dirigere l'orchestra in Arena. A Verona trascorse l'adolescenza e gli anni di formazione e poté quindi avviarsi a seri studi musicali, che gli aprirono una carriera internazionale di compositore e direttore d'orchestra.



## Maderna e la vita musicale in Italia negli anni '40

Di Mario Baroni

E' difficile parlare del mondo musicale italiano che stava attorno al ventenne Maderna perché la fine del fascismo ha diviso gli anni Quaranta in due parti. La situazione musicale del 1940-45 e quella del 45-50 hanno tuttavia degli aspetti di sostanziale continuità, anche se ovviamente le differenze non sono da trascurare. La continuità era data dalle musiche che venivano trasmesse dalla radio ed eseguite nei teatri e nelle sale da concerto, nonché dalla presenza di compositori e insegnanti la cui attività non cambiò sostanzialmente nel corso del decennio: è vero che dopo il 1945 le aperture internazionali e soprattutto la penetrazione degli esempi di Schönberg e della Scuola di Vienna modificarono l'ambiente, ma è anche vero che questi cambiamenti avvennero in modo graduale e lasciarono tracce visibili solo all'inizio del decennio successivo. Certo ci fu discontinuità nel clima culturale, sociale e politico, ma il mondo della letteratura o del cinema si trasformarono con una svolta vivacissima, mentre quello musicale, forse meno esposto ai mutamenti degli umori collettivi, ebbe ritmi evolutivi più lenti. Quando Maderna aveva vent'anni il panorama delle tendenze musicali italiane era assai vario: erano presenti i modelli del melodramma popolare impersonato ancora da Mascagni, e le più ambiziose tendenze post- e tardo-romantiche rappresentate su versanti diversi, da compositori come Respighi e Pizzetti, ma erano altrettanto presenti, anche in epoca fascista, modelli dell'avanguardia europea sapientemente rielaborati da Casella e Malipiero. Hidemith, Bartók, Stravinskij, Ravel e Debussy erano di casa. Fa pensare però il fatto che in un'Italia che aveva dato vita, anche musicale, al futurismo, le tendenze più aggressive e provocatorie (a parte alcune puntate di Malipiero) sembrassero attecchire poco: il clima dei musicisti più giovani, come Petracchi e Dallapiccola, sembrava piuttosto, e forse non a caso, meditativo e introverso.

I dati di questa situazione spiegano come in Maderna la distanza fra il *Concerto per pianoforte* del 1942 e il *Concerto per due pianoforti e strumenti* del 1948-49 sia meno evidente di quella quasi abissale che corre fra quest'ultima opera e gli *Studi per il Processo* di Kafka, che furono scritti nel 1950 dopo l'incontro di Maderna con Scherchen e dopo la sua presa di contatto con la dodecafonia. La svolta importante, in campo musicale, e non solo per Maderna, non avvenne subito dopo la guerra, ma quasi 5 anni dopo.



**Visto dall'interprete**

Bruno Maderna, *Concerto per pianoforte e orchestra* (1941)

di Aldo Orvieto

## A Verona prima esecuzione di una partitura ritrovata

Bruno Maderna aveva predilezione per suoni dell'oboe, del flauto, del violino, degli strumenti a percussione delle più diverse provenienze geografiche: questi timbri sono identificabili oggi come i colori dominanti della sua musica. Le sonorità pianistiche "convenzionali" sembravano non appassionare Maderna: il trattamento del pianoforte nelle composizioni posteriori al 1950 indaga infatti risorse del tutto inedite per lo strumento, con forti valenze materiche e percussive. Dico "sembrava" proprio perché, negli ultimi dieci anni, il catalogo maderniano si è invece arricchito di tre importanti lavori: il *Concerto per due pianoforti e strumenti* (nella sua versione in tre tempi del 1942), il *Requiem* per Soli, doppio Coro e Orchestra (del 1946, che utilizza in orchestra tre pianoforti), e il *Concerto per pianoforte e orchestra* del 1941 (di recente miracolosamente ritrovato a Verona). Insieme alla *Fantasia* per due pianoforti (brano dell'esordio di Maderna ai Ferienkurse di Darmstadt nel luglio 1949) queste opere possono considerarsi un corpus unico che tratteggia la figura di un autore dominato dall'esigenza di condurre una ricerca quasi euforica della propria identità.

Presentato nel 1942 nel contesto di quel "Corso Internazionale di perfezionamento per compositori", tenuto da Gian Francesco Malipiero a Venezia (allievi del corso erano Maderna e il pianista Gino Gorini, che lo eseguì il 22 giugno), il *Concerto* rappresenta un momento di autentica immediatezza di scrittura, testimonianza di equilibrio tra sviluppo tecnico e solidità strutturale. In comune con le altre opere pianistiche del periodo, il lavoro sfoggia una parte solistica brillante e a tratti virtuosistica integrata nel contesto timbrico orchestrale, con ricercatezze audaci che presagiscono il geniale orchestratore della maturità. Maderna teneva molto al *Concerto*, ne è la prova che, nella primavera del 1946, grazie all'amicizia della pianista veronese Bianca Coen, il cui fratello Buby risiedeva a Londra, aveva tentato di proporlo in concerto, forse addirittura ad opera di Arturo Benedetti Michelangeli che, proprio nel 1946, stava preparando il suo debutto londinese. Non è facile interpretare i motivi per i quali Maderna abbia trascurato le composizioni della sua giovinezza allorché si presentò alla ribalta internazionale. Alcuni studiosi hanno evidenziato una precisa volontà di ripudio di questi lavori. Infatti, del

*Concerto per pianoforte* non parlò più, del *Requiem* disse di "averlo perduto"; il *Concerto per due pianoforti e strumenti* lo pubblicò invece in una versione che manteneva l'integrità del solo terzo movimento anteceduto da un prologo per molti aspetti geniale. Per comprendere le ragioni autentiche di tali "rimozioni" bisogna entrare nella forma mentis di un musicista che poco si cura di consegnare i suoi lavori al giudizio dello spettatore avendo aperto un processo di incessante distillazione dei materiali attraverso meticolose riletture (non riduzioni, né revisioni) delle proprie opere. L'estetica del "laboratorio permanente" entra nelle pieghe profonde del compositore di Bruno Maderna e ne diventa il tratto più caratteristico accanto alla pratica del contrappunto, sua insospettabile sintassi interiore. Chi scrive non trova di meglio che concludere questa breve nota con le parole che Maderna usò nel 1954 per presentare una sua prima esecuzione assoluta ad Amburgo. Senza dire una sola parola di spiegazione sulla sua parola affermava: "Far musica vuol dire vivere. Vivere da uomini, non da vegetali".

## QUADRIVIUM Autoritratto cubista di Maderna

Di Nicola Verzina

*Quadrivium* rappresenta in un certo senso la summa del pensiero compositivo ed estetico del compositore veneziano ed inaugura l'ultima stagione creativa (1969-73), quella dei capolavori sinfonici (*Concerto per violino, Aura, Biogramma, Grande aulodia, Ausstrahlung, Concerto n. 3 per oboe*). In *Quadrivium* si ritrovano infatti un'evoluta scrittura seriale a livello micro-formale, l'alea controllata, la tecnica dei gruppi, la scrittura timbrico-armonica, una finissima scrittura ritmica e contrappuntistica, la strutturazione sonora dello spazio fisico, un rinato interesse formale nonostante l'impiego dell'alea. Dal punto di vista formale l'opera si articola in sei sezioni, ben distinte fra loro per timbro e trattamento strumentale.

La prima sezione è notata accuratamente e non lascia margini di indeterminazione: essa inizia con una battuta vuota, che simbolizza l'assenza di tempo e di spazio, il nulla metaforico da cui il brano prende vita mediante un lento disvelamento della dimensione spaziale ad opera degli strumenti a percussione, investiti inoltre della funzione di realizzare questo passaggio progressivo dal silenzio al suono indistinto e poi al suono vero e proprio incarnato dai soli quattro tromboni dei quattro gruppi orchestrali che pian piano si innestano nella trama sonora complessiva, creando un mirabile contrappunto ritmico e timbrico. La seconda sezione è strutturata in due parti: la prima è una pagina morfologicamente virtuale cui il direttore deve dar forma seguendo le indicazioni date da Maderna all'inizio della partitura; nella seconda parte, meticolosamente scritta ma che suona come indeterminata, Maderna tesse la scrittura etero-

"Il titolo è forse un po' letterario. Pensavo alle quattro arti liberali: aritmetica, algebra, musica e astronomia... Inoltre il numero quattro è magico. Quattro elementi... quattro volti della terra... Quattro percussionisti solisti ed una grande orchestra divisa in quattro gruppi, famiglie di strumenti mescolate... L'orchestra è una estensione della percussione. Quest'ultima eccita, provoca, sfida l'orchestra... Questo lavoro passa dall'abbandono al rigore, al puro virtuosismo, al lirismo più semplice, più infimo. L'organizzazione, la struttura è quella di un cubo. Talvolta le faccie divengono un blocco unico, talvolta si separano e si rifrangono. Si passa dalla scrittura determinata alla forma aperta. Tre o quattro momenti, ivi compresa la fine, rivelano la concezione asimmetrica di Quadrivium. I momenti informali sono caricati di "possibilità". Tra queste v'è il ritorno alla forma".

(Bruno Maderna: presentazione per la prima esecuzione al "VI Festival International d'Art Contemporain di Roissy", 4 aprile 1969)

fonica dei quattro gruppi, ognuno dei quali formato da tromba, corno, trombone e membranofoni (poi piatti), i quali conducono, mediante un enorme crescendo, al culmine sonoro che segna la fine della sezione. La terza parte, *Lento*, è un sidereo Notturno, in cui dominano inizialmente le sonorità degli archi delle quattro sezioni orchestrali chiamate a dar vita progressivamente a dense fasce armoniche: Mila ha definito questa pagina "una trasfigurazione sinfonica del blues [...], uno spettro del jazz che risorge sublimato ad altezza di malinconia brahmiana". Tale sonorità sospesa ed eterea viene ad un certo punto appena intaccata dagli interventi puntillistici e balbettanti dei fiati che tentano inutilmente di instaurare una qualche relazione con essa. La quarta sezione vede come protagonisti le percussioni "a suono determinato" (2 xilofoni e 2 marimbe): è una sorta di *gamelan* articolato con straordinaria finezza timbrica, ritmica e contrappuntistica che, da un inizio rarefatto, giunge

progressivamente ad un ispessimento sonoro che conduce direttamente ad un episodio agitato ed inquieto degli archi (*tutti trillo*) che conclude la sezione. La quinta sezione, per fiati e percussioni, dal carattere espressionista, è caratterizzata da momenti laceranti prodotti soprattutto dai suoni degli ottoni: è la preparazione alla stupefacente sesta ed ultima sezione, un gigantesco diminuendo armonico e dinamico degli archi da cui emergono gli eventi sonori delle percussioni; esso è realizzato con una possente scrittura spettrale che, partendo da un denso accordo iniziale in *fff* distribuito in uno spazio sonoro che va dal sovracuto al profondo grave, giunge gradualmente all'estinzione totale del suono, e contemporaneamente restringe lo spettro armonico fino alla singola nota e poi al silenzio, ritornando così in quello spazio-tempo vuoto da cui la composizione aveva pian piano preso forma.

**Da pagina 5**

**Visto dall'interprete**

Olivier Massiaen *Oiseaux exotiques / Fantaisie*, per violino e pianoforte

## Lo strano caso dell'ornitologo Olivier Messiaen

Dai ritmi indiani al canto degli uccelli

Ci sono eventi fortuiti che cambiano il corso della storia. Non sappiamo se la morte accidentale di Anton Webern, mistico, naturalista, e rigoroso paladino della dodecafonia - secondo alcuni ucciso per sbaglio da un soldato americano durante l'avanzata americana di liberazione e per altri, fantasiosamente, da misteriosi sicari - abbia potenziato, nella logica pregnante del martirio, la sua influenza sulla musica dell'avvenire. E' comunque un dato di fatto che, dopo di lui, una nuova generazione di compositori europei s'ispirò alla sua idea seriale e combinatoria del fare musica. Ed è probabilmente altrettanto significativo che quella stessa generazione si era rivolta a Oli-

**Visto dall'interprete**

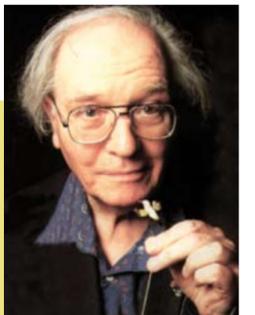
Di Leonardo Zunica



ver Messiaen, per trovar il modo di sviluppare il sogno weberniano di una musica vicina al cristallo, alla roccia e al frattale, e che per far questo se ne fosse partita da una sua composizione, uno studio; una composizione che lui, in seguito, valutò, con l'amarezza di chi la sa lunga, come una specie di aborto musicale, al quale però si rimane, umanamente, legati. Ironia, brutalità della storia: il serialismo integrale, ecco il nome di quella "operazione" fredda e selvaggia ad un tempo, ha ormai la consistenza della mummia e ci avvicina a lui come chi, ubbriacato e desideroso, si è avvicinato alle istanze alchemiche o numerologiche: la musica di Messiaen si è offerta al mondo, fino ad oggi, e ancora non cessa di rivelarsi all'orecchio. Convivono in Messiaen i caratteri

dell'artigiano e dell'enciclopedico, dell'estasi e della sintesi, del mistico e del naturalista. Profondamente cattolico, ha intessuto la sua musica con il principio dell'ecumene: è riuscito a legare insieme, applicazione letterale del religioso, il ritmo dei tala indiani con i canti degli uccelli esotici, la salmodia medievale con il silenzioso paesaggio del canyon. Per lui il mondo è la vibrazione sonora e luminosa del divino, un mondo intriso di oggetti sonori e simbolici, incastonati in una immensa, sgarbiante vetrata gotica. Il *Theme et Variation* (1933) e la *Fantaisie* (1934) per violino e pianoforte sono opere da considerarsi ancora espressive di uno stile che maturerà completamente con la scrittura del *Quatuor pour la fin du temps* (1943), opera epocale e

da risolti tremendi e rivelatori. E' già udibile, nelle ultime delle *Variations*, l'afflato mistico dei Regards sur l'Enfant-Jésus, in quella volontà di dilatare le maglie del tempo e la ricerca di una ritmicità diversa, mutuata dallo studio della ritmica indiana, nell'apertura pianistica della *Fantaisie*, che anticipa le trombe dell'apocalisse del *Quatuor*. Opera invece della piena maturità. *Oiseaux Exotiques*, composta nel 1955, è una delle moltissime composizioni di Messiaen dedicate al canto degli uccelli - le cui prime apparizioni sorgono già nel *Quatuor*, congelate e cristallizzate in una visione che sembra voler annichire le differenze fra tempo umano e tempo della natura. "Musicista e ornitologo", come amava definirsi, instancabile viaggiatore, di lì a poco, fisserà sulla



**Visto dall'interprete**



Igor Stravinskij, *Symphonies d' instruments à vent*

## In memoria di Claude Debussy

L'avventura interiore di un musicista simbolo della modernità.

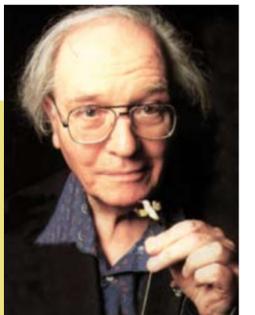
di Carlo Miotto

Stravinskij nel 1920 ha trentotto anni. Le opere che gli hanno dato la fama: *L'oiseau de feu, Petrushka, Sacre du printemps, Le Rossignol, Les Noes* appartengono al decennio appena trascorso. Il suo è un nome celebre tra gli artisti di inizio secolo: gli scandali delle prime esecuzioni, le novità di rompendi di ritmi e di agglomerati timbrici mai uditi prima, le sovrapposizioni politonalità di accordi complessi, la forza barbarica del gesto creatore hanno fatto di Stravinskij, il simbolo della modernità.

E' lontano il tempo in cui Camille Saint-Saëns, principe della musica francese, lasciava la sala dove si trovava per assistere alla prova generale di *Sacre*, rimbrottando, perché gli era insopportabile la melodia iniziale, suonata dal fagotto nel registro sovracuto: "Scelosticamente scorretta, fastidiosa a sentirsi, innaturale". Nel 1920 questa melodia è ormai una geniale invenzione espressiva, una soluzione irrinunciabile. Stravinskij però non ama rassicurare, non sente come prioritario l'obbligo alla coerenza, che giudica anzi un vincolo alla propria creatività, e cambia strada. Dopo la prima guerra mondiale ha lasciato la Svizzera per la Francia, e si dedica con enorme passione a *Pulcinella*, un balletto con canto, su temi di Gian Battista Pergolesi. Per la prima volta elabora e fa proprie le musiche di un altro autore. I fedelissimi del periodo fauve dissentono, giudicano quest'opera e le successive, *parodia, caricatura* irriverente. I pedanti, che avevano gridato allo scandalo per *Petrushka* e *Sacre*, piangono lacrime calde per la perdita della potenza primitiva e deplorano l'esile frivolezza mondana del nuovo corso. Nel 1920 nascono le *Symphonies d' instruments à vent* dedicate alla memoria di Claude Debussy.

A Debussy, Stravinskij era stato legato da amicizia giovanile, con lui, nella sua casa, aveva suonato la versione a quattro mani di *Sacre*: "... Mi chiedo che impressione gli avrebbe fatto la mia musica, quali sarebbero state le sue reazioni. E avevo la sensazione netta che il mio linguaggio musicale lo avrebbe forse sconcertato ... Nel mio intendimento, l'omaggio destinato alla memoria del grande musicista che ammiravo, non doveva essere ispirato dalla natura stessa delle sue idee musicali: volevo, al contrario, esprimerlo in un linguaggio che fosse essenzialmente mio." Le *Symphonies d' instruments à vent* sono una composizione scritta per una ventina di strumenti a fiato, ed hanno un carattere austero e dimensioni contenute. E' una delle musiche più alte di Stravinskij, ma anche tra le meno eseguite, probabilmente a causa del suo carattere tutto interiore. Nel corso della sua lunga vita, Stravinskij rivolge la propria attenzione in direzioni diverse e apparentemente inconciliabili: cambia orientamento più volte, giocando da protagonista numerose avventure creative.

Non si guarda indietro nostalgico, non torna sui suoi passi, non tradisce se stesso. I valori a cui rimane fedele, la precisione del segno, la lucidità, l'inclinazione ironica, la diffidenza per la retorica verbosa e l'intelligenza, ce lo rendono caro e fanno di lui un indispensabile compagno di viaggio.



# VERONA CONTEMPORANEA INTERSEZIONI

## Tre mercoledì al teatro Camploy:

Concerti / Conversazioni e incontri  
Concerti aperitivo / Video installazioni

**Mercoledì** pg.3

**11 marzo** Teatro Camploy

17.30 - Franco Fabbri:  
"Frank Zappa, Terry Riley e gli altri ragazzacci"

18.30 - Concerto aperitivo  
musiche di Frank Zappa e Terry Riley  
"Trio op. 100"/ "Zen Ensemble"

21.00 - Glauco Venier Band  
suona Zappa  
Direttore: Massimo Morganti  
Ensemble "VeronaContemporanea"

**Mercoledì** pg.4

**15 aprile** Teatro Camploy

17.30 - Franco Fabbri:  
"Adams, Stockhausen, il rock: le musiche del '900 e  
la rappresentazione del mondo"

18.30 - Concerto aperitivo  
VLADISLAV DELAY: electronic & visual art, Finlandia  
realizzato in collaborazione con l'associazione culturale "Interzona"

21.00 - Musiche di  
Karlheinz Stockhausen e John Adams  
Installazioni video di Biljana Bosnjakovic  
Violino: Lucia Luque  
Direttore: Andrea Battistoni  
Orchestra dell'Arena di Verona

**Mercoledì** pg.5

**6 maggio** Teatro Camploy

17.30 - Franco Fabbri:  
"Suono umanamente organizzato"

18.30 - Concerto aperitivo  
Musica indiana: dai raga al jazz  
"Arup Kanti Das Trio"

21.00 - Musiche di  
Edgard Varèse e Olivier Messiaen  
Installazioni video di Piero Matarrese  
Flauto: Gino Maini  
Violino: Oleksandr Semchuk  
Pianoforte: Leonardo Zunica  
Direttore: Jukka Isakkila



## OMAGGIO A BRUNO MADERNA

Evento realizzato con il contributo  
dell'Accademia Filarmonica di Verona

per **"Il Settembre dell'Accademia"**

**Sabato**

pg.6/7

**10 ottobre**

INCONTRO DI STUDIO

**Sala Maffeiana**

a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte  
"Maderna e l'Italia musicale degli anni '40".  
Con esecuzioni cameristiche di ensembles del  
Conservatorio "E. F. Dall'Abaco" di Verona

**Teatro Filarmonico**  
21.00 - Musiche di  
Igor Stravinskij e Bruno Maderna  
(Con la prima esecuzione in tempi moderni del  
Concerto per pianoforte di Maderna)  
Pianoforte: Aldo Orvieto  
Direttore: Carlo Miotto  
Orchestra dell'Arena di Verona



Fondazione  
ARENA DI VERONA

Presidente  
Flavio Tosi  
Sovrintendente  
Francesco Girondini  
Collegio dei Revisori dei conti  
Maria Grazia Zucchini (Presidente),  
Stefano Romito, Roberta Spizzica (Membro supplente)



ACCADEMIA  
FILARMONICA



Informazioni e prenotazioni presso la Biglietteria Centrale dell'Arena  
in Via Dietro Anfiteatro 6/b e presso la Biglietteria  
del Teatro Filarmonico in Via dei Mutilati 4k  
sul sito [www.arena.it](http://www.arena.it) o al Call Centre 045 8005151

Sala Maffeiana - via Roma, 1G  
Teatro Filarmonico - via dei Mutilati, 4k  
Teatro Camploy - via Cantarane, 32

[www.veronacontemporanea.ning.com](http://www.veronacontemporanea.ning.com)

## INTERSEZIONI

Progetto, programmazione artistica e comunicazione a cura di **Fabio Zannoni**

Impaginazione grafica POPCORNER Recchia Emanuela  
Grafica manifesto Romana Marzaduri  
In prima pagina collage realizzato da Patrizia Girardi