György Ligeti (Tirnăveni, 1923 – Vienna, 2006)

Lontano, per grande orchestra

Organico : 4 flauti, 4 oboi, 4 clarinetti, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba, archi

Prima esecuzione: 22 Ottobre 1967

Orchestra del Südwestfunk Baden-Baden

Direttore : Ernest Bour

 Eseguito per la prima volta il 22 Ottobre del 1967 al Festival di Donaueschingen, *Lontano* prosegue il cammino di originalissima invenzione sonora perseguito da Ligeti in *Apparitions,* *Atmosphères* e *Lux aeterna* con l’impiego della cosiddetta “micropolifonia” e il rinnovato interesse per l’antica forma del Canone. La micropolifonia, secondo la stessa definizione dell’autore, nasceva dalle remote premesse di Ockeghem e dallo studio da parte di Ligeti della fisiologia dei fenomeni acustici: “Stavo leggendo qualcosa sulla fisiologia dell’ascolto e sulla psicoacustica - precisa Ligeti - quando appresi che se siamo in presenza di una sequenza di suoni emessi a una distanza di meno di 50 millesimi di secondo l’orecchio umano non è in grado di percepirli come eventi distinti. Questo fatto mi fece venire in mente la possibilità di creare successioni di suoni estremamente ravvicinate utilizzando la consueta musica strumentale, cosa che feci nel secondo movimento di *Apparitions* e in *Atmosphères*”. Ligeti rinuncia quindi alla nozione di intervallo e di figura ritmica chiaramente percepibile per giungere a un insieme di linee che corrispondono ad altrettante parti reali in una specie di “supercontrappunto” che estende in maniera del tutto coerente ciò che aveva fatto Ockeghem 500 anni prima. Di questo contrappunto l’ascoltatore percepisce però solamente il suono d’assieme, in contrasto con l’estrema precisione di scrittura per ogni singola parte, e lo percepisce come qualcosa di estremamente mutevole ma in modo continuo, senza chiari momenti di transizione. La prospettiva spaziale, che è la caratteristica più interessante di *Lontano* si sviluppa attraverso dei crescendo e decrescendo, paragonabili all’alternanza tra zone oscure e zone luminose. In questo processo Ligeti ricorda alcuni luoghi ben noti della letteratura musicale classica in cui si ascoltano eventi sonori che provengono da postazioni remote: Ligeti cita a questo proposito un particolare del finale della *Symphonie fantastique* di Berlioz, o della coda dell’adagio dall’ottava sinfonia di Bruckner, ma altri esempi ritornano alla mente, come le fanfare che si odono nel finale della terza “Leonora” beethoveniana.

 Una analisi tecnica della partitura, che può scendere a livelli molto complessi, giunge a considerare tre sezioni simili collegate tra loro da due zone di passaggio. Queste tre sezioni sono caratterizzate da sequenze di canoni seguite da cluster continui di suoni. A titolo di esempio consideriamo il canone iniziale all’unisono (l’imitazione da parte dei vari strumenti ha luogo sulla medesima nota): sopra un bicordo dei violoncelli, un la bemolle intonato dal primo flauto viene ripetuto per sei battute da tutti gli altri strumenti a un intervallo di distanza ciascuno, ma con durate e attacchi leggermente differenti. Il livello di complessità dei canoni aumenta progressivamente nelle tre sezioni: variano le altezze delle note, gli intervalli di sonorità vanno dal ***pppp*** al ***ffff*** *,* vengono impiegati gli artifici dell’aumento e della diminuzione, l’ordito diventa sempre più irriconoscibile e lascia il posto alla percezione di masse sonore che a tratti ricordano quelle di un organo (un timbro orchestrale “un poco bruckneriano” secondo il commento dell’autore). Vi è all’inizio un’unica indicazione di *Sostenuto espressivo* e una di metronomo relativamente generica per la quale l’autore ammette deviazioni : “Il pezzo deve essere eseguito con grande espressione; a parte i rallentando e gli accelerando indicati sono possibili altre fluttuazioni di tempo”. “Costruisco i mie spazi sonori – precisa ancora Ligeti – come dei tessuti, come i fili della tela di un ragno. La tela rappresenta la totalità e i fili gli elementi di base. Il Canone offre la possibilità di comporre una tela di fili melodici secondo regole ben definite … Ciò che è scritto è polifonia, ciò che viene percepito è armonia”.

Edgar Varése (Parigi, 1883 – New York, 1965)

Ameriques (versione 1927)

Organico : 5 flauti, 5 oboi (con l’Heckelphone), 5 clarinetti, 3 fagotti, 2 controfagotti, 8 corni, 6 trombe, 5 tromboni, 2 tube, 2 arpe, timpani, percussioni (9 esecutori), archi

Prima esecuzione della prima versione: Philadelphia, 9 Aprile 1926

Philadelphia Orchestra

Direttore : Leopold Stokowski

Prima esecuzione della versione riveduta: Parigi, 30 Maggio 1929

Orchestre des Concerts Poulet

Direttore : Gaston Poulet

La ricerca di un nuovo approdo dopo un fecondo periodo di formazione avvenuto a Parigi e a Berlino sotto la guida e l’influenza di D’Indy, Roussel, Widor, Busoni e Debussy, spinge Edgar Varése a trasferirsi in America. L’arrivo a New York, a fine dicembre del 1915, riveste anche un significato di rottura con il passato e l’inizio di una nuova carriera che nasce letteralmente dalle ceneri di quanto creato in precedenza (la maggior parte dei manoscritti del compositore era scomparsa in un incendio a Berlino due anni prima). Entrato a contatto con il circolo dadaista di Duchamp e Picabia, Varése debutta dapprima come direttore d’orchestra, ma fonda successivamente con Carlos Salzedo *l’International Composers' Guild*, che organizza concerti di musica da camera inserendo in programma opere dei musicisti della Nuova scuola di Vienna e degli americani Ruggles e Cowell, accanto alle proprie nuove composizioni (*Offrandes*, *Hyperprism*, *Octandre*, *Intégrales*). Il lavoro sulla partitura di *Amériques* iniziò nel 1918, anche se la prima esecuzione ebbe luogo a Philadelphia solamente sette anni dopo. Si tratta dunque di una sorta di opera prima che per espresso commento programmatico dell’autore non ha un preciso riferimento geografico, bensì è “simbolo di scoperte di nuovi mondi sulla terra, nello spazio o nello spirito umano”. Attratto dalle conquiste del movimento futurista, interessato alla produzione di nuovi suoni attraverso l’ideazione di nuove macchine (Varése ha in comune con Ligeti una formazione di tipo scientifico) il musicista individua in *Amériques* l’occasione per scrivere una partitura per un organico di ampiezza straordinaria - più di 140 esecutori con una grande varietà di percussioni, comprese le sirene, sull’esempio di quelle usate dai pompieri di New York - poi ridimensionato nella revisione del 1927 che ascolteremo questa sera. A coloro che sottolineano a proposito di *Amériques* le influenze dovute al dinamismo della vita americana, a una civiltà di macchine sempre più pervasiva, Varése fa d’altro canto notare con una certa vena polemica che “quest’opera è l’interpretazione di uno stato d’animo, un pezzo di musica pura, del tutto dissociato dai rumori tipici della vita moderna… è l’impressione di uno straniero che si interroga sulle possibilità straordinarie della nostra nuova civiltà”. Ne esce una partitura di estrema densità sonora, senza particolari suddivisioni formali, che procede per blocchi individuabili in base alla tessitura strumentale impiegata. Un tema intonato dal flauto in sol – si noti il richiamo al Debussy del *Prélude à l’après-midi d’un faune* - dà il via a una invenzione sonora di estremo impatto, ricca di contrasti, di rapidi effetti dinamici, di audaci dissonanze, per giungere a una coda caratterizzata da sonorità parossistiche che superarono a quel tempo i già leggendari esempi di certe creazioni di Strauss o di Stravinskij. Numerosissimi sono i cambiamenti di indicazioni di tempo in partitura, che l’ascolto non fa però a tempo a percepire chiaramente, così come gli effetti strumentali del tutto insoliti anticipano quelli che saranno gli ulteriori sviluppi della musica del ’900 in termini di utilizzo di risorse elettroniche per l’individuazione di sonorità sempre più complesse. Le prime esecuzioni di *Amériques* provocarono, come si può bene immaginare, violente reazioni da parte del pubblico: il famoso critico americano del New York Times, Olin Downes, scrisse a questo proposito che “non appena l’ultimo degli strani suoni del Sig.Varése scomparve nel silenzio, l’uditorio iniziò a protestare e a gesticolare con fischi, applausi, urla”.

Johannes Brahms (Amburgo, 1833 – Vienna, 1897)

Concerto in re maggiore per violino e orchestra, op.77

1. Allegro non troppo
2. Adagio
3. Allegro giocoso

Organico : 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 2 tromboni, archi

Prima esecuzione: Lipsia, 1 gennaio 1879

Orchestra del Gewandhaus

Violinista: Joseph Joachim

Direttore: Johannes Brahms

**I due concerti per violino e orchestra probabilmente più importanti di tutto il repertorio nascono dalla penna di due sommi compositori che con lo strumento non ebbero un rapporto diretto. Al contrario di Mozart, che era notoriamente un violinista provetto, né Beethoven né Brahms poterono vantare una consuetudine che avrebbe loro risparmiato più di un grattacapo nella stesura di due concerti di bellezza sovrumana, che da sempre hanno affascinato generazioni di illustri virtuosi. E come nel caso di quello di Beethoven, anche il Concerto di Brahms riesce a raggiungere risultati di estrema bellezza senza far ricorso ad espedienti virtuosistici che si trovano in abbondanza in tutta quella parte di letteratura per lo strumento messa a punto da altri compositori che del violino erano anche grandi conoscitori oltre che interpreti, da Viotti a Paganini e Spohr, da Wieniawski a Vieuxtemps e via dicendo. La prima parte della gestazione del Concerto ebbe luogo tra l’estate e l’autunno del 1878 a** Pärtschach **sul Worther-See, il lago in Carinzia dove il compositore era solito passare le vacanze estive e dove vide la luce anche la prima delle tre sonate per violino e pianoforte. La genesi e la prima diffusione del Concerto sono intimamente connessi alla figura del violinista Joseph Joachim, al quale Brahms fu legato da una stretta amicizia – non esente da qualche momento di turbolenza – fin dal 1853, quando il musicista si era presentato al pubblico di Hannover nelle vesti di accompagnatore del virtuoso Eduard Reményi. Joachim non stimava il collega violinista, ma aveva notato quel talentuoso giovane alla tastiera, tanto da introdurlo nella cerchia di Robert e Clara Schumann. Il franco rapporto professionale tra Brahms e Joachim permise dunque al primo di lavorare sugli aspetti più tecnici del nuovo Concerto accogliendo i suggerimenti dell’amico e discutendo apertamente con lui le possibili soluzioni ai problemi che via via intralciavano il compimento dell’opera. E’stato fatto giustamente notare che un simile intervento di Joachim non si era verificato nel caso del Concerto per violino di Schumann, nonostante le insistite richieste da parte della moglie Clara: anche quella partitura, rimasta inedita alla morte del compositore soffriva di evidenti carenze dal punto di vista strettamente violinistico, ma il rapporto tra Joachim e l’autore era in tal caso troppo distante per poter permettere una qualsiasi intrusione da parte del violinista, in genere estremamente rispettoso delle volontà originali di un compositore. Se il mancato intervento di Joachim fu in parte responsabile della mancata diffusione del Concerto schumanniano fino alla fine degli anni ‘30 del secolo scorso, non così avvenne nel caso del Concerto di Brahms. La ricca corrispondenza tra Brahms e Joachim è ovviamente molto interessante per lo studio della genesi del Concerto op.77, anche se il valore complessivo dell’opera non dipende poi in misura così notevole dalle modifiche suggerite da Joachim come si è a lungo tempo creduto. Il primo movimento del Concerto, che è quello più esteso, venne inaspettatamente inviato da Brahms a Joachim il 22 Agosto del 1878 accludendo una lettera molto esplicita: “…non so quali modifiche apporterai alla parte solistica … sarò soddisfatto se mi indicherai quelle parti che risultano difficili, scomode o impossibili da suonare”. Nel 1983 il violinista e musicologo Boris Schwarz ha pubblicato una dettagliata analisi condotta in base alla partitura autografa del Concerto, fortunatamente acquistata dal violinista Fritz Kreisler e da lui donata alla Library of Congress di Washington nel 1948, alla trentina di lettere scambiate da Brahms e Joachim fino al 26 Giugno del 1879, e alle tre copie manoscritte della sola parte per violino conservate negli archivi dell’editore Simrock. Da questa analisi discende in sostanza che molte delle modifiche suggerite da Joachim non vennero in realtà prese in considerazione da Brahms, e che la scrittura violinistica originale possedeva delle caratteristiche tali da ricevere l’ammirata approvazione da parte del violinista. Il supporto di Joachim, che pure si sostanzia in alcune correzioni, fu piuttosto orientato a infondere fiducia al compositore e a coadiuvarlo nella presentazione dei risultati parziali di fronte alla sempre esigente Clara Schumann e agli Hellmesberger.**

 **La prima esecuzione del Concerto sotto la bacchetta di un Brahms molto nervoso e di uno Joachim non del tutto preparato non ebbe una ricezione entusiastica da parte dei presenti, tanto che l’autore cedette la bacchetta a Joseph Hellmesberger per la presentazione del Concerto a Vienna, di lì a due settimane dalla prima a Lipsia. Il lavoro di cesello sulla partitura continuo però ancora per qualche tempo prima che Joachim partisse per Londra allo scopo di presentare il Concerto al pubblico inglese. Brahms, sospettando che Joachim non fosse stato abbastanza critico sulle reali difficoltà e “scomodità” della parte solistica, volle sottoporla a un esecutore meno abile (il violinista Hugo Heermann). Da parte sua Joachim apportò ancora qualche correzione e dato che le esecuzioni britanniche avevano nel frattempo conosciuto un successo più franco, a giugno del 1879 venne deciso di far pubblicare all’editore Simrock lo spartito definitivo per violino e pianoforte, mentre la partitura orchestrale fu stampata ad ottobre. Il sempre crescente successo del Concerto fece sì che nel catalogo Simrock comparissero presto gli arrangiamenti che venivano riservati ai lavori più richiesti dal pubblico, le versioni pianistiche a due e a quattro mani. Via via che il Concerto veniva eseguito anche da altri violinisti iniziarono a fiorire anche nuove cadenze. Brahms aveva infatti lasciato spazio per un importante intervento autonomo del solista prima della fine dell’Allegro di apertura, e la prima cadenza ad essere pubblicata fu ovviamente quella scritta da Joachim. Celebre rimase però ad esempio la cadenza composta successivamente da Fritz Kreisler, scelta anche dal violinista Yehudi Menuhin per l’incisione del Concerto a fianco di Wilhelm Furtwaengler, forse la registrazione più famosa mai effettuata e uno dei vinili più belli della storia del disco. A titolo di curiosità ricordiamo che alcuni anni fa il violinista Ruggero Ricci incise ben sedici cadenze al Concerto scritte da vari autori, in modo tale che l’ascoltatore potesse inserire a piacimento, durante l’ascolto del compact disc del Concerto, la cadenza preferita. Ancor più di recente il pianista Dejan Lazic ha trasformato il Concerto op.77 in una versione per pianoforte e orchestra, prodotto discutibile quanto si vuole ma testimonianza dell’estrema popolarità di quest’opera a quasi 140 anni dalla sua creazione.**

 **Il Concerto in re maggiore prevedeva all’inizio quattro movimenti, ma lo Scherzo venne espunto molto presto durante la complessa elaborazione di cui abbiamo ora parlato e venne probabilmente utilizzato più tardi nel secondo movimento del Concerto op.83 per pianoforte e orchestra. Il primo movimento del Concerto in re maggiore si apre con una lunga introduzione orchestrale e con una bellissima melodia germinata dall’arpeggio discendente e ascendente sulla tonalità principale. Molte altre idee di straordinaria qualità concorrono ad arricchire la maestosa architettura di questo *Allegro non troppo*, le cui simmetrie vengono impreziosite dall’intervento del solista, spesso reminiscente delle lunghe linee cantabili che si ritrovano nel concerto beethoveniano nella medesima tonalità. Un piglio zingaresco lo si ritrova in un tema ripreso in accordi dal solista: si tratta di un elemento comune a molti lavori brahmsiani, ma che riveste in questo caso un chiaro significato di omaggio alle origini ungheresi di Joachim e al fatto che quest’ultimo aveva dedicato a Brahms nel 1861 un proprio difficilissimo Concerto per violino e orchestra “al modo ungherese”. Lo stesso piglio concorrerà a caratterizzare l’elettrizzante Finale in forma di Rondò. L’Adagio centrale, stranamente meno apprezzato da Clara Schumann nel confronto con i movimenti laterali, dischiude una commovente melodia esposta dall’oboe solista. Pablo de Sarasate si rifiuterà di eseguire il Concerto, dicendo che non si poteva pretendere che un virtuoso del violino rimanesse impassibile in piedi nel momento in cui l’unica (!) vera melodia di tutto il lavoro veniva esposta da un altro strumento.**