

# Franco Donatoni (1927)

## Quartetto IV „Zrcadlo“ (1963)

Franco Donatoni studierte Musik am Konservatorium in Bologna und an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Seit 1955 lebt Donatoni in Mailand, wo er als Professor für Komposition am Verdi-Konservatorium unterrichtet. Die Begegnung mit Bruno Maderna, mit dem er bereits seit 1953 befreundet ist, gab ihm die ersten Kontakte mit der Zwölftontechnik, die durch die wiederholte Teilnahme an den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt vertieft wurden. Das Quartett IV (Zrcadlo) entstand 1963. Es wurde im selben Jahr in Palermo anlässlich der Settima Internazionale Nuova Musica von der Società Cameristica Italiana uraufgeführt. Anstelle einer Partitur gibt der Komponist genaue Anweisungen für die Aufführung, die in englischer Sprache gedruckt vorliegen. Darin heißt es u. a.: „Die Aufführung wird bestimmt von dem Silbenlesen der Schlagzeilen von vier Tageszeitungen. Die Töne folgen dem Leserhythmus der Silben. Die Zeitungen, die verwandt werden, sollen die des Aufführungstages sein, möglichst in der Sprache der Interpreten. Die Spieler können gleichzeitig auf einer bestimmten Seite zu lesen beginnen. Das Silbenlesen der Schlagzeilen ist fortlaufend. Es kann sich auf eine Seite beschränken oder über eine bestimmte Anzahl von Seiten gehen, mit der Möglichkeit eines da capo. Deshalb ist die Länge der Aufführung unbestimmt. Kurze Pausen in der Aufführung sind notwendig, während die Zeitungsseiten umgeblättert werden. Das Lesen soll in keiner Weise organisiert werden. Es kann bei irgendeiner Schlagzeile oder Anzeige beginnen, und jeder Spieler folgt dem Leseablauf ohne Verbindung mit den anderen Spielern. Andererseits sind die genauen Angaben über die Lese-Strategie hinsichtlich Schlagzeilen, kleinerer Schlagzeilen, Text unter den Schlagzeilen, Illustrationen etc. einzuhalten.“ Es folgen detaillierte Angaben über die Vereinbarungen, die das Quartett bei dieser musikalisch wiedergegebenen Zeitungslektüre zu befolgen hat.

# L'OBOE CONTEMPORANEO

## Lato 1

Francesco Valdambri  
(1933)

DIOE [13'12"]

**Francesco Valdambri, pianoforte**

Yoritsuné Matsudaira  
(1907)

SOMAKSAH [5'00"]

Lawrence Singer  
(1940)

MUSICA A 2 [8'55"]

**Vincenzo Saldarelli, chitarra**

## Lato 2

Giuseppe Sinopoli  
(1946)

NUMQUID [7'25"]

**Lothar Faber, oboe, oboe d'amore,  
corno inglese, heckelphon  
Käte Wittlich, pianoforte, celesta,  
clavicembalo**

Bruno Maderna  
(1920-1973)

AULODIA [9'28"]

**Vincenzo Saldarelli, chitarra**

Bruno Bartolozzi  
(1911)

COLLAGE [8'23"]

**Lothar Faber, oboe**

Edizioni Suvini Zerboni

**Coproduzione Italia/Suvini Zerboni**

Numquid (1972) di Giuseppe Sinopoli utilizza "L'intera famiglia di oboi" e "tastiere": questo significa che vengono impiegati nel brano, complessivamente, sette strumenti: quattro a fiato (oboe, corno inglese, oboe d'amore, Heckelphon), tre a tastiera (celesta, clavicembalo, pianoforte). Mentre i quattro "oboi" realizzano una sonorità fondamentalmente omogenea, gli altri strumenti (che non agiscono insieme, ma sempre uno dopo l'altro) si inseriscono come portatori di varietà timbrica. Il pezzo è congegnato con una struttura a mosaico che nasce dalla successione di piccoli frammenti, ciascuno dei quali ha una coerenza propria. La matrice donatoniana di questo brano è denunciata sia da questa giustapposizione di tasselli successivi (che non è contrapposizione fra un momento e l'altro, ma successione inerte di materiali sonori diversi) sia dalla scelta delle singole note, che evita la creazione di tensioni drammatiche e tende a raffreddare il discorso su livelli di pura presenza fenomenologica. Per di più sembra emergere in esso una vena di gradevolezza piacevolmente discorsiva che contribuisce ancor più ad allontanare qualsiasi nube di dramma.

Aulodia per Lothar (1965), di Bruno Maderna, parte da un principio costruttivo del tutto diverso, che ha ancora la sua base in una aperta fiducia nelle possibilità di profonda comunicazione interpersonale, e dunque nella capacità di respiro unitario e di tensione continua che l'opera acquista. Si potrebbe descrivere allora la composizione notando come essa venga suddivisa in due distinti momenti dalla presenza di due brani per l'oboe solo: più ampio il primo, con cui la composizione si apre, che indugia su un fraseggio ricco di sottili sfumature di ritmo e di elegantissimi fregi lineari, più concentrato il secondo, tutto teso verso una progressiva linea ascensionale fortemente drammatica. A ciascuno di questi due momenti a solo segue uno sviluppo variamente articolato nelle sue battute di dialogo con la chitarra. In entrambi i casi questo strumento viene trattato inizialmente come produttore di note o di accordi, per acquistare poi gradualmente una dimensione percussiva. Verso la fine del brano questa dimensione contagia l'oboe stesso, le cui linee melodiche tendono sempre più a sminuzzarsi, fino a ridursi alle note singole e puntiformi di un discorso che sembra avere smarrito il senso dell'orientamento e della continuità.

Collage (1968) di Bruno Bartolozzi è un' "opera aperta" che consta di una quarantina di brevi frammenti musicali tutti simili fra loro, esposti sulla pagina senza la prescrizione di un ordine fisso che li colleghi. Sta all'esecutore ricomporre a suo piacimento quest'ordine, cioè eseguire appunto un collage di questi frammenti. Ma l'interezza del brano non consiste tanto nel ricorso a questa tecnica costruttiva, che, del resto, nel '68 non era nuova e che l'avanguardia praticava già da più di una decina d'anni, quanto piuttosto nell'applicazione delle nuove emissioni oboistiche che Bartolozzi propone, cioè nella possibilità di ottenere accordi di più suoni da uno strumento che è stato considerato sempre come monodico. I "new sounds for woodwind" di cui il musicista fiorentino parla in un libro fortunato che ha pubblicato a Londra, vengono qui messi in pratica in tutta la vastissima gamma delle loro possibilità. Il brano si caratterizza così come uno studio ricco di sorprese timbriche imprevedibili.

Anche Dioe (1969) di Francesco Valdambri, come il brano di Sinopoli, impiega, assieme al pianoforte, quattro diversi strumenti della stessa famiglia: l'oboe, il corno inglese, l'oboe d'amore e la musette. Mentre però in Numquid questo impiego tendeva all'equiparazione dei differenti livelli

timbrici, in questo caso Valdambri tende alla massima differenziazione possibile. Dall'uno all'altro dei cinque movimenti di cui il brano si compone, cambia non solo lo strumento a fiato, ma anche l'impiego del pianoforte: nel primo, nel terzo e nel quinto il pianoforte interviene come strumento a tastiera, negli altri due è sollecitato sulle corde o è trattato come strumento a percussione. Nel primo e terzo movimento l'accoppiamento dei due strumenti è basato sopra una sintassi drammaticamente spezzata che mette in rilievo le componenti di durezza e di severità del suono dell'oboe; nel secondo, invece, l'insistenza del pianoforte sui registri bassi e sulle corde percosse ha il potere di sprigionare la vena più ambigua e sinistra del corno inglese; l'ultimo movimento stravolge il timbro arcadico della musette fino a straziarne le voci querule del registro sopracuto.

Somaksah (1970) di Yoritsuné Matsudaira riprende motivi e tecniche dell'omonimo brano per flauto solo del 1962. Somaksah, secondo una leggenda giapponese, è uno spirito della montagna che balla sotto l'incantesimo del suono di uno strumento a fiato. Anche in questo caso si tratta di un'opera "aperta" che lascia all'esecutore una certa libertà d'intervento nella successione dei frammenti che la compongono. La rievocazione delle antiche musiche rituali del Giappone è compiuta attraverso il filtro delle tecniche musicali dell'avanguardia occidentale: l'elemento comune è dato dall'estrema mobilità del ritmo e dalla sinuosa inquietudine di disegni perpetuamente instabili.

Musica a due (1965) di Lawrence Singer sfrutta in maniera sistematica e con uno studio accuratissimo tutte le possibilità offerte dalle recenti tecniche esecutive dell'oboe e della chitarra. L'autore, che ha scritto, insieme a Bartolozzi, un metodo per oboe, pubblicato dalle Edizioni Suvini Zerboni, impiega qui le note multiple, i quarti di tono, le differenti forme di vibrato e tutti gli altri accorgimenti di cui parla nel suo testo; e così fa per le particolarità esecutive della chitarra, che dettaglia minuziosissimamente nell'introduzione alla partitura. Ne esce un florilegio di stimoli sonori quanto mai ricco ed estremamente significativo delle possibilità timbriche che oggi questi strumenti possiedono.

Mario Baroni

# L'ARPA CONTEMPORANEA

## Lato 1

Goffredo Petrassi  
(1904)  
FLOU [7'53"]\*

Francesco Pennisi  
(1939)  
MADAME RÉCAMIER [8'45"]\*\*

Franco Donatoni  
(1927)  
MARCHES [8'38"]\*\*

## Lato 2

Luciano Berio  
(1925)  
SEQUENZA II [7'48"]\*\*\*\*

Salvatore Sciarrino  
(1947)  
L'ADDIO A TRACHIS [4'55"]\*\*

Sylvano Bussotti  
(1931)  
FRAGMENTATIONS [10'38"]\*\*\*\*

**Claudia Antonelli, arpa**

*Direttore della registrazione:*  
Eduardo Ogando  
*Tecnico del suono:* Massimo Becagli

*Registrazione effettuata presso lo Studio A  
di Roma della Fonit Cetra  
nel giugno 1980*

Edizioni:

- \* Suvini Zerboni
- \*\* Ricordi
- \*\*\* Universal
- \*\*\*\* Aldo Bruzichelli

Strumento, oltremodo "suggestivo", l'arpa non ha faticato a prendere quota negli ultimi anni, in un momento nel quale la magica vita del suono, del timbro, del comportamento strumentale, dell'"esserci" esecutivo insomma, magari con tutte le implicazioni che questo bisogno di concretezza fonica ha di proiezione nel visivo, ha preso ormai decisamente il posto in seno alla nuova musica, dell'interesse quasi esclusivo per i procedimenti seriali intervallari.

Perciò, e forse premeditadamente, a conclusione rispettivamente della prima e della seconda facciata di questo disco, appaiono due pezzi già famosi: le "Fragmentations pour un joueur d'harpe" di Sylvano Bussotti e la "Sequenza II" di Luciano Berio, entrambi estranei, e da molto tempo, ai modi stretti dello strutturalismo seriale, e invece animati da un furore esecutivo di esplicita pregnanza gestuale, di un virtuosismo trascendentale sul punto di farsi teatro, se non scena.

Le "Fragmentations" bussottiane sono per due arpe suonate sia alternativamente che simultaneamente dallo stesso, unico

esecutore. La seconda arpa, accordata in modo particolare, è a volte dilatazione, altre eco, e poi "disturbo", invadenza di atti anomali. "Una vera e propria rappresentazione della attività del suonare", che si realizza mediante una scrittura tendenzialmente d'azione anche quando sulla carta sono fissate tutte le altezze, le note: nel senso appunto che l'intrico sovrabbondante dei fatti annotati costituisce per l'interprete un invito all'abbandono vitalistico, all'uso precario, fenomenico, ma frenetico dell'occasione grafica.

La "Sequenza II" di Luciano Berio mostra anch'essa la propensione per seduzioni comportamentali. L'estrosità di Berio allarga all'estremo quel tipo di virtuosità cadenziale che la musica ha sempre avuto: e, per quanto serrato, ingegnoso, "paradossale" sia il corpo a corpo dell'esecutore di "Sequenza" con il suo strumento, pare qui non così rilevante quell'aspetto in un certo senso provocatorio che si rileva invece nelle "Fragmentations", di Bussotti.

Ma gli aspetti "demoniaci" che Bussotti e Berio andavano a cogliere nel virtuosismo "nero" dell'arpa, trovano oggi, di fatto, un'eco strumentale ormai più composta: nessuna religio da infrangere, essendo ormai tutte infrante, compresa quella della miscredenza programmatica. Anche per questo, allora, il carattere più filiforme che possono sprigionare le figurazioni di Sciarrino e Pennisi.

Nell'"Addio a Trachis", Salvatore Sciarrino abbandona quella serratissima trama virtuosistica tipica delle sue musiche solistiche e lascia affiorare una tendenza non opposta ma complementare, che consiste nell'accoglimento dei vuoti, dopo tante baluginanti figurazioni vorticosamente proiettate in un tempo di sorpresa stupefazione, dei respiri, e ritorna, arcana, sospesa e "contrappuntata" da brevi, fruscianti segni di gentile frenesia iterativa, una siderea "melodia". La fantasia tende a farsi maggiormente intimità lirica sull'orlo del nulla, con un risultato davvero poetico.

Anche Madame Récamier (1978) di Francesco Pennisi è opera inclinata verso la decorazione raffinata, illusiva, sia pure a partire da pochi dati e frammenti minimali che ritornano e variano di continuo: come se per Pennisi l'avanguardia di un tempo e il rigore intervallare che le era proprio fossero un punto di riferimento escludente la pratica di strade nuove e più disinvolute: ma i procedimenti anni "50" e "60", sono accolti qui solo per ricomporli poi elegantemente, in un clima sospeso e sfuggente. Di qui la strumentalità quasi allusivamente (ed esclusivamente) neo-settecentesca.

Diversa, e di molto, la recente opera di Franco Donatoni, "Marches", articolata in due distinti pezzi.

Anche per Donatoni il suono torna ad essere dato essenziale dell'opera o meglio è finalmente implicato direttamente nell'atto stesso del comporre. Ma, ancora, come per Pennisi, e con un più drammatico senso della "moralità" interna al ferreo operare dell'artigiano sulle note, sui rapporti intervallari, sulla logica del tessuto sonoro, Franco Donatoni non sceglie alcuna scorciatoia: il rapporto tra segno e suono, un tempo negativamente immolato in un irrelarsi continuo e paradossale dei due aspetti, per meglio cauterizzare il soggetto dalla tentazione della sintesi, oggi si ricomponne paradossalmente non già in virtù di una concessione reciproca degli aspetti. Al contrario, Donatoni giunge qui (ma quante musiche del suo periodo "negativo", viste col senno di poi, non sfiorano e addirittura praticano tale condizione?) proprio conducendo il lavoro di ferrea quanto frenetica trasformazione su minuscole cellule intervallari, ad un grado di ricchezza ornamentale tale da far "precipitare" la logica del segno in epifania

continua del suono: schoenbergianamente, la rete d'acciaio dei rapporti intervallari funziona come garanzia di coerenza di un materiale poi sempre tutto da giocare. "Flou" di Goffredo Petrassi. Che dire, ancora, di questo maestro della musica italiana, che già non sia ovvio? Forse questo. È noto come il Petrassi degli ultimi decenni, abbandonata certa monumentalità e gestualità neoclassica del suo periodo di mezzo (Salmo IX, Coro di Morti), abbia sempre più contratto la sua scrittura verso modi di elegante oreficeria sonora, "astratti" è stato detto: e il termine, mutuato dalle arti visive, sebbene filologicamente discutibile in sede musicale, rende discretamente bene l'idea. Ma se nelle musiche di più vasto organico (settimo, ottavo concerto, concerto per flauto e orchestra) assistiamo ad un intrecciarsi di "gesti" drastici (quasi fantasmi di passate perorazioni) con alleggerimenti aerei del tessuto sonoro (penso anche, in questa direzione, alla straordinaria "teatralità" del Quartetto per archi), nelle composizioni cameristiche brevi, Petrassi pratica spesso e volentieri una particolare nozione dell'"astratto": quello che nasce dal rapsodico, imprevedibile susseguirsi degli eventi sonori. Petrassi annota dunque timbri, figure, calibrando trapassi improvvisi, zigzagando: i ritorni figurati certo esistono, ma senza accampare altro che la propria arcana e un po' sbigottita presenza.

Armando Gentilucci

The harp is a very suggestive instrument, and it has easily risen in prestige over the past few years, in a period when the timbre and sound of the instrument, its special character and the art of its performer have been given a definite place within the framework of modern music, with its almost total interest in the course of a series of intervals.

That's why we have ended the first and second side of this recording with two already-famous pieces: the "Fragmentation pour un joueur d'harpe" by Sylvano Bussotti and the "Sequenza II" by Luciano Berio, both composers already extraneous for some time from the strictness of serial structures, but rather animated by a performing furor of explicit gestural significance, by a transcendental virtuosity of an almost theatrical, if not scenic, nature.

The Bussotti "Fragmentations" are for two harps played alternatively and simultaneously by the same player. The second harp, tuned in a special way, is at times dilation, at others an echo, and then it becomes a disturbance, invading with irregular actions.

The real representation of the "act" of playing, as Bussotti himself says, is carried out by means of a potentially action writing, even when all the notes and levels are down on paper: in the sense that the intricate overabundance of what is written down constitute an invitation to the performer to surrender himself in a vitalistic way, to the precarious, phenomenal yet frenetic use of what is indicated in the score.

Luciano Berio's "Sequenza II" also shows a propensity for behavioural appeal. Berio's originality carries to extremes that kind of cadenced virtuosity that has always been an element in music. And no matter how succinct, clever or paradoxical the "battle" between the player and his instrument are in "Sequenza", that certain provocativeness found in Bussotti's "Fragmentation" is not so evident here. But the demonic aspects of the harpist's virtuosity which both Bussotti and Berio

seek to highlight, today find a more composed instrumental echo. There is no longer a creed to break, since they have all been broken already, including that of programmatic lack of faith. Even for this, then, musicians like Scirino and Pennisi offer a more filiform nature that allows the release of their figurations.

In his "Addio a Trachis", Salvatore Sciarino abandons that very precise, virtuosistic character so typical of his solo writing and he lets a complementary tendency break through, which consists of the acceptance of the silences after so many glimmering figurations vortically projected in a period of great surprise, breaths, repeats, mystery, suspended and contrappuntal, with its short, rustling sequences of mild repeated deliriums, a kind of astral melody.

His imagination tends to reach a greater lyrical intimacy that borders on nothingness, but which gives truly poetic results. Even "Madame Récamier" (1978) by Francesco Pennisi, is inclined toward a refined, illusive decorativeness, even if it begins with little material, a minimum of fragments, which continually return and vary: as if for Pennisi the one-time avant-garde and the strictness of the intervals which was its characteristic, is a reference point which excludes the practice of new and more relaxed developments. The 1950s and '60s procedures are only included here to reappear in a more elegant form, in an atmosphere suspended and evasive. For this reason, the instrumentation seems almost neo-18th century, with its allusiveness and elusiveness. Quite different is the recent work of Franco Donatoni, called "Marches", divided in two distinct pieces.

For Donatoni, the sound also once more becomes the essential element of the work, or better said, it is finally directly involved in the very act of composing. But once again, as with Pennisi, and with a more dramatic sense of the "morality" within the firm artisan use of "notes", on the "interval relationships", on the logic of the sound texture, Franco Donatoni seeks no short-cuts. He arrives by carrying out his job of frenetic transformation on tiny groups of intervals, with such a high degree of ornamental richness to cause the logic of the musical sign to "precipitate" in a continuous epiphany of sound. Like Schoenberg, the steel network of interval relationships acts as a guarantee of the coherence of material that can be played with at will.

What more can be said about Goffredo Petrassi, this master of Italian music, represented here with his "Flou". It's well-known how Petrassi in the past few decades has abandoned a certain neo-classic monumentality and gesturing that characterize his middle period (Psalm IX, Coro di Morti), and has addressed his writing ever more towards elegant sound structures, called "abstract". And this term, borrowed from the visual arts though perhaps strange in a musical context, renders the idea rather well. But if in his music for more instruments (7th, 8th concerto, concerto for flute and orchestra) we hear an inner weaving of drastic "gestures" (almost ghosts of past perorations) with aereal reductions of sound textures (in this sense, the string quartet shows an extraordinary theatricality in the short chamber compositions, Petrassi often and willingly carries out his idea of the "abstract", that is created from the rhapsodic, unpredictable succession of sounds.

Petrassi indicates timbres, figurations, measuring sudden transitions, zigzagging. Of course there are repeated figurations, but they exist purely as an arcane, amazing presence.

English version by Marilyn Turner