

Alfred SCHNITTKE  
(1934-1999)



CONCERTO GROSSO N° 1.  
SONATE POUR VIOLON ET ORCHESTRE  
DE CHAMBRE N° 1. MONOLOGUE  
POUR ALTO ET CORDES.

Marco Serino, Ludovico Trama (violons),  
Gabriela Croci (alto), Ensemble « Il Teatro  
Suono », dir. Flavio Emilio Scogna.

Dynamiac S 2030 (Disques Concerti). Live et  
studio, 1994-95.



Après tant de  
disques mortifères  
(et souvent mortifi-  
ants) consacrés à  
Schnittke, c'est

avec beaucoup de plaisir que l'on ac-  
cueille une réalisation, toute illuminée  
d'un soleil transalpin, où les interprètes  
rayonnent de verve ludique dans des  
œuvres qui, a priori, n'en attendaient  
pas tant.

La Sonate est une brillante orches-  
tration (1968), pour clavecin et cordes  
de la 1<sup>re</sup> Sonate pour violon et piano,  
œuvre précoce (1963) qui concilie avec  
une habileté diabolique de stricts prin-  
cipes sériels avec l'affirmation de la to-  
nalité d'un majeur. Cette gageure s'ins-  
crit dans un schéma en quatre parties,  
ouvert par des viennoiseries bruyantes  
et mystérieuses enchaînées à un alle-  
gretto ludique et spirituel, sorte de jeu  
de cache-cache rhapsodique d'une in-  
ventivité permanente, où des formules  
rythmiques stravinskiennes s'imbr-  
quent avec une précision d'entomolo-  
giste et une éruptivité constante. Le  
largo préfigure le futur Schnittke con-  
temporain et nostalgique, en une romance  
émue et grimaçante à la fois, fondée  
sur une savante mise en résonance  
d'accords parfaits majeurs avant un fi-  
nale qui évoque d'abord une musique  
de cartoon coulée dans un moule de  
concerto grosso, en un kaléidoscope  
irrésistible, d'esprit clownesque. Le gro-  
tesque tendre y cède peu à peu à une  
tristesse menaçante qui endouille la fin,  
à l'interrogation prenante.

Beaucoup plus plaisante que la ver-  
sion primitive, l'orchestration opère un  
saisissant changement de perspective,  
en intégrant plus largement le violon  
solo à l'orchestre, dont il n'est plus  
qu'une émanation, à jeu égal avec un  
clavecin alchimique et malicieux. Cette  
œuvre, d'un effrayant modernisme pour  
l'époque et le contexte soviétique, est  
un pur bijou, dont les interprètes ren-  
dent les subtilités renouvelées avec une  
meticulosité d'orfèvres, une pureté sty-  
listique parfaite, une élégance, un fruité  
et un brio exceptionnels.

On retrouve les mêmes qualités de  
séduction dans la meilleure gravure pu-  
bliée à ce jour du célèbre Concerto  
grosso n° 1 (1977), page emblématique,  
avec la Première Symphonie et le  
Quintette avec piano, du Schnittke po-  
lystylistique. En fait, elle l'est moins en

profondeur que ces deux dernières  
œuvres, mais travaille tout de même  
sur l'interaction de multiples strates  
temporelles et culturelles, de la  
Renaissance à nos jours (le tango du  
rondo !), en passant par l'époque ba-  
roque (Vivaldi bien sûr) et des réminis-  
cences mahleriennes et tchaïkova-  
kiennes subrepticement insérées. La  
verve de nos Italiens y fait partout mer-  
veille, tant dans l'alliage de raffinement  
exceptionnel et d'émotion palpable du  
prélude, d'une sensualité toute méd-  
iterranéenne, que dans la vitalité in-  
quiescente de la vibrante toccata  
jouée par d'étonnants violonistes « su-  
natori » avec une fraîcheur et une aé-  
ration décoiffante : on songe sans cesse  
à un mariage explosif entre Vivaldi et  
Piazzolla, tel que réalisé par Gidon  
Kremer récemment dans ses Plus  
Saisons : sachant que Kremer fut créa-  
teur de l'œuvre de Schnittke, ne cher-  
chons plus d'où lui est venue l'inspira-  
tion ! Le concerto se poursuit avec un  
recitativo oppressant dont le crescendo  
final, d'une amplitude apocalyptique,  
est rendu avec la même perfection. La  
clarté solaire de la codenza, la hargne  
et la finesse exceptionnelle des jeux  
diachroniques du rondo et le fantoma-  
tique postlude, lugubre, spectral, sont  
rendus avec une fascinante perspicac-  
ité.

Beaucoup moins connu, le Mono-  
logue pour alto et cordes de 1969, ve-  
nant après le bouleversant concerto  
pour le même instrument, fait consen-  
sément songer à une « gran scena »  
pour voix et orchestre, sur le modèle  
des Arianna de Haydn ou Lucrezia de  
Haendel, tout comme des Phaedra de  
Britten ou Andromache's Farewell de  
Berber : l'alto chante sur un mode ré-  
citatif tour à tour voilé, sombre, rugueux  
et ardent des imbrications ou déduc-  
tions d'états d'âme complexes, alter-  
nant, en une structure en V, violence  
martelée et extrême lyrisme. Ici aussi,  
l'interprétation rend parfaitement jus-  
tice à une partition à la virtuosité peu  
ostentatoire mais très exigeante.

Somme toute, voici une réussite to-  
tale, largement hors des sentiers bat-  
tus : un Schnittke jouissif. C'est rare...  
et délectable.

Pascal Brissard

NOUVEAUX

Disques RIO

Orchestre de précision, de pique et de respect des  
timbres. Espace et dynamisme (particuliers)  
Notre ♥♥ (italien, anglais)



n°135

MAGGIO 2000

Si dice che Haydn provasse l'angoscia della pagina bianca. Un musicista così prolifico! Ma si leggano attentamente le partiture di Haydn, e si vedrà che l'invenzione, in genere, non parte da temi originalissimi, bensì si scalda via via, costruendo stupendi edifici da elementi semplicissimi, spesso l'accordo spezzato che acquista figura di tema attraverso una caratterizzazione ritmica. Si studino le musiche della polifonia fiamminga: anche qui si vedrà che l'invenzione sta quasi tutta nella combinazione delle voci. Ma perfino un Lied di Schubert può riservare sorprese: quella che appare un'inesauribile fantasia melodica (e lo è!) nasce in realtà su saldi, coerenti e rigorosi principi costruttivi. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Ma per dire una cosa sola: che anche la musica più bella, più semplice, apparentemente più spontanea, più fluida e naturale, nasce sempre e soltanto da una meditatissima proporzione delle parti. Chi sostiene il contrario, chi fa osservare che certe musiche sono nate di getto, lì per lì, confonde la psicologia con l'atto poetico. Nulla impedisce a un musicista di inventare una bellissima cosa in pochi istanti, di improvvisarla, quasi. Ma ciò significherebbe soltanto che egli ha assimilato in maniera prodigiosa la tecnica del suo mestiere, l'ha resa una base inconscia. Di fatto ciò che risulta sulla pagina, e all'orecchio, deve essere una cosa calcolatissima per essere riuscita. Che il musicista se ne accorga o no, è questione di psicologia. Non di arte. Un musicista, però, oggi, ha ben più profonde ragioni di Haydn per restare atterrito dalla pagina bianca. Le stesse che atterriscono il poeta o sgomentano il pittore davanti alla tela. Sembra che ormai si possa fare tutto. Ma ciò vuole quasi dire che niente ha più senso, che niente ha più un carattere proprio. Ci sono state le avanguardie e poi le transavanguardie. Ora, sembra, ritornano le avanguardie. Ma buttando tutto in un unico calderone. Tonale, non tonale, non importa. Conta che almeno una volta ci sia un'esecuzione e si faccia un nome, quello dell'autore. Il terrore della pagina vuota è così fuggito non già riempendola sensatamente, bensì macchiandola comunque sia. Flavio Emilio Scogna, invece, crede che ciò non si possa e non si debba fare, che anzi ogni segno segnato sul rigo musicale non solo debba risultare "bello", ma soprattutto debba giustificare la sua presenza. Le pagine riunite in questo disco appartengono tutte al 1983. Ma non hanno in comune soltanto la data di composizione, il che vorrebbe dire poco; mostrano tutte, e questo sì è davvero significativo, un'estrema, raffinatissima, stupenda chiarezza di scrittura. Ogni nota segnata sui pentagrammi sembra colarsi di tutto il pensiero da cui viene segnata solo come ultima distillazione. Ciò, tuttavia, non provoca accumulo di intenzioni che poi all'ascolto sfuggono. Si percepisce, anzi, anche all'ascolto, un senso di ordine che poi la lettura della pagina conferma. Però si badi: ordine non vuol dire razionalismo, non implica necessariamente una rimozione di impulsi inquieti. L'ordine della scrittura è solo l'apparenza finale di una riflessione che ha, appunto, distillato, i suoni che emergevano nell'elaborazione dell'invenzione musicale. Scogna, insomma, appartiene a quel tipo di musicista che ama dire molto con poco, che non ama smuovere montagne per partorire topolini, anzi più spesso sembra tessere fili di ragnò che hanno la consistenza, però, dell'argento. Le radici culturali o le affinità possono essere cercate o, lontano, nel Quattrocento fiammingo, che so, Ockeghem o,

meglio, Josquin Desprez, oppure, più vicino a noi, in un certo Webern e perfino in taluni segni boleziani. Dentro questa ordinarissima rete contrappuntistica, Scogna insinua poi irrequietezze timbriche, dissimetriche canoniche, maschere tematiche che sembrano disorientare il calcolo dell'abitudine. Come in un rondò gioca splendidamente, e alla lettera, col gioco dei canoni, i rapporti timbrici dei tre strumenti: ma è un gioco moltiplicato da molti specchi, il canone non è solo intervallare, è anche timbrico, è anche ritmico. Così come c'è una misurazione precisa del percorso, del ritorno di episodi simili o addirittura uguali. L'effetto è dolcissimo. Come voleva un maestro trecentesco di contrappunto, Machaut: "La musica è una scienza che fa ridere, cantare e danzare" (Et musique est une science/qui veut qu'on rie et chante et dance). Scienza sì, ma della dolcezza. Cadenza diventa, in tal senso, quasi una sfida: il gioco è infatti giocato con un solo timbro, quello del pianoforte. Ma il calcolo dei valori è sottilissimo: ed è proprio il progressivo spostarsi, ampliarsi o addensarsi dei valori di durata delle diverse linee contrappuntistiche a generare echi ritmici complessi. La ripetizione di alcune figurazioni ritmiche le fa intendere come cellule generatrici. I tre *Canti* vanno ancora più avanti nel gioco dei possibili rispecchiamenti tra diverse linee di un contrappunto. Si osservi l'attacco del primo: il pianoforte disegna un canone cancrizzante, ma appena si inserisce la voce accade qualcosa di più misterioso, di più intimo. È come se la voce fosse l'eco del pianoforte o viceversa. Talora anzi vanno insieme. Qualche volta questo gioco di riprese è scoperto, uditibilissimo, più spesso è coperto, mascherato. Anche nei *Canti*, comunque, ritornano talune figure ritmiche o taluni grumi d'intervalli che finiscono coll'acquistare quasi funzione tematica. Si badi, funzione, non aspetto. Nulla in questa musica lascia indovinare intenzioni di nostalgici ritorni nel passato. Dal passato l'unica lezione che Scogna sembra accogliere è quella di una quasi ossessiva volontà di strutturare con coerenza la pagina. Nel terzo *Canto* i tre accordi di apertura, sul pianoforte, subito ripetuti in successione lievemente modificata, diversamente disposti, diversamente misurati, diversamente melodizzati, diversamente ritornanti con uguale ritmo, costituiscono quasi tutta la radice inventiva del canto. La *Bagatella* chiude in un'unico cerchio espressivo lo slancio dell'attacco: quanto accade nella sua breve durata (due minuti, circa) è insieme dilatazione e frammentazione ritmica di quel respiro iniziale; due semicrome (o il loro aggravamento in due crome) scandiscono di tanto in tanto un respiro brevissimo, un palpito di due accordi, che quasi misura il tempo del percorso. Non si è certo "respiro" "palpito" a caso. Questa musica ossessionata dall'ordine e dalla pulizia del contrappunto è una musica che ha bisogno di quell'ordine e di quella pulizia per misurare palpiti e respiri altrimenti impronunciabili. Ad essi però, affida, anche, il segreto della propria inafferrabile dolcezza.

Dino Villatico

Ad Agrigento «Soltanto il rogo» di Mannino con Katia Angeloni

# La signora è da bruciare

Tratto da una commedia di Elisabeth Mann, il libretto ha per argomento le proprietà jettatorie di una donna - Una musica piena di benefica ironia - In programma anche «Anton» di Flavio Emilio Scogna

DAL NOSTRO INVIATO

AGRIGENTO — Nel quadro dell'Autunno Musicale in Sicilia e con la collaborazione della Rca (che ne ha già prodotto il disco) e dell'Orchestra Romense, il Teatro Massimo di Palermo, assai sollecito al decentramento della vita musicale nell'isola, ha presentato due nuove opere in un atto nel bel Teatro Pirandello di Agrigento, che era stato costruito nell'Ottocento avendo in mente il modello nientemeno che della Fenice.

Delle due opere una è di Franco Mannino, siciliano, la cui produzione musicale giunge con essa alla bella cifra di Op. 264. Il libretto è tratto da una commedia in quattro quadri di Elisabeth Mann Borgese, figlia del grande scrittore; essa l'aveva scritta, in inglese, più di trent'anni fa, senza poi interessarsi per la rappresentazione. Titolo: *Soltanto il rogo*.

È una commedia, o dramma, della jettatura. Si apre in tribunale dove una signora viene ad autocaccarsi di due catastrofi aeree che ella si è convinta d'aver prodotto coi suoi poteri occulti (arrivando in ritardo all'aeroporto aveva perso il volo). Mentre racconta a un giudice infadato e infastidito altre prove della sua stregoneria, la scena del tribunale scompare e i fatti del racconto vengono oggettivati: rovescia il carrettino d'un florajo ambulante, va a trovare un'amica a Parigi e le dicono che è morta nel mattino, un altro sta molto male, chiede l'ora a un pesante e quello constata che per la prima volta il suo perfetto orologio si è fermato. Un'allegria compagnia di amici la porta in una scampagnata al mare; l'aereo si guasta, lei pare che riesca a ripararla, ma mentre telefona da un posto pubblico per avvisare del loro ritardo



Una scena di «Anton», l'opera di Scogna su Webern, assassinato per errore da un sergente americano

l'auto parte di scatto e va ad esplodere fuori scena.

Ritorna la scena del tribunale, il giudice si dichiara incompetente di fronte a fenomeni per i quali, dice lei, «soltanto il rogo» in altri tempi avrebbe potuto costituire un'adeguata espiazione. Avvilita e confusa, va in chiesa a confessarsi. Stessa storia. Il prete le dice che il suo peccato è soltanto di presunzione: «Nessun passero cade se Dio non vuole, e nessun aereo». Sempre più afflitta, va dallo psichiatra. Peggio: quello s'innamora di lei. Parte per un volo ed ha un'allucinazione: nell'hostess che gli ordina d'allacciarsi la cintura crede di vedere la amata cliente. Impazzito, brandisce un coltello, si precipita in cabina, taglia alcuni fili e la solita esplosione conclude l'opera.

L'ironia scanzonata del

sogetto ha fatto molto bene al musicista. Lo ha distolto dalla polemica tonale, quale si svolge per esempio nella precedente opera il *principe felice*. Mannino è persuaso che ci sia una camera dei critici «verso chi non si affidi a una scuola o a una corrente». Ma no, ma no; la camera critica boicotta soltanto le opere poco azzeccate. Qui è un fatto che l'inserzione, non sistematica, d'un paio di serie dodecaphonic serve a dilatare gli intervalli della melodia, tenendola al riparo dalla banalità dei gradi congiunti. Inoltre il canto si vale d'una specie di recitativo, o quasi «Sprechgesang», per cui ogni nota della melodia è ripetuta più volte su numerose sillabe, rendendo percepibilissima la dizione. In questo moderato «fili» così moderno, che si estende anche a qualche ricorso aleato-

rio, le inserzioni di musica tonale ci stanno a pennello come citazioni: il frizzante «bajon» (una danza messicana) che accompagna la scampagnata in automobile, le armonie liturgiche della chiesa, le musicchette d'intrattenimento prima che decolli l'aereo.

Diretta dall'autore (e non occorre dire quanto sia efficace e astuta la strumentazione) l'opera ha avuto per interpreti principali la brava Katia Angeloni, e Luca Stefanini nelle tre parti maschili del giudice, del prete e dello psichiatra. Scene ingegnosamente mobili di Alessandro Ciaramarugli e regia di Antonio Pierferdici, che sostiene pure la voce del pilota e del protagonista, recitante, della successiva opera *Anton* del giovane savonese Flavio Emilio Scogna, il quale è passato dall'altra parte

della barricata: primi studi con Mannino, poi avanguardia con Aldo Clementi, Donadoni, e amicizia di ferro con Luciano Berio.

Devo dire che quando avevo appreso che argomento dell'opera fosse la morte di Webern, m'era quasi venuto un accidente. Ho sempre pensato che straordinario soggetto di atto unico sarebbe quell'assassinio del povero vecchietto sfoltito e impallinato per sbaglio, nel cortile d'un alberghetto di campagna, da un sergente americano che sorvegliava le mosse di suo genero, ex nazista sfegatato e ora intralazzatore di borsa nera col cuoco delle forze americane. Un dramma di realismo e di suspense tali che la *Callieria rusticana* al confronto fa ridere.

Invece, niente paura, nessun realismo e nessuna tensione nelle parole che il musicologo Claudio Casini affida alla recitazione, appunto, di Antonio Pierferdici, ma elevate considerazioni sull'arte di Webern e di altri maestri della musica contemporanea evocati da una comparsa (Jana Mrazova, che in una scena precedente appare anche come Isotta ed è l'unica voce cantante). Misteriose piroette simboliche di un acrobata (Gaetano Battezzato) dovrebbero impressionare tanto Antonio Webern quanto il suo uccisore.

Sotto questa trama recitata e mimata scorre una partitura del tutto autonoma, che permette di individuare in Scogna un compositore moderno assai preparato e promettente. Se la dirige lui stesso, con efficacia e sicurezza, mentre come regista della propria «non-opera» ci convince meno. Anche questo atto unico, come quello così appetitoso di Mannino, ha fruttato applausi all'autore-direttore e ai tre interpreti.

Massimo Mila