

I Venerdì al Dal Verme

Orchestra da Camera della Lombardia, Maceagno - Stagione gennaio-maggio 2002, n. 0

Editoriale

Una nuova stagione e una nuova orchestra a Milano.

di Francesco Leprino

Milano è una città che - dopo gli anni bui coincisi con la chiusura dell'Orchestra della RAI, dell'Angelicum, di Carme (e di altri gruppi cameristici), oltre che di stagioni come Musica nel nostro tempo, ecc. - conosce in questi ultimi anni una nuova rinascita musicale: giovani compagini sinfoniche, quattro nuove grandi sale da concerto (se si conta l'Auditorium di Milano, il Dal Verme, il Teatro Strehler e il recentissimo Arcimboldi), nuove stagioni e, a dispetto di un momento storico negativo, nasce una formazione di strumenti ad arco con carattere stabile, che vuole riprendere una tradizione lombarda di grande riferimento musicale.

La crescita dell'offerta non fa che incentivare la domanda, ed è quindi stimolante una nuova, seppur ancora concisa, stagione, non in concorrenza, ma in dialogo proficuo con le altre istituzioni della città, per ridare linfa al pubblico dei concerti e per allargarne il numero e la composizione.

I Venerdì al Dal Verme offrono musiche che navigano fra il lontano passato e i nostri giorni instaurando quegli scarti spazio-temporali tipici del nostro presente. Nel caso del primo concerto lo scarto deriva anche da una rilettura del passato: da Locatelli ('700) a Marinuzzi ('900), dalle antiche danze ('500-'600) a Respighi ('900), il barocco del Novecento era, nei primi decenni del secolo scorso, specchio straniante rispetto alla realtà, bisogno di scavare nella propria tradizione per ricucire un filo con la strumentalità persa.

I due concerti per pianoforte di Chopin, nella versione originale per orchestra di soli archi, vengono presentati in questa veste per riportare al clima cameristico e salottiero per cui il compositore polacco li aveva concepiti, eseguiti nell'ordine in cui furono composti, nell'interpretazione due giovani e promettenti pianisti vincitori di concorsi internazionali.

Alcuni dei brani in programma vogliono sottolineare una sapientissima scrittura per la compagine degli archi (come nel caso di Ciaikovski), altri vogliono mettere in evidenza la qualità solistiche delle prime parti dell'orchestra.

L'omaggio al violoncellista, compositore e

arrangiatore José Bragato, collaboratore insostituibile di tutta la produzione di Astor Piazzolla, è un'occasione per conoscere uno dei massimi musicisti argentini, nonché il testimone di una evoluzione musicale ibridata dalla cultura europea e dalla tradizione tanguera.

I programmi comprendono inoltre composizioni di autori d'oggi per strumenti solisti, allo scopo di allargare lo spettro di confronto fra lontano passato, Novecento storico e contemporaneità e allacciare quei fili che sembrano spezzati, ma che affondano saldamente nella tradizione, pur mutandone i codici linguistici di superficie.

Un discorso a parte merita la ricollocazione della *Carmen* in chiave novecentesca e latinoamericana. Un modo per restituire al personaggio di Mérimée le sue radici più carnali, attraverso una rivisitazione e orchestrazione che coglie le linee della partitura e della drammaturgia bizetiana trasportandole nei "corrales", i quartieri di malaffare dei suburbi di Buenos Aires, che erano anche i luoghi dove nasceva il tango.

La forma della *Carmen de los Corrales* riflette la personalità del suo adattatore, Daniel Pacitti, musicista appartenente a una categoria quasi estinta: direttore, solista di clarinetto, orchestratore e, come se non bastasse, figura di Entertainer tanguero (attraverso il Bandoneon, anima musicale della musica argentina). Un modo di vivere la musica

come fatto globale (fatto consueto per i musicisti del passato, da Mozart fino a Schönberg), un'esuberanza espressiva che non si può non riflettere nel rapporto di comunicazione con l'orchestra e con il pubblico.

Ultima osservazione riguarda la forma con la quale verranno presentati i concerti: non più l'immobile rituale della visione frontale degli interpreti, con luci fredde e posizioni statiche, che obbligano la fruizione ad una sorta di ipnosi visiva che non giova certo alla concentrazione sonora. Dal momento che nell'ascolto tutti i nostri sensi concorrono e si influenzano a vicenda, l'utilizzo di posizioni variabili dei musicisti, di luci che ritagliano lo spazio in maniera sempre diversa, di letture sceniche ecc, non fanno altro che mantenere desta e focalizzata la concentrazione sul fatto musicale, togliendo la superficie accademica a una musica attualissima e non certo inamidata, che ha superato di gran lunga lo stile fruitivo della società che l'ha generata.

Ancora, un nuovo modo di presentare i programmi dei concerti, attraverso una pubblicazione che, oltre a descriverne i contenuti, interroga gli interpreti e presenta iniziative legate alla cultura nel territorio, perché il concerto sia momento di incontro culturale ad ampio spettro, per un concetto di musica nuovamente calata e associata alla realtà e al contesto che la produce e riproduce.



L'interno del Teatro Dal Verme

Programmi

Orchestra da Camera della Lombardia Maceagno

Direttore musicale: Daniel Pacitti

Quattro concerti e uno spettacolo

I. 11 gennaio 2002, ore 21

Direttore: Daniel Pacitti, pianoforte: Giuseppe Albanese

F. Chopin (1810-1849): Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra, op. 21, versione originale per archi

Locatelli-Marinuzzi (1882-1945): X Concerto da camera, per pianoforte e quartetto d'archi

G. Puccini (1858-1924): *Crisantemi*, per quartetto d'archi

A. Webern (1883-1945): *Cinque movimenti per archi*, trascrizione dal Quartetto op. 5

D. Respighi (1879-1936): *Antiche arie e danze per liuto*, per archi

II. 1 febbraio 2002, ore 21

Direttore: Alexander Tchernushenko, pianoforte: Alberto Nosè

P. I. Ciaikovski (1840-1893): *Elegia in memoria di I. V. Samarin*, per archi

F. Chopin (1810-1849): Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra, op. 11, versione originale per archi

B. Bettinelli (1913): *Fantasia e fuga su temi gregoriani*, per archi

P. I. Ciaikovski (1840-1893): *Serenata per archi*

III. 15 marzo 2002, ore 21

Direttore: Daniel Pacitti, Violoncello: Sandro Laffranchini

J. Bragato (1915): *Tres movimientos Parleñas*, per archi

J. Bragato (1915): *Graciela y Buenos Aires*, per violoncello e archi

G. Ligeti (1923): *Sonata*, per violoncello solo

G. Rossini (1792-1868): *Una Larme*, tema e variazioni per violoncello e orchestra d'archi

L. Stravinskij (1882-1971): *Concerto in re*, per archi

IV. 19 aprile 2002, ore 21

Direttore: Marco Munari, Regia: Ricardo Fuks

Solisti vocali: I. Aramayo Sandivari, D. Aranced Maldonado, M. Sánchez Moreno,

C. Senn Vázquez, E. Pohossov

B. Bizet (1838-1875): *Carmen de los Corrales*, opera in forma semiscenica.

Rielaborazione nello stile del tango e del folclore argentino a cura di Daniel Pacitti,

per soli, bandoneon, charango/cuatro, chitarra, flauto, pianoforte, percussioni, archi

V. 3 maggio 2002, ore 21

Direttore: Daniel Pacitti, Arpa: Luisa Prandina

E. Grieg (1843-1907): *Aus Huberg's Zeit*, Suite in altem Style, op. 40, per orchestra

R. Vaughan Williams (1872-1958): *Fantasia on "Greensleeves"*, per arpa, 2 flauti e archi

M. Ravel (1875-1937): *Habanera*, da *Rhapsodie espagnole*, per viola e arpa

C. Debussy (1862-1918): *Danse sacre e profane*, per arpa

F. Testi (1923): *Per un'arpa*

G. Mahler (1860-1911): *"Adagetto" dalla Sinfonia n. 5*, per archi

M. Grandjany (1891-1975): *Air in classic style*, per arpa

B. Bartók (1881-1945): *Danze popolari rumene*, per archi

Consulenza musicale, supervisione scenica: Francesco Leprino

Voce recitante: Ricardo Fuks

Organizzazione musicale: Stefano Sbarbaro

Ufficio stampa: Claudia Galassi

Sito Web: www.rinasceze.it

Informazioni: Associazione Culturale Rinasceze

via Padova 164, 20132 Milano

tel-fax: 0226148397

E-Mail: info@rinasceze.it

EDITORIALE*Un'anima russa in un corpo europeo*

di FRANCESCO LEPRINO

"Io sono russo, russo fino al midollo delle ossa!"



Ciaikovskij nel 1878

In cosa consiste la modernità di Piotr Il'ic Ciaikovskij?

Sicuramente in una lacerazione di fondo che portava il musicista russo a non schierarsi, a non fare scelte di campo univoche:

anzitutto col Gruppo dei Cinque, con i quali

non condivideva una "russità" a oltranza, quella "russità" a cui Piotr era intimamente vicino, ma con un respiro, diremmo oggi, europeo, in cui l'Italia, Parigi, Vienna e Mosca si toccavano con mano. Ciaikovskij è infatti un viaggiatore: da Pietroburgo a Mosca, Parigi, la Svizzera, l'Italia, l'America, tanto è vero che può dirsi italiano per l'effetto benefico della nostra nazione sul suo spirito tormentato, mitteleuropeo per l'amore per Mozart e Schumann, francese per l'ammirazione per Bizet e Saint-Saëns (e per l'origine materna), ma russo fino alle ossa per il rapporto simbiotico con la natura della sua terra. Laddove il materiale dei "Cinque" era inventato, ma trattato "alla russa", i materiali di Ciaikovskij erano autenticamente russi, ma poi elaborati alla maniera occidentale.

Una lacerazione anche a livello umano: l'incertezza fra la città e la campagna, l'incerta identità sessuale, l'inquietudine di fondo che lo porterà a gesti estremi... ("... una forza del destino che ci impedisce di essere felici; veglia gelosamente perché la nostra gioia e serenità non siano mai pure; pende sulle nostre teste come la spada di Damocle e ci istilla inesorabilmente un lento veleno nell'anima...").

Metaforicamente un "No Land's Man" Piotr, per ciò vicino all'uomo contemporaneo, con le sue profonde contraddizioni interiori portate traumaticamente in superficie.

(continua in II pagina)

EDITORIALE

(continua dalla I pagina)



La casa di Ciaikovskij a Klin, dove compone la *Serenata*

In tal senso il patetismo che trasuda la musica di Ciaikovskij non è certo di superficie, ma è originato da queste lacerazioni, quindi passa, comunica all'ascoltatore al di là delle ideologie, non è un "effetto speciale" per muovere a comando le corde del sentimento,

ma un'osmosi con l'interiorità del fruitore ("La *Serenata* l'ho scritta su un vero impulso interiore, l'ho sentita profondamente..."). E il successo esecutivo si fa beffa degli appunti critici, perché la musica di Ciaikovskij "funziona" con la naturalezza del rapporto causa-effetto.

L'amato Mozart, che ben conosceva quelle corde di intimo patetismo, è l'ispiratore della *Serenata per archi*, una sorta di rifugio neoclassico *ante litteram*, che fa da contraltare ai pezzi d'occasione, visto che il periodo di composizione, il 1880, coincideva con la creazione della solenne *Ouverture 1812*, con tanto di fiato alle trombe e cannoni, così poco amata dal suo autore, in quanto celebrativa e, appunto, esteriore.

La forma della sonata classica costituisce anche un

modo per sfuggire a ogni descrittivismo ed essere musica assoluta, pur se filtrata dall'indicibilità del mondo interiore romantico.

Ciaikovskij introduce nell'ultimo tempo della *Serenata* un vivace tema popolare, proprio come, *mutatis mutandis*, Chopin (anch'egli legato all'occidente e al tempo stesso al proprio paese d'origine) immetteva temi autoctoni nel finale dei suoi due *Concerti* per pianoforte. Non sembri azzardato un parallelismo fra i due, pur se il mezzo secolo che li separa richiedeva a Ciaikovskij una saturazione tonale e orchestrale di cui il Nostro non tiene conto, preferendo un equilibrio di orchestratore (magistrale) che tende più alla classicità che al tardo romanticismo e appare anacronistico ai suoi critici.

Ancor più anacronistica potrebbe apparire la *Fantasia e fuga su temi gregoriani* di Bruno Bettinelli, composta nel pieno degli eventi bellici (1942), nutrita da materiale sacro proveniente dal lontano Medioevo e racchiusa in una forma obbligata e arcaica come la *fuga*...

Ciaikovskij verso il Settecento di Mozart, Bettinelli verso il primo Settecento di Bach e giù giù verso il Gregoriano, radice della musica occidentale: ancora una volta salti spazio-temporali che suggeriscono attenzione all'ascoltatore: più che l'orecchio istintivo del sentimento s'impone un orecchio cosciente di questi scarti, un orecchio capace di discriminare e ricomporre in quella superiore unità che la musica richiede, protesa verso una dimensione evolutiva non lineare.

EDITORIALE*A parte Bragato, Rossini,
Ligeti, Stravinsky*

di FRANCESCO LEPRINO

Nella nuova riforma per la scuola in discussione attualmente presso il Consiglio dei Ministri, l'educazione musicale, ribaltando la logica dell'espansione alle scuole superiori del progetto delle precedenti legislature, viene espulsa dal "curricolo obbligatorio" di tutta la scuola dell'obbligo (elementari e medie) ed entra a far parte delle attività "facoltative", come era prima del 1962, quando furono varati i nuovi programmi che resero la musica materia non più facoltativa.

Secondo la proposta l'iter scolastico sarebbe diviso in due tronconi: uno obbligatorio al mattino (discipline letterarie e scientifiche) e uno facoltativo al pomeriggio (espressioni artistiche e attività sportive).

Uno degli effetti immediati sarebbe quello di lasciare largo spazio alle mode del momento, a preconcetti e pregiudizi, alla visione delle espressioni artistiche come passatempo e puro intrattenimento, negando il profondo valore formativo che tutta la pedagogia mondiale ha, ormai da molto tempo, riconosciuto loro e negando anche la consapevolezza di tale valore e diritto. Ancora oggi la musica rimane per i "non addetti" un linguaggio iniziatico, di cui si subiscono gli effetti, ma sul quale non si ha alcun controllo estetico-linguistico, qualcosa di cui non si può parlare, se non sulle riviste specializzate. Un fenomeno sociale e di costume, quello sì: Sanremo, il rap impegnato, l'ultima hit-dance, il personaggio eclatante... Il musicista dilettante, nel senso alto dell'*amateur*, è animale raro (almeno in Italia), e il dilettantismo, nel senso basso, invade invece i palcoscenici.

In una società di "servizi" (se non a pagamento perché già pagati da uno sponsor di cui poi compriamo i prodotti) in cui anche la formazione si è ormai avviata a diventare un servizio "a gettone", l'educazione musicale sarà un juke-box a cui si accederà solo se "interessati", come un "di più", un bene voluttuario, dimenticando che la difesa delle pari opportunità si fonda su una comune base formativa (la scuola dell'obbligo) che permetta all'individuo di scegliere coscientemente. In tale scenario la dimensione estetico-culturale (di cui ci si appropria nel processo di formazione) sarà sempre più solo un fiore all'occhiello di chi accede al servizio e non, come per chi siede stasera in questa sala, uno dei sublimi piaceri per cui vale la pena vivere.

Mi sembra doveroso, per chiunque ami la musica, difendere questo diritto!

EDITORIALE

Da Siviglia ai Corrales di Buenos Aires: un viaggio verso l'opera globale

di FRANCESCO LEPRINO

Un oggetto globalizzato allarga la sua portata, di senso, di rimandi a un contesto che va ben oltre la sua origine. Al contrario, la colonizzazione, come si sa, impone un oggetto a tutti, senza ridefinirlo, annullando le differenze del contesto. In tal senso la colonizzazione diffonde oggetti poveri e senza spessore, la globalizzazione offre oggetti che si arricchiscono nel loro contatto con altri territori e si caricano viepiù di senso.

L'accezione negativa attribuita al termine "globalizzazione" è riferibile quindi più al concetto di "colonizzazione", che è il suo opposto.

Il nemico da combattere non sarebbe quindi la globalizzazione, ma la colonizzazione, culturale, commerciale e di costume.

In tal senso *Carmen de los Corrales* è un'opera globalizzata: un compositore francese, un contesto spagnolo, musicale e drammaturgico, un primo livello di lettura "colta" del materiale popolare, gitano e ispanico da parte di Bizet. Su queste già complesse sovrapposizioni si innesta, come in un gioco di specchi, la tradizione di un altro emisfero, di un'altra cultura, di un'altra natura, quella argentina, della città, della campagna, della Pampa e delle montagne. Una cultura, però, legata a filo doppio con una molteplicità di origini europee, non solo spagnole, ma che si riverberano fino ai paesi dell'est europeo.

Il tango stesso, quello elegante e colto di Piazzolla, quello carnale e passionale di Gardel, quello malavitoso dei "corrales" e dei bordelli, o quello ruspante dei gauchos e dei creoli, hanno le loro radici in Europa, ma assumono un colore locale cangiante: il tango è già un genere globalizzato. Poi ci sono tutte le altre danze: l'habanera, la ciarda, l'aragonese, la canzone gitana, la seguidilla, la milonga, il flamenco... un crogiolo di movenze latino-ispánico-mitteleuropee che rimandano prepotentemente al corpo.

Un incrocio di segni che la riscrittura di Daniel Pacitti fa convivere naturalmente, quasi che la musica di Bizet avesse pensato di fare un viaggio oltreoceano e di conservarne in potenza i sapori, prima di essere formalizzata come opera "francese". È la sorte dei grandi capolavori, la capacità di contenere semi per il futuro; in tal senso *Carmen* ha avuto, già in passato, oltre alle mere trascrizioni manieristiche, molteplici riletture: fra quelle musicali spicca il balletto *Carmen*.

PROSSIMO CONCERTO

Venerdì 3 maggio 2002, ore 21

Direttore: Daniel Pacitti
Arpa: Luisa Prandina

Musiche di GRIEG, VAUGHAN WILLIAMS, RAVEL, DEBUSSY, TESTI, MAHLER, GRANDJANY, BARTÓK



Luisa Prandina, arpa dell'Orchestra del Teatro alla Scala



Suite del russo Rodion Shchedrin per archi e percussioni, quella teatrale di Peter Brook, quella cinematografica di Carlos Saura, solo per citare le più autorevoli e originali.

Carmen de los Corrales, tramite la capacità repentina e polifonica della musica di trapassare e sovrapporre tempo e spazio, è un viaggio globale e simultaneo fra il vecchio e il nuovo continente, un viaggio che espande il personaggio di Merimée, erede vivo e cosciente di un

Don Giovanni stanco e svilito, a dimensione universale, dove l'anelito e il bisogno di libertà che ne sottendono il carattere diventano temi estremamente moderni e, appunto, globali!

C'è, inoltre, una Carmen latente in ogni ballerina di tango, e la rosa e il coltello sono sempre in agguato a turbare l'apparente quiete di una danza che è decantazione formale di complesse e contraddittorie relazioni umane.

E forse quel gioco di sguardi fra i danzatori, intensamente fisso e determinato, pieno di orgoglio, passione, fierezza e sfida, fotografa l'anima di quel continente che parte dalla calda frontiera messicana di Tijuana e arriva giù fino alle gelide Malvinas della Tierra del fuego: un continente di ghiaccio e fuoco pronto a scattare verso la vita, come il volteggio improvviso del Tango.

LA LOCANDINA

19 APRILE 2002, ORE 21

I Venerdì al Dal Verme

Carmen de los Corrales

Opera-ballet in forma semiscenica
da *Carmen* di Georges Bizet

Rielaborazione di Daniel Pacitti
per soli, bandoneon, charango/cuatro, chitarra,
flauto, pianoforte, percussioni, archi, danzatori

Orchestra da Camera della Lombardia

Direttore: MARCO MUNARI

Un'idea in divenire di
Mario Migliara e DANIELA SCHIAVONE

COSTUMI: PATRIZIA NOVELLI

Solisti:

Carmen: Ilia Aramayo Sandivari
Don José: Miguel Sanchez Moreno
Micaela: Denise Araneda Maldonado
Morales: Silvestro Sammaritano
Escamillo: Edvard Pohossov

Ballerini:

Veronica Novelli, Victoria Di Pace,
Adriana Martín, María Cristina Conte,
Rossella Mitrano, Guillermo Galarza,
Luciano Sottovia, Roberto Chindamo

Consulenza musicale, supervisione scenica:
Francesco Leprino

Organizzazione musicale: Stefano Sbarbaro
Redazione e grafica: Studio Al Gran Sole
Ufficio stampa: Claudia Galassi
Sito Web: www.rinascenze.it

Grieg, Ravel, Vaughan Williams, Debussy e la tradizione attraverso Bartók

DI FRANCESCO LEPRINO

Il rapporto di Béla Bartók con il mondo e il linguaggio della musica popolare dovrebbe essere noto, come conosciute le sue numerose opere basate su temi popolari, ma vale la pena di accennare alle peculiarità di questo compositore, che ha aperto, nell'utilizzo dei materiali autoctoni, vie nuove che istituiscono parallelismi con gli altri autori di questo programma che si riferiscono alla tradizione.

La trasformazione che è avvenuta, e che solo con Bartók e da Bartók in poi entra in una fase matura, è basata sul rapporto con il materiale di partenza che i musicisti hanno avuto negli ultimi secoli. Dalle turcherie di Mozart, alle melodie boeme di Beethoven, ai *repechage* a tutto tondo di Liszt in ambito europeo (aveva lasciato l'Ungheria a 11 anni e non ne conosceva la musica), alle citazioni nordamericane di Dvorak, o agli stessi sapori ispanici, greci o ebraici di Ravel: un materiale utilizzato come cartolina, a la maniere de...

Un rapporto "turistico" con il materiale popolare, spesso coincidente con il concetto di esotismo... sapori di qualcosa che è lontano e di cui cogliamo una risultante per sentito dire. Pare che Puccini non conoscesse l'Opera di Pechino e i suoi stilemi musicali, ma il sapore locale era garantito da certi colori orchestrali e dall'utilizzo di scale pentatoniche, mentre noi sappiamo che la musica cinese e il senso del teatro cinese era (ed ancora è) ben altra cosa. Già diverso l'approccio di Debussy, che non citava, ma riprendeva, inglobandole nel suo pensiero musicale, certe formanti delle musiche extraeuropee come quella balinese. Il processo avviato da Bartók è nuovo, poiché i materiali musicali, nella fase matura, non verranno tanto citati né mimati, quanto integrati come formanti compositive, dando i loro frutti nei decenni a venire, anche in tempi recenti, in compositori, pur diversissimi, come Berio, Maderna, Henze, Kurtag...

Preso dal sacro fuoco del sentimento nazionalistico per l'indipendenza dell'Ungheria, Bartók si oppone all'uso in famiglia della lingua tedesca. Vuole dare forma a uno stile ungherese perché nazionalisticamente si ribella all'egemonia culturale asburgica. Il filo rosso che lega tutta la sua vita è costituito dall'interesse verso la musica popolare e verso la sua integrazione con la cultura musicale tardoromantica.

I compositori nazionali ungheresi utilizzavano già modelli di brani a carattere folklorico, ma Bartók si rende subito conto che non erano canti autoctoni. Nel 1904 fa la sua prima trascrizione di un canto ungherese. Nel 1905 prende contatti con Kodály, con il quale pubblica i *Canti popolari ungheresi* (1906), adattamenti per voce e pianoforte: l'intenzione era di divulgare il canto popolare, ma in 35 anni vendettero solo 1500 copie. I due mettono a punto un sistema analitico di ricerca che assume i caratteri della scientificità. Dal 1906 fanno uso di un fonografo Edison, registrando nei campi le musiche contadine. Le ricerche sono

estese ad altre etnie, come Slovacchia e Romania. Nel 1907 scopre in Transilvania le radici della pentafonia ungherese e, nello stesso anno, Kodály gli fa conoscere la musica di Debussy.

(continua in III pagina)



Béla Bartók a 22 anni

Le sette Danze popolari rumene sono rielaborate per orchestra nel 1917 da una composizione per pianoforte del 1915, anno in cui Bartók scrive parecchi lavori basati su canti rumeni. Queste brevi e concise Danze (Danza col bastone, Danza della fascia, Danza sul porto, Danza del corno, Polka rumena, Danza veloce 1 e 2) partono da autentici materiali popolari, canti freschi e spontanei in cui Bartók non pone particolari problematiche se non la volontà di trasferire nella sala da concerto i sapori della musica contadina.

LA LOCANDINA

3 MAGGIO 2002, ORE 21

I Venerdì al Dal Verme
Orchestra da Camera della Lombardia

Direttore: DANIEL PACITTI
Arpa: LUISA PRANDINA
Viola: EMILIO POGGIONI

E. Grieg (1843-1907)
"Aus Hoberg's Zeit", Suite im Altem Style, op. 40
per archi

R. Vaughan Williams (1872-1958)
Fantasia on "Greensleeves"
per arpa, 2 flauti e archi

M. Ravel (1875-1937)
Habanera, da Rhapsodie Espagnole
per viola e arpa

C. Debussy (1862-1918)
Danse sacrée et danse profane
per arpa e archi

F. Testi (1923)
Per un'arpa

G. Mahler (1860-1911)
Adagietto dalla Sinfonia n. 5
per arpa e archi

M. Grandjany (1891-1975)
Ayr in Classic Style
per arpa e archi

B. Bartók (1881-1945)
Danze popolari rumene
per archi

Voce recitante: Mario Migliara
Organizzazione musicale: Stefano Sbarbaro
Redazione e grafica: Studio Al Gran Sole
Ufficio stampa: Claudia Galassi
Sito Web: www.rinascenze.it

EDITORIALE

(continua dalla I pagina)

Nel 1913, quando pubblica la prima monografia etnomusicologica, Bartók è pienamente cosciente dei problemi che ci sono in una trascrizione popolare, e nel 1915 scrive un certo numero di pezzi basati su canti rumeni (fra cui le Danze), nel 1917 scrive i Canti popolari slovacchi per coro, porta a termine gli Otto canti popolari ungheresi e i 15 canti contadini ungheresi. La Suite per pf e il Secondo Quartetto sono influenzate dalla musica araba.

Nel 1918 raccoglie 2721 canti ungheresi, 3500 rumeni e 3000 slovacchi, oltre a canti ruteni, bulgari e serbi. Nel 1921 collabora con Kodaly ad un volume di 150 canti slovacchi. Nel 1924 pubblica lo studio sulla musica contadina ungherese. Fra il 1922 e il 1928 prepara l'edizione della raccolta dei 3000 canti popolari slovacchi. Nel 1926 scrive uno studio sulla Colinda, canto natalizio rumeno. Tiene conferenze sulla musica popolare, pubblica articoli sull'influenza della musica popolare su quella colta. Seguendo l'esempio di Kodaly, scrive una serie di volumi di trascrizioni di musica popolare per canto e pianoforte e pubblica un saggio sul rapporto fra musica popolare ungherese, slovacca e serbocroata. Negli anni '40, emigrato negli USA, Bartók continua a occuparsi della sistemazione dei suoi studi sul mondo popolare fino alla morte, nel 1945.

Bartók è un compositore internazionale, con un atteggiamento illuminista, che tenta di ricucire l'evoluzione della musica colta mitteleuropea e francese con le radici balcaniche e mediterranee, con tutte quelle culture, cioè, che era capace di comprendere (non gli interessarono, ad esempio, i pellerossa d'America).

Si comprende come non sia più l'atteggiamento esotico verso il folklore, e quindi il primato colto su quello popolare. Impara ben otto lingue: inglese, francese, slovacco, italiano, spagnolo, rumeno, russo e tedesco (che però si rifiutava di parlare).

Nel 1913 impara l'arabo e nel 1938 il turco. Trova collegamenti fra musica ungherese, mongola (i Mongoli avevano invaso l'Ungheria nel XIII secolo) e finlandese. Bartók scopre il cosiddetto "canto lungo" che, diffuso nell'antica Romania, si

ritrova in Ucraina, Persia, Irak e Algeria. Accumula una serie di conoscenze nel campo dell'etnologia, della storia, della linguistica, della fonetica, della sociologia.

Nel 1920 viene accusato di mancanza di patriottismo, anche se il suo "nazionalismo" non era certo di tipo politico, quanto basato sull'ideale della fratellanza fra le nazioni e la sua concezione della musica popolare non era nazionalistica, ma transnazionalistica, perché apparteneva a un sub o super livello antropologico e interculturale. E comunque in Bartók più che mai Nazione e Stato non coincidevano.

Il problema musicale centrale che Bartók si pone è: da un lato le strutture modali, melodiche e ritmiche della musica popolare, dall'altro la densità cromatica ed espressiva della musica colta, della grande cultura musicale mitteleuropea. Come conciliare questi due mondi?

Si convince che le formanti della musica popolare possono costituire una terza via alla tonalità in crisi da un lato, alla radicalità della dodecafonia dall'altro. In tal senso diviene un compositore moderno e cosmopolita, pienamente fuori dal sistema delle scale maggiori e minori, dalle tonalità, ma più vicino a Debussy che a Schoenberg. Del mondo musicale popolare gli interessano gli "aspetti soprasegmentali": microtonalità, rubato, abbellimenti, soluzioni timbriche; non tanto e non solo, quindi, l'aspetto ritmico-melodico.

Nella musica contadina Bartók supera la dicotomia maggiore/minore, ma ha la possibilità di istituire nuove formule tonali (la scala pentatonica è priva di semitoni, quindi di tensioni). Anche gli accordi pentatonici, indipendentemente dal basso, davano risultati in qualche modo consonanti, e proprio dalla scala pentatonica deriva serie di accordi per quarte sovrapposte, con una tonalità che "slitta" continuamente. In quegli stessi anni, inoltre, Bartók scopre le antiche scale modali, che offrivano la possibilità di eliminare le cadenze dominante-tonica. La combinazione di lidio (do si la sol) e frigio (re do si la) lo porterà al "cromatismo polimodale".

Avvicinarsi alla tradizione costituisce così per Bartók un modo inedito per rivoluzionare il linguaggio, facendo diventare la sua musica un terzo polo fra il radicalismo sperimentale e il legame col passato.