

24. RASSEGNA DI NUOVA MUSICA

Teatro Lauro Rossi Macerata

27. 28 febbraio 1. 2. 3 marzo 2006

ore 21.15

Biografie dei compositori e note ai brani

John Adams (Worcester, Massachusetts 1947)

Nato e cresciuto nel New England, John Adams impara a suonare il clarinetto da suo padre e, negli anni della sua prima formazione, fa parte di bande musicali ed orchestre locali. Ben presto, a soli dieci anni, inizia lo studio della composizione ed è ancora un teenager quando assiste alla prima esecuzione di un suo lavoro per orchestra.

Per dieci anni insegna al San Francisco Conservatory of Music prima di divenire Composer in Residence con la San Francisco Symphony (1982-1985) scrivendo per orchestra numerosi lavori di successo, anche se a volte controversi.

Nel 1985 John Adams inizia la sua collaborazione con la poetessa Alice Goodman ed il regista Peter Sellars con cui realizza due produzioni internazionali fra le più rappresentate in anni recenti: Nixon in China e The Death of Klinghoffer .

A queste opere seguono altri due lavori sempre con Sellars: I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky (1995) su libretto di June Jordan e El Niño, una rivisitazione, in diverse lingue, della Natività, composta in occasione delle celebrazioni per la fine del Millennio ed eseguita per la prima volta a Parigi nel dicembre 2000.

L' opera più recente di Adams, Doctor Atomic (2005), è basata sulla figura del fisico J. Robert Oppenheimer e le crisi scientifiche e morali che accompagnarono la creazione della prima bomba atomica nel 1945.

Sempre del 2005 sono The Dharma at Big Sur, per violino elettrico ed orchestra, ispirato alle impressioni letterarie suscitate dal paesaggio californiano in scrittori come Jack Kerouac, Gary Snyder, Henry Miller e My Father Knew Charles Ives, ricordo della fanciullezza di Adams nel New Hampshire.

Attualmente Composer in Residence alla Carnegie Hall, John Adams prosegue nella sua attività di direttore delle più famose orchestre con programmi in cui, insieme ai suoi propri lavori, presenta quelli di altri compositori, anche molto diversi tra loro, da Debussy, Stravinskij, Bartók e Ravel a Zappa, Ives, Reich, Glass ed Ellington.

Road Movies (1995)

Road Movies è musica da viaggio, che vive cioè in una comoda pulsazione passando attraverso varie regioni armoniche e timbriche, come in auto si potrebbe passare da un paesaggio all'altro. Nel primo movimento il pianoforte mette in moto una figurazione regolare ed ondulante, una scrittura che si prescrive sia eseguita "con un leggero swing"; il violino la asseconda scegliendo frammenti di melodia, giocherellandoci, sviluppandoli appena per poi abbandonarli, preferendo qualcosa di nuovo.

Il secondo movimento è dominato da una contemplazione quasi immota. Un tranquillo dialogo fa passare una singola frase fra i due strumenti, avanti e indietro, ora con lievi modifiche ora con piccole aggiunte, prima di restituirla al partner. Il violino scorda il SOL basso per produrre un peculiare, baritonale FA.

40% Swing è un moto perpetuo con echi di jazz e bluegrass.

Quella che era una rilassata pulsazione nel primo movimento qui ingrana la marcia verso nuovi orizzonti, con accenti sincopati che danno alla uniforme superficie una serie di scosse, sobbalzi e inattesi cambi di rotta. John Adams

Earle Brown (Lunenburg, Massachusetts 1926 – New York 2002) ha collaborato con John Cage e David Tudor, conquistando presto una posizione di rilievo nell'avanguardia musicale americana, ma importanti sono stati anche i suoi rapporti con i pittori J. Pollock, R. Rauschenberg e lo scultore A. Calder.

Oltre che per l'Espressionismo Astratto la sua musica riflette il suo interesse per varie attività culturali: dalla filosofia di Bergson alla poesia di Gertrude Stein e Lawrence Ferlinghetti, alla coreografia di Merce Cunningham, ancor prima di incontrare Cage nel 1951.

Il nome di Brown è strettamente associato al gruppo di musicisti americani costituitosi a New York attorno alla figura di J. Cage (David Tudor, Morton Feldman, Christian Wolff) ed egli apportò al gruppo la sua peculiare sensibilità, a volte aggressiva e impetuosa, altre meditativa e austera, distante dalla fragilità di alcune opere di Feldman e Wolff.

Mentre l'influenza di Cage sull'avanguardia musicale fu soprattutto filosofica, quella di Brown è stata pratica: le sue tecniche di conduzione e gli esperimenti con "time notation", improvvisazione, "forma aperta" sono divenute parte della consuetudine compositiva odierna.

Numerose apparizioni in Europa negli anni '60 hanno consolidato la notorietà di Brown nei festival di musica contemporanea, ove diresse, in prima esecuzione, vari suoi lavori e tenne conferenze come, nel 1964 e 1965, ai Ferienkurse di Darmstadt. Compositori come Ligeti, Stockhausen, Boulez, apprezzarono i suoi lavori e divenne anche amico personale di alcuni musicisti della generazione più giovane come Donatoni (che gli dedicò due lavori per orchestra, For Earle I e For Earle II) e Bruno Maderna.

Brown stesso, attraverso una serie di registrazioni, contribuì alla diffusione negli Stati Uniti della conoscenza di compositori come Nono, Maderna, Kagel, Scelsi e Boulez.

Hodograph 1 (1959)

Anche Earle Brown può essere considerato a ragione uno dei più importanti compositori della Scuola di New York, anche se storicamente il suo nome non figura ufficialmente accanto a quelli di Cage, Wolff e Feldman.

Hodograph 1 fu composto nel 1959 per tre grandi icone della musica contemporanea ai tempi dei corsi estivi di Darmstadt: Severino Gazzelloni, Cristoph Caskel e David Tudor.

Il percorso di Brown è in un certo senso parallelo a quello delle Durations di Feldman ma il contesto è estremamente diverso. Suoni mobili, fluidi, cascate di note rapide, insomma un ambiente più dinamico che statico. Interessante è l'esperimento presente in questo brano di affiancare a zone notate scrupolosamente in notazione tradizionale, altre esclusivamente grafiche dove gli interpreti sono stimolati a trovare soluzioni idonee alla traccia visiva suggerita da Brown (ed annotata manualmente sempre in maniera diversa nelle copie edite della partitura.)

"La musica si compone da sé"

John Cage (Los Angeles 1912 – New York 1992) studiò in patria avendo tra i suoi maestri anche A. Schönberg. Fin dall'inizio le sue composizioni ebbero un carattere nettamente sperimentale; agli anni Trenta risalgono le prime opere per "pianoforte preparato" o per strumenti a percussione.

Il suo interesse per la materia sonora lo condusse fin dal 1951 a comporre opere come Imaginary Landscape n. 4 per 12 apparecchi radio e 24 esecutori.

I suoi interventi in Europa nel 1954, 1957 e 1958 suscitarono l'immediato interesse delle avanguardie musicali, che nel compositore americano avvertirono una presenza inquietante e una fonte di stimoli di riflessione. Le posizioni di Cage sono radicalmente distruttive dei capisaldi della tradizione occidentale,

per esempio della razionalità della costruzione musicale, della sacralità del suono, di tutto il rituale del far musica in concerto. Per Cage (che ha compiuto approfonditi studi sul pensiero orientale, in particolare sulla filosofia Zen e sul libro dell' I Ching) ogni suono è musica e non ha senso organizzarlo secondo precise strutture in "opere" che siano prodotti finiti. Secondo la sua definizione, "sperimentale" è un procedimento di cui non si può prevedere il risultato.

La dimensione casuale, indeterminata, nella sua musica, il suo rifiuto di compiere vere e proprie scelte compositive, si manifestano in modi diversi: nei 4 libri di Music of Changes (1951), ad esempio, tutto ciò che è scritto è frutto del lancio delle monete dell'I Ching; mentre molti altri lavori si limitano a prescrivere all'esecutore diversi comportamenti, senza preoccuparsi del risultato sonoro. A differenza però di altri autori, Cage limita quasi sempre l'alea al momento compositivo escludendola da quello esecutivo (sarebbe una nuova intrusione della soggettività).

Si è anche molto parlato degli aspetti "dada" della musica di Cage, basterà qui accennare alle affinità esistenti tra la poetica "dada" e lo "Zen" (esaltazione dell'automatismo, disprezzo per la ragione, accettazione dell'assurdo).

Bisogna infine precisare che Cage non intende affatto il suo operato come un processo evolutivo irreversibile le cui tappe sono superate una volta raggiunte: il desiderio di libertà e immediatezza hanno in lui l'ultima parola, sia spingendolo al contatto diretto con il pubblico come esecutore di se stesso (Empty Words, 1973-74) sia permettendogli di riaprire discorsi che sembravano ormai chiusi per lui, come l'impiego di strumenti tradizionali (Freeman Etudes per violino solo, 1978, eseguiti integralmente da Irvine Arditti alla Rassegna di Nuova Musica del 1992).

...lo pensavo intoccabile,
come il rumore del vento
degli aeroplani, del mare,
del traffico e degli uccelli,
perché l'ho sempre amato
e ammirato
e perché mi lega a lui una vasta
e quasi soffocante quantità di ricordi,
grandi e piccoli,
pubblici e privati.
Con John Cage muore un santo,
un giocoliere, un eroe,
un inventore, un umorista,
muore cioè uno dei grandi uomini
di questo secolo,
che ha potuto combinare
e sublimare
con rigore e purezza
i segnali e le impronte
di percorsi tanto diversi.
Sorridente.

Luciano Berio
(La Stampa 14 agosto 1992)

Inlets (1977)

Per molto tempo Cage considerò i suoi concetti di casualità e indeterminazione incompatibili con l'improvvisazione. Già negli anni Settanta però egli riformulò il concetto d'improvvisazione in questi termini: "Le procedure casuali sono una disciplina e raramente l'improvvisazione è una disciplina. Tuttavia attualmente uno dei miei interessi è rendere l'improvvisazione una disciplina, ma nel senso di fare qualcosa al di là dell'ego". L'obiettivo di Cage era di liberare l'improvvisazione dal gusto e dalla

memoria, da preferenze ed idiosincrasie. Ecco allora che gli esecutori vengono messi a confronto con "strumenti" inusuali ed imprevedibili come cactus o conchiglie.

In *Inlets* (per tre interpreti, conchiglie parzialmente riempite e fuoco live o registrato), i musicisti muovendo e girando le conchiglie non hanno il controllo sui gorgogli e sui loro ritmi. "Tu inclini la conchiglia e a volte ottieni un gorgoglio, ma non sempre. Così il ritmo appartiene allo strumento, non a te".

Cage chiamò questo nuovo concetto di improvvisazione "strutturale", spiegando: "Ciò che mi piace è che l'esecutore, l'improvvisatore ed anche l'ascoltatore scoprono la natura della struttura. Improvvisazione: cioè non pensando, non usando procedure casuali, solamente lasciando che il suono sia nello spazio, affinché lo spazio possa essere differenziato dallo spazio successivo dove non ci sarà quel suono".

Ryoanji (1985)

La serie di composizioni musicali chiamate Ryoanji, intrapresa da John Cage nel 1983, è la translitterazione musicale del famoso giardino di rocce situato a Kyoto che risale al sedicesimo secolo e che porta lo stesso nome. Qui le quindici rocce e la sabbia costantemente rastrellata dal vento che le circonda evocano un paesaggio naturale che può far sorgere differenti associazioni nella mente di chi lo osserva.

Seguendo i principi Zen che sottendono alla formazione del giardino, Cage concepì queste composizioni come un'interazione tra elementi che egli definì separati (la sabbia, anche se ciò può apparire contraddittorio) e continui (le rocce). Ai musicisti è lasciata una certa libertà di esecuzione nel rispetto di alcuni parametri relativi al tempo ed al silenzio.

I battiti percussivi che giungono ad intervalli variabili disegnano una tessitura musicale e temporale che rappresenta la sabbia rastrellata, gli interventi del contrabbasso (o del trombone) scolpiscono i grandi massi, creando un notevole stato di tensione e precarietà. Fin dagli anni Cinquanta, con l'uso di metodi casuali, l'opera di Cage vive un passaggio che porta a modificare la complessa e profonda dinamica tra suono e silenzio. Questa concezione, scambiare i suoni con i silenzi, è anche alla base di Ryoanji.

Da questo momento i silenzi di Cage non sono più "silenzi espressivi", da cui i suoni emergono come bolle sulla superficie dell'acqua, ma divengono "l'insieme dei suoni non voluti". Ci troviamo davanti ad un'urgenza estetica radicalmente diversa, che trasforma un materiale apparentemente identico.

La scelta poetica di "scambiare i suoni con i silenzi" non appartiene ad una svolta afasica, ma è conseguente ad un'estetica che cerca di allontanare l'arbitrio soggettivo dal processo compositivo, poetica che ha le sue radici nel rapporto tra arte e natura che Cage adotta dall'arte e dalle dottrine orientali.

Questo delicato passaggio segna evidentemente un punto di rottura radicale da un punto di vista estetico: infatti se prima è il compositore che, con una scelta personale di gusto, sceglie l'intreccio tra suono e rumore, dopo, sarà il caso a sostituire la sensibilità del compositore, e suono e silenzio si equivarranno sotto il titolo di materiali musicali.

Concert for Piano and Orchestra (1957/1958)

Per il *Concert for Piano and Orchestra* Cage predispose una voluminosa raccolta di materiale da cui ciascun esecutore può scegliere una qualsiasi parte, in relazione non solo alla durata della performance prevista, ma anche al numero dei partecipanti disponibile.

Ciascun strumentista costruisce personalmente la propria parte attingendo dal materiale disponibile per il suo strumento. Non tutti gli strumenti per cui Cage ha scritto una parte devono essere necessariamente presenti in una data esecuzione. In casi estremi una versione può essere eseguita, per esempio, da un solo flauto, tralasciando persino la parte del piano "solista". Cage esplora il più vasto apparato possibile di suoni che ciascun strumento sia capace di produrre, usando non solo l'intera gamma di tecniche standardizzate come: tremolo, staccato, suonare sul ponticello del violino o con il legno dell'archetto, svariate sordine, ma anche, per esempio, cantare attraverso il flauto, suonare con l'archetto sulla cordiera del violino, fino alla "decostruzione" dello strumento, togliendo, per esempio, l'imboccatura di uno strumento a fiato e suonarlo da solo. Il *Concert for piano and Orchestra* si

presenta come una galassia di possibilità sonore in continua espansione. Al tema della proliferazione e dell'abbondanza si affianca il principio di indipendenza, non c'è una partitura generale, ciascun musicista può iniziare in un punto qualsiasi della sua parte, nessuno può prevedere se, in una determinata performance, i suoni degli interpreti si troveranno a coincidere o a succedersi gli uni agli altri.

Per aggiungere un ulteriore livello di imprevedibilità, Cage prevede una "parte" per il direttore che traduce il tempo notato in tempo reale. Nell'esecuzione, i musicisti osservano il direttore (che muove le braccia in ampi cerchi) come un orologio. Così la parte di uno strumento può prevedere che dieci suoni debbano essere eseguiti in trenta secondi, ma seguendo i gesti del direttore (la cui velocità è stata alterata nella sua parte) avrà soltanto quindici secondi per eseguire quei dieci suoni,

La parte per pianoforte solo è un enorme assemblaggio di notazioni sperimentali: 63 pagine che contengono 84 tipi differenti di frammenti di composizione, quasi ciascun frammento può essere realizzato in molti modi diversi, spesso alcuni frammenti si sovrappongono. Il pianista nuota (o piuttosto crea) nello stesso tipo di acquario musicale dell'orchestra, è inoltre abolito il limite tastiera-cordiera, un pianoforte totale quello realizzato da Cage, l'abolizione della forma si aggiunge alla notazione originale e curiosa che va dall'accumulazione dei segni fino alla scrittura rarefatta che raggiunge nella famosa pagina 15 il nulla, il foglio immacolato che non necessariamente il pianista interpreterà come il silenzio programmatico del famoso 4'33".

Una musica estremamente visiva, estemporanea ed irripetibile quella del Concert for Piano and Orchestra che ha tanto a che fare sia con l'action painting che con l'ironia dissacratoria, oltre che, in modo tutto particolare, con la libertà improvvisativa che proprio in quegli anni cominciava a scardinare le leggi del jazz. Cage, a commento della natura dilatata e contraddittoria dell'universo sonoro del Concert, così si esprime: "L'unica cosa coerente in questo lavoro era che non avevo bisogno di essere coerente".

Ma, a proposito dell'improvvisazione in Cage, è utile qui riportare quanto ha scritto Claudio Lugo in proposito:

Contrapponendo il caso alla volontà creativa Cage accredita alla dimensione dell'ascolto il ruolo centrale nella produzione di senso che si sviluppa nell'esperienza della percezione dei suoni, e in tal modo garantisce, a tale esperienza, la purezza sperimentale di una fruizione strutturalmente lontana da pigrizie determinate dall'abitudine a porre attenzione ad un campo limitato di elementi al cospetto dei quali ci sentiamo di spendere la parola musica. In realtà Cage riflette assai sul ruolo cruciale che gli ascendenti culturali giocano nell'attuarsi di tale processo interpretativo, e il fil rouge del suo operare taumaturgico s'identifica con un continuo scoprire il nervo dei condizionamenti che tendenzialmente atrofizzano la curiosità verso il nuovo, cristallizzando l'ascolto nella dimensione ninnolante della (auto)gratificazione narcisica a perdersi nel già udito.

Nell'alternativo e dubbioso interesse di John Cage nei confronti dell'improvvisazione si esplicita con evidenza palese questa insofferenza a tali condizionamenti. Al centro di movimenti artistici che molto avevano puntato sui processi creativi irriflessi nella credenza che il sorgivo emergere dell'improvvisazione potesse emancipare - nell'utopia di un possibile ritorno alla prieva libertà - la ricerca del nuovo, egli ha ripetuto sino alla noia che improvvisare senza un progetto, una linea direttiva, una struttura di contenimento - meglio se configurata da leggi casualistiche - fatalmente espone al pericolo della pratica di strade abusate, alla reiterazione - peggio se inconsapevole - dei percorsi abituarini.

Un'opera in particolare, il Concert for Piano and Orchestra, può essere utile strumento di laboratorio per esemplificare, e concentrare in sé, tutti i punti sin qui argomentati. Vale la pena di descriverne i tratti salienti.

Una vera e propria partitura orchestrale non esiste. Cage ha predisposto una collezione di spartiti che ha intitolato Solo for... seguito dal nome dello strumento a cui è dedicata la parte individuale.

Le pagine degli spartiti contengono tutte un sistema di cinque pentagrammi e, senza indicazioni di tempo o segni di battuta, si risolvono in una sequenza di suoni - nella rappresentazione grafica di semplici 'pallini'- disposti in modo tale da lasciare tra loro spazi bianchi - s'intuisce silenziosi - di varia misura.

Le note scritte fanno riferimento alla chiave tradizionalmente usata dallo strumento in questione e il 'pallino' che indica la nota si articola in tre 'taglie': piccola, media e grande.

Le taglie possono indicare sia valori di durata che valori di intensità, a piacer dell'esecutore, e nella legenda che correda ogni parte è specificatamente chiarito che l'esecutore può scegliere di eseguire i suoni che vuole all'interno di ogni pagina, sottintendendo gli altri; può scegliere le pagine che vuole, nel numero e nell'ordine che vuole, anche (clamorosamente!) nessuna.

Prima di comprendere come questo impianto venga poi messo in moto dall'esecuzione collettiva dell'opera, può essere utile soffermarsi un momento su questi primi aspetti. Se facciamo mente locale alla modalità di produzione musicale propria alle compagini orchestrali della musica colta occidentale, balza subito agli occhi quanto questo approccio sia sottilmente provocante.

Lo strumentista d'orchestra è abituato all'irregimentazione dell'azione musicale imposta dalle caratteristiche proprie alla nostra notazione musicale: unità di tempo e di battuta, fedeltà alla parte scritta, poche o nulle agibilità alla scelta interpretativa personale, se non, raramente, in qualche a solo per il quale il compositore abbia presupposto un fraseggio liberamente solistico.

Il Concert everte tutto ciò chiamando il singolo orchestrale, invece, ad uno smembramento e ricomponimento della parte a proprio piacimento, sin all'estrema conseguenza dell'astensione totale; anche l'effettiva esecuzione delle suoni notati può subire clamorose mutazioni determinate da differenti interpretazioni delle dimensioni delle note scritte e, al limite, prevedere per ogni esecuzione data dallo stesso organico possibilità di scelte molteplici con di fatto molteplici esiti possibili.

Ancora, come si vede, l'improvvisazione non entra in campo: lo strumentista pre-dispone le sue scelte e, all'atto esecutivo, non dovrebbe venir meno alla fedeltà al testo da lui ricomposto.

Il problema del coordinamento temporale di tutte le parti d'orchestra è risolto sì dalla presenza di un direttore, ma che invero non ha possibilità di controllo diretto sui singoli atti musicali, come doverosamente avviene nello svolgersi di una esecuzione orchestrale tradizionalmente intesa.

I singoli strumentisti sono chiamati, una volta scelti i suoni da agire, ad indicare sulla loro parte un tempo preciso di attacco di ogni singolo evento sonoro basandosi sulle proporzioni degli spazi tra i segni grafici, e inquadrando tale scelta all'interno di una durata totale dell'esecuzione dichiarata in anticipo dal direttore (che Cage consiglia essere tra i 20 e i 30 minuti).

A questo punto basterebbe usare un cronometro visibile da tutti e, di fatto, il direttore mima il movimento di un contasecondi ruotando le braccia - uno alla volta - in senso orario.

Ma il tempo di scorrimento del braccio-lancetta-dei-secondi non segue regolarmente l'effettivo tempo cronometrico. La 'partitura' del direttore è, in effetti, una tabella che a varie porzioni del tempo assoluto associa misure di tempo relativo assai cangianti: a volte più veloci, a volte più lente, a volte corrispondenti.

Il direttore stesso può scegliere preventivamente un percorso 'personalizzato' all'interno della tabella che, quindi, può effettivamente cambiare ad ogni esecuzione all'insaputa degli strumentisti mutando, a sua volta, le sorti del prodotto sonoro.

Tutto l'insieme delle scelte prefissate da strumentisti e direttore concorrono a generare, quindi, una struttura di suoni che nel suo insieme resta, però, criptata a tutti sino al momento dell'esecuzione; essa quindi ha valore di unicum, e per ciò di primo ascolto anche per gli stessi interpreti, oltre che ovviamente per il pubblico.

L'unico personaggio che possiede l'abilitazione al libero arbitrio estemporaneo - quindi ad un'azione per certi aspetti improvvisata - è il pianista.

Anch'egli attinge da una collezione di pagine a lui dedicate intitolate Solo for Piano, e anche lui può scegliere quali pagine o porzioni di esse - anche nessuna - utilizzare; solo che la sua azione temporale, e la libertà concessagli nell'uso dei suoni all'interno delle pagine stesse, differentemente da tutti gli altri performer, è libera di reagire a ciò che ascolta, cercando, pur nel percorso parzialmente preordinato, di intavolare un dialogo sonoro con l'espressione delle molteplicità individuali cristallizzate nell'ordinamento precostituito.

Se ci pensiamo il pianista del Concert recupera, con un singolare salto mortale, il ruolo eroico che gli compete nella letteratura romantica dei concerti per pianoforte e orchestra così interessati - e idonei - a rappresentare il mito dello scontro prometeico del solo (individuo) contro il tutti (massa-natura). Lo fa,

nel nostro caso, nel manifestarsi come incarnazione dell'ascolto attivo ideale, esempio offerto a pubblico e performer di come tale dimensione sia un attentissimo e continuo interagire interiore con il percepito, ben al di là di una didascalica manifestazione di partecipazione sonora, o fisica. Diremmo invece che è un'attitudine, un orientamento psicodinamico che rappresenta la fatica - e la fragilità - della relazione colta nel suo atto di nascita, quindi intesa come atto puramente sperimentale.

E', il Concert for Piano and Orchestra, un ordigno poliedrico che sembra progettato per mettere in crisi, e quindi accendere in riflessione dialettica, numerose categorie della nostra tradizione musicale colta; e lo fa, come si dice, dall'interno del sistema: l'orchestrante chiamato ad un lavoro ricompositivo ma squisitamente dedicato al suo strumento, il direttore chiamato ad un lavoro di puro piacere del servizio ma che comunque si esprime in un rapporto gestuale - anche se per certi aspetti impotente - con la compagine orchestrale, il pianista solo in proskenion a tentare un dialogo con una struttura inamovibile quanto sconosciuta, ma nondimeno in possesso di un canovaccio dal quale attingere argomenti. E' messa in discussione anche la categoria del tempo come inteso nella musica occidentale; la misura ritmica regolare disattesa sia dalla stesura delle parti musicali, sia dal gesto teatrale del direttore, che contrae e dilata relativisticamente il tessuto temporale. Così come il senso collettivo dell'orchestra, scompaginato nella frammentazione in individualità solistiche.

Tutto sembra simbolicamente mettere in scena un copione iper-beckettiano, dove solo la totale dissoluzione del linguaggio celata dal silenzio delle pause anche sterminate, quando il tempo del cronometro umano rallenta a dismisura, può suggerire, ma non pronunciare, una nuova parola.
Claudio Lugo

Credo in US (1942)

Il periodo tra il 1942 e il 1943 fu quello in cui la musica per strumenti a percussione di John Cage raggiunse la sua fase più importante e matura.

Egli conosceva già perfettamente gli strumenti utilizzabili e le loro possibilità (non ultimo come direttore di concerti del suo ensemble di percussioni, costituito per lo più da amici non musicisti che con la pratica quotidiana raggiunsero però un alto livello esecutivo) e tutte le questioni tecniche e teoriche relative alla composizione di musica per percussioni. Inoltre era da sempre interessato all'uso di strumentazioni elettroniche e all'inizio degli anni Quaranta sfruttò ogni opportunità di utilizzare come fonti di suono tutte quelle a sua disposizione (giradischi, stazioni radio, pick-up, nastri registrati, dispositivi di misurazione, ecc.). Tuttavia, accanto a tale arricchimento di tecniche di composizione per percussioni, nell'attività di Cage si manifestava, in questa stessa epoca, un processo opposto di semplificazione. Spinto da necessità pratica inventò il piano preparato: collocando oggetti differenti tra le corde di un piano tradizionale - pezzetti di legno, gomma o viti - il suono dello strumento risultava modificato e ogni tasto produceva un suono diverso da quello originale. Cage utilizzò di fatto il piano preparato come un gruppo di percussioni suonato da un solo esecutore.

L'universo sonoro dei suoi lavori si andò arricchendo sempre di più e con la composizione di Credo in US si aprirono orizzonti imprevedibili: materiali presi casualmente da un'emittente radio divengono parte della composizione e l'interpretazione di un'opera di musica classica interviene come fonte sonora (facendo della composizione una sorta di collage).

Cage descrive il lavoro come una suite dal carattere satirico (come si evince anche dal titolo) che richiede per l'esecuzione un ensemble non ortodosso di 4 percussionisti, una radio o un fonografo, e un piano. Eccetto che per un pigro, lirico passaggio verso la fine, il piano è trattato principalmente come uno strumento a percussione. La stessa sezione di percussioni, fantasiosamente inventata, è formata da gong, lattine, toms e un generatore elettrico di suoni. La radio (o il fonografo) costituisce sia una componente elettronica del paesaggio sonoro sia un elemento di casualità nei procedimenti.

Se si usa il fonografo, nota Cage in partitura, scegliere dei classici come Dvořák, Beethoven, Sibelius o Šostakovič. Utilizzare la radio è ancora più audace perché apre il lavoro a infinite possibilità di incursioni sonore, dalla musica classica al rap, dalle informazioni sul traffico a sermoni registrati a manifestazioni pubbliche.

Credo in US fu il primo lavoro scritto da Cage per una coreografia di Merce Cunningham, iniziando così una collaborazione che durerà tutta una vita.

Living Room Music (1940)

"Percussion music is revolution" affermava Cage nei suoi primi scritti degli anni 1930 e 1940 rivelando che l'aspetto rivoluzionario di questa musica e delle sue particolari tecniche di esecuzione consiste nell'enorme espansione del dominio del suono. L'uso degli strumenti a percussione, infatti, non era più limitato all'ambito dei suoni puramente "musicali", ma si avventurava in quello del rumore.

"Alcuni spettatori escono dai miei concerti pensando di aver ascoltato rumore", spiegava ad un giornalista, "ma poi riescono ad udire un' insospettabile bellezza nella vita di ogni giorno". La sua musica per percussioni è alquanto differente "dalla musica di Beethoven grazie alla quale siamo temporaneamente protetti dal rumore della vita quotidiana. Nel caso della musica per percussioni, noi diveniamo invece trionfanti su di esso e le nostre orecchie diventano sensibili alla sua bellezza."

I primi lavori per percussioni di Cage non sono difficili tecnicamente, nel senso di rapidità esecutiva, ma la sfida deriva dalla loro complessità ritmica. "Non troverete il tipico boom, boom, boom, nella mia musica" scrisse Cage. Per lui una battuta era letteralmente un'unità di tempo "non un uno, due, tre, quattro da riempire con vari suoni".

In Living Room Music le strutture ritmiche sono strettamente applicate in tutti i movimenti strumentali, mentre in Story, movimento per quattro narratori, scritto su testo di Gertrude Stein, si combinano con la struttura narrativa del testo.

Living Room Music per percussioni e quartetto di narratori è in quattro movimenti: To Begin, Story, Melody, End. Non sono previsti strumenti a percussione tradizionali, la partitura dice che si possono usare, a scelta, come "strumenti" elementi di arredamento o oggetti reperibili nel soggiorno di un normale appartamento: finestre, porte, muri, libri, giornali, mobili. Nel secondo movimento gli interpreti leggono aritmicamente un testo da The World is Round di Gertrude Stein: "C'era una volta il mondo che era rotondo e si poteva girare in tondo".

Nel terzo movimento, che è facoltativo, un interprete esegue un melodia con "un qualsiasi strumento idoneo"

Second Construction (1940) Third Construction (1941)

Second Construction e Third Construction sono lavori per ensemble di percussioni scritti da Cage sulla scia della sua composizione più ampia, sempre per percussioni, First Construction (in Metal) del 1939.

Questi lavori si basano su di un principio di costruzione che Cage stesso definisce come una struttura ritmica micro-macrocosmica. L'idea di base è che le grandi sezioni di composizione mantengono tra di loro la stessa relazione che le frasi di una singola unità.

Per Cage è di particolare importanza sottolineare come anche qui la struttura dei pezzi può essere delineata usando ogni genere di suoni e rumori, per cui Cage stesso specifica minuziosamente la strumentazione, includendo anche le proporzioni relative alle dimensioni degli strumenti. Tutto ciò conferma come già in questi anni Cage avesse una notevole esperienza per quanto riguardava gli strumenti a percussione: aveva le idee ben precise sui risultati sonori del loro uso ed arrivava ad indicare la maniera di suonarli (anche con tecniche inusuali come i tom-tom suonati con maracas e i gong cinesi adagiati su una superficie assorbente).

Henry Dixon Cowell (Menlo Park, California, 1897- Shady, New York, 1965) studiò a New York e Berlino dove seguì i corsi di musicologia di E. von Hornbostel.

Sin dal 1927 svolse in patria intensa attività pubblicistica e pedagogica, adoperandosi in particolar modo per la diffusione della musica contemporanea. Cowell fu considerato uno dei compositori americani più avanzati del '900.

Approfondì la tematica della musica d'avanguardia, iniziando a sperimentare sul pianoforte sonorità nuove ed inusitate: fu l'ideatore e il teorizzatore del cluster, la cui realizzazione comporta l'impiego dell'avambraccio, del gomito e del pugno (Tides of Manaunaun, 1912); in Aeolian Harp (1923) una

mano preme i tasti liberandoli dalla pressione dei martelletti e le dita dell'altra mano mettono in vibrazione le corde.

In *The Banshee* (1925) un assistente tiene premuto il pedale del pianoforte mentre l'esecutore manipola le corde in vari modi.

Piano Piece del 1924, un brano piuttosto esteso in cui ricorrono sia cluster che le manipolazioni delle corde, si può intendere come una vera e propria summa delle sperimentazioni pianistiche di Cowell.

Stimolato dagli studi condotti nel 1932-1933 all'Università di Berlino sulle tradizioni musicali delle civiltà extraeuropee, e da un successivo viaggio in Asia nel biennio 1956-1957 per sperimentarne direttamente i tratti culturali, Cowell impiegò strutture modali, strumenti e stili orientali e approdò ad un linguaggio ecumenico che rappresentò una nuova meta espressiva.

Compose balletti, 19 sinfonie e molti altri pezzi per orchestra.

Poiché Cowell fu un autodidatta riguardo al pianoforte, e unico fu il suo approccio allo strumento, non c'è una reale tradizione su come suonare la sua musica. Ciascun esecutore deve scoprire i suoi propri suoni, strategie e movimenti per questi pezzi: una posizione delle braccia per i cluster che può essere confortevole per un pianista può scatenare una tendinite in un altro.

Per avere un'indicazione su come suonare questi lavori abbiamo delle registrazioni che egli fece negli anni sessanta, ma rimangono comunque aperti a diverse interpretazioni.

Sin da quando, studente all'Università di Santa Cruz nei primi anni '70, scoprii per la prima volta la musica per pianoforte di Henry Cowell, questa musica rappresentò per me la gioia della scoperta, che è alle origini della Tradizione Sperimentale americana.

Scoprivo per la prima volta l'ilarità dello strisciare con le unghie tra le corde basse di un gran coda o la forza dell'ondata scaraventata da un cluster cromatico dei due avambracci sulla tastiera. ..queste esperienze sono per me sempre legate ai ricordi degli improvvisati vagabondaggi tra le montagne sopra la costa della California con il vasto, azzurro Oceano Pacifico all'orizzonte.

E' stato 20 anni dopo che ho appreso da Lou Harrison che in *Exultation*, Cowell è stato ispirato dalle frequenti camminate tra le stesse montagne tra il suo luogo di nascita Menlo Park e Monterey.

L'estremo limite del mare d'Occidente è il paesaggio di Cowell. Nella sua adolescenza e prima gioventù se la svignava da Monterey Bay per raggiungere il suo mentore John O. Varain (un poeta e patriarca di una famiglia diventata in seguito una parte importante dell'industria elettronica di quell'area conosciuta poi come Silicon Valley) al Temple of the People, una comunità spirituale universalista e colonia di artisti nel villaggio di dune di sabbia di Halcyon, vicino San Luis Obispo, nella California centrale. John Cage e Lou Harrison, studenti di Cowell, visitarono spesso questa attiva comunità per comporre, eseguire e pubblicare i loro primi lavori. Cowell andava spesso a San Francisco per organizzare concerti e a Berkeley per studiare con il teorico e musicologo Charles Seeger quando stava scrivendo *New Musical Resources*, un importante libro per gli sviluppi della musica americana. E lì inizia a pubblicare le sue *New Music Editions*, stampando partiture di Ives, Harrison, Nancarrow, Ruth Crawford e molti altri tra cui le prime edizioni americane di Webern e Varèse.

Le sue rivoluzioni musicali non si persero nel vuoto. Da allora, per me e molti altri, nel segno di Cowell, la California del Nord è stata la patria di una cultura che ha incoraggiato indipendenza artistica e innovativi movimenti sociali e politici. C. Brown

Homage to Iran (1959)

Nel 1956-1957 Cowell viaggiò attraverso l'Asia per ascoltare la musica tradizionale là dove era nata. Il viaggio comprese anche un lungo soggiorno in Iran.

Homage to Iran, tuttavia, anche se affonda le proprie radici nella cultura persiana, fu composto cercando una musica comprensibile per entrambe le società, mescolando idiomi e strumenti persiani ed occidentali.

Nella versione pubblicata di *Homage to Iran* il pianista usa le dita come sordine sulle corde per simulare il suono di un tamburo, mentre nella registrazione originale, edita con l'approvazione di Cowell nel 1963, il primo ed il terzo movimento, ed una parte del quarto, sono eseguiti da un violinista e da un percussionista che suona il *dombak*, uno strumento arabo o turco.

George Crumb (Charleston, West Virginia, 1929) ha insegnato nelle Università del Colorado e di Pennsylvania ricevendo molti importanti premi e riconoscimenti, incluso il Premio Pulitzer nel 1968 per *Echoes of Time and the River*.

Nella sua musica, che accoglie influenze di Mahler, Debussy e Bartók, prevalgono istanze programmatico-illustrative.

I suoi lavori prevedono combinazioni inusuali di strumenti, richiedono a musicisti e cantanti modalità non convenzionali per produrre suoni e implicano spesso aspetti teatrali.

Anche le sue partiture mostrano graficamente questo senso del teatro e del simbolismo (sezioni ripetitive, per esempio, possono essere scritte in modo circolare) e la sua musica è sia visivamente che musicalmente intrigante.

Convinto che il suo periodo migliore sia quello tra il 1965 e il 1975, Crumb pensa che da allora la sua musica non sia fundamentalmente cambiata e si considera essenzialmente un compositore di musica da camera.

Nonostante la messe di premi e alcune lauree ad honorem Crumb non si sente un compositore accademico. Anzi, sottolinea, "spero di essere stato uno sempre fuori dal branco. Non mi piace la musica accademica ed avere una visione accademica della musica non ha niente a che fare con l'insegnare o meno in un' Università".

An Idyll for the Misbegotten (1985)

George Crumb è sempre stato attento a seguire una strada indipendente dalle mode e dalle tendenze del momento. Crumb parte fundamentalmente da un approccio di tipo "evocativo", utilizza immagini per descrivere l'ispirazione all'origine del brano stesso, a volte addirittura prevede una sorta di "contenitore visivo" che possa stimolare l'ascolto nella direzione voluta.

Nel caso di *An Idyll for the Misbegotten* del 1985, per flauto e tre percussionisti, Crumb annota in partitura: "Ho l'impressione che *misbegotten* (cioè rovina) descriva bene la fatale e triste situazione della specie *homo sapiens* ai nostri giorni. Il genere umano è diventato sempre più "illegittimo" nel mondo degli esseri animali e vegetali. L'antico senso di fratellanza con tutte le forme di vita (così poeticamente espresse da San Francesco d'Assisi) si è gradualmente e lentamente eroso, di conseguenza ci troviamo despoti di un mondo morente. Nutriamo ardentemente la speranza che il genere umano abbracci nuovamente "l'imperativo morale" della Natura. Il mio piccolo "Idillio" è stato ispirato da questi pensieri.

Il flauto e i tamburi rappresentano (forse per l'associazione con antiche musiche etniche) gli strumenti che con maggiore forza evocano la voce della Natura. Ho suggerito l'ideale (anche se impraticabile) possibilità che il mio "Idillio" potesse "arrivare da lontano, su un lago, in una sera di luna piena in Agosto". *An Idyll for the Misbegotten* evoca il tema ossessivo di *Syrinx* di Claude Debussy (per flauto solo, del 1912). E' presente anche una citazione dal poeta cinese Ssu-K'ung Shu dell' VIII secolo: "The Moon goes down. There are shivering birds and withering grasses".

Four Nocturnes (Night Music II) (1964)

Four Nocturnes è un passo ulteriore nel quieto umore notturno di *Night Music I* per soprano, tastiera e percussioni (composto nel 1963), da cui il sottotitolo di *Night Music II*.

I quattro pezzi che costituiscono l'opera portano le seguenti indicazioni:

Notturmo I: Serenamente

Notturmo II: Scorrevole; allegro possibile

Notturmo III: Contemplativo

Notturmo IV: Con un sentimento di nostalgia

E' musica della massima delicatezza ed il senso prevalente di "sospensione nel tempo" è interrotto soltanto brevemente dal secondo pezzo, animato e ritmicamente vigoroso. Ci sono elementi ricorrenti ed unificatori, quali l'idea lirica presentata all'inizio, i tremoli nervosi e i canti stilizzati degli uccelli.

Nel comporre i Four Nocturnes ho tentato di modificare il trattamento tradizionale della combinazione violino - pianoforte sfruttando varie risorse timbriche dei due strumenti.

In questo modo una certa unità sonora viene ottenuta richiedendo ad entrambi gli strumenti di produrre armonici, pizzicati, suoni percossi (sul legno per il violino, sul telaio metallico per il pianoforte).

Il sommesso mormorio che conclude il pezzo è prodotto usando una spazzola da percussionisti direttamente sulle corde del pianoforte. George Crumb

Michael Daugherty, nato nel 1954 a Cedar Rapids, Iowa, è figlio di un percussionista che lavorava con una compagnia di danza e il più anziano di cinque fratelli, tutti musicisti professionisti.

Ha studiato composizione alla North Texas University (1972-1976) e alla Manhattan School of Music (1976-1978) e musica elettronica all'IRCAM di Parigi.

Ha anche collaborato con Gil Evans a New York e continuato i suoi studi di composizione con György Ligeti ad Amburgo.

Dopo aver insegnato composizione dal 1986 al 1991 all'Oberlin Conservatory of Music, Daugherty si è trasferito alla School of Music dell'University of Michigan (Ann Arbor) dove è attualmente professore di composizione.

Michael Daugherty, uno dei più eseguiti compositori americani della sua generazione, si è imposto all'attenzione internazionale quando il suo lavoro Metropolis Symphony (1988-1993) è stato eseguito, nel 1995, alla Carnegie Hall.

Altri lavori per grande orchestra includono UFO (1999), concerto per percussione e Fire and Blood (2003), concerto per violino commissionato dalla Detroit Symphony Orchestra.

Assembly Line (da Fire and Blood) (2003)

Fire and Blood è un concerto per violino ed orchestra commissionato a Michael Daugherty dalla Detroit Symphony Orchestra.

Nel 1932 Edsel Ford dette a Diego Rivera l'incarico di dipingere un murale che rappresentasse la fabbrica di automobili a Detroit.

Rivera si recò a Detroit e per i successivi due anni si dedicò alla realizzazione dell'opera sui quattro grandi muri del cortile interno del Detroit Institute of Arts.

La vista di questo straordinario "Detroit Industry", considerato tra i suoi migliori murali, spinse Daugherty a creare il suo proprio affresco per violino ed orchestra.

In effetti lo stesso Rivera, di ritorno da una visita alle officine Ford, aveva preconizzato la possibilità di volgere in musica i suoi murali: "Sentivo nelle mie orecchie la meravigliosa sinfonia provenire dalle officine dove i metalli venivano modellati in utensili al servizio dell'uomo. Era una nuova musica, in attesa di un compositore....che le desse una forma"

Di questo Concerto viene qui eseguito il secondo movimento (dedicato allo spirito di Frida Kahlo), nella versione approvata dall'autore, per violino e pianoforte. Il violino introduce due temi importanti: il primo è dissonante e cromatico e scorre come un fiume rosso di sangue, il secondo è una melodia tormentata e ossessiva che Frida stessa potrebbe aver cantato, desiderosa di tornare nel suo nativo Messico.

Morton Feldman (New York 1926 – Buffalo, NY 1987)

Per le concezioni musicali di Morton Feldman è stato decisivo l'incontro con John Cage. Vicino anche a E. Brown, C. Wolf e D. Tudor fu forse influenzato più da suggestioni visive (per esempio, alcune esperienze dell'espressionismo astratto) che musicali.

La ricerca di una musica libera da motivazioni intenzionali che ha come estremo punto di arrivo il silenzio ha influenzato le prime sperimentazioni musicali di Feldman, il quale però ha sempre mantenuto differenze significative nei confronti sia della prassi sia della teorizzazione di Cage.

Riguardo quest'ultima va sottolineato che per Feldman essa non ha la preponderanza attribuita da Cage, ponendosi piuttosto come constatazione a posteriori che come dichiarazione di principio, e rifuggendo da generalizzazioni filosofiche per insistere sugli aspetti specifici dell'esperienza musicale. Per quanto concerne la prassi è invece significativo che Feldman negli anni '50 e nei primi anni '60 si sia valso dell'alea soprattutto come estemporaneità esecutiva e non sotto forma di scelte casuali esattamente trascritte (come è il caso di Cage).

Nella musica di Feldman l'aspetto predominante è quello armonico: melodia, ritmo e ogni possibile elemento discorsivo sono volutamente negati, sostituiti dalla "durata" come unica concessione alla dimensione temporale.

Il maggior contrasto con il pensiero di Cage si ha nell'emergere di una precisa soggettività musicale: la dinamica ferma su estenuanti pianissimo, l'estrema staticità, la fluida densità dell'impasto timbrico-armonico rendono inconfondibile ogni lavoro di Feldman e, allo stesso tempo, ne segnalano la fiducia nell'autosufficienza e nella validità dell'esperienza musicale fine a se stessa.

Durations 1. (1960)

La Durations 1. di Morton Feldman fu composta nel 1960 per un organico di 4 strumenti (flauto in sol, violino, violoncello e pianoforte).

Questo pezzo inaugura una fortunata serie di 5 brani cameristici (le Durations, per l'appunto), che rappresentano il decalogo della poetica di Feldman fino alle estreme conseguenze delle opere composte negli anni '80.

Le Durate sono al centro del brano, in un processo calcolato ed aleatorio al tempo stesso che ne regola lo svolgimento.

Gli strumenti procedono in sequenza orizzontale, calcolando e decidendo le durate indipendentemente dagli altri, producendo dunque risultati sempre diversi durante le esecuzioni. L'ambito acustico è quello del pianissimo e i suoni soffici e con attacco leggero.

Philip Glass (Baltimora 1937) allievo della Juilliard School e poi a Parigi di Nadia Boulanger, nel 1966 ha mutato radicalmente il suo stile compositivo, rinnegando la produzione precedente, dopo aver lavorato a Parigi con il compositore e sitarista indiano Ravi Shankar.

Lo studio della musica indiana ha influenzato i suoi procedimenti ritmici, sottoposti a costanti ampliamenti e contrazioni, come pure le composizioni di Terry Riley (In C), con l'insistenza sulla ripetizione degli stessi schemi, solo gradualmente e lentamente trasformati. L'interesse prevalente per il ritmo, effetti psico-acustici, sonorità fortissime analoghe a quelle del rock, caratterizzano la sua musica.

Nel 1968, insoddisfatto dei tradizionali strumenti di diffusione della nuova musica, fonda il Philip Glass Ensemble (adottando le tecniche di amplificazione del suono alle tastiere, alle voci e agli strumenti a fiato, per i quali utilizza il mixer) e per il suo gruppo crea la maggior parte delle sue opere giovanili (Music With Changing Parts, Music in Twelve Parts) e lo storico Einstein on the Beach realizzato a quattro mani con Bob Wilson.

Tra le sue opere, costruite sul sistema della scala naturale, The Voyage gli è stata commissionata dal Metropolitan Theatre di New York e presentata in occasione dei festeggiamenti dei 500 anni dalla scoperta dell'America

Le sue opere da camera includono Hydrogen Jukebox, composta con Allen Ginsberg e Orphée, basata su un film di Jean Cocteau.

Wichita Vortex Sutra (1988)

Wichita Vortex Sutra è il risultato di un incontro fortuito tra Philip Glass e Allen Ginsberg, amici di lunga data, alla St. Mark's Books, popolare libreria dell'East Village di New York.

"Decidemmo sul momento - ricorda Glass - di fare qualcosa insieme. Prendemmo uno dei libri di Allen e scegliemmo la poesia Wichita Vortex Sutra. Composi una musica che si legasse al ritmo con cui Allen leggeva".

Il lavoro fu eseguito per la prima volta nel 1988 a favore di un gruppo teatrale formato da reduci del Vietnam, con Ginsberg che leggeva estratti dal suo poema accompagnato da Glass al pianoforte.

Wichita è una piccola città del Kansas, "The Biggest Little Town in Kansas" secondo le parole dello stesso Ginsberg che trovò questa formula in un'insegna dell'autostrada. La poesia è costruita su una forma fondamentalmente simile a quella dei Cantos di Ezra Pound: una specie di collage di tutto quello che veniva in mente al poeta che, tuttavia, invece di usare materiale storico come Ezra Pound, ha usato il materiale offerto dal viaggio e dal paesaggio attraversato in macchina.

Lou Harrison (Portland, Oregon, 1917 - Zephyr, California 2003), innovatore nella composizione e nell'esecuzione musicale, superò barriere culturali per affiancare e sintetizzare forme musicali provenienti da ogni parte del mondo.

Crebbe nell'ambiente alternativo della Bay Area di San Francisco, dove fu influenzato dall'Opera Cantonese, dal Canto Gregoriano, dalla musica spagnola di area californiana e dalle culture messicane, inoltre sviluppò un particolare interesse per il Gamelan e la musica indonesiana.

Da giovane frequentò anche il mondo della danza sia come danzatore che accompagnatore. Nelle sue prime composizioni prevale una musica percussiva che combina influenze ritmiche dell'Occidente, Asia, Africa e America Latina con strumenti costruiti da sé. Durante questo periodo Harrison lavorò a fianco di Cage e iniziò a studiare con Arnold Schönberg a Los Angeles.

Nella metà degli anni '40, trasferitosi a New York, divenne critico musicale dell'Herald Tribune e contribuì all'affermazione della musica di Charles Ives.

Ritornato in California negli anni '50 intensificò il suo impegno per una sintesi delle culture musicali dei Paesi che si affacciano sul Pacifico (Pacifica Rondo e La Koro Sutro per coro e Gamelan).

Lou Harrison mantenne sempre vivo il suo interesse per la danza, il teatro, i viaggi e lo studio di culture diverse.

First Concerto (1939)

Lou Harrison, nella sua lunga carriera, ha solcato tutto il novecento immagazzinandone tracce e suggerimenti in maniera sempre libera ed originale. Il First Concerto è una silloge di invenzione, di rigore e creatività, di neoclassicismo e di sperimentalismo.

Composto nel 1939 e dedicato ad Henry Cowell, il Concerto affianca al flauto non un'orchestra bensì due percussionisti con un campionario atipico di strumenti che spesso derivano da culture extra-occidentali. Inoltre, l'aspetto originale di questo Concerto, classicamente suddiviso nei 3 movimenti canonici (allegro/adagio/allegro) è dato dall'incrocio fra la trama delle percussioni (costituita da due o tre battute ripetute incessantemente come un loop ritmico) e quella del flauto con ritmi in totale contrasto, creando effetti poliritmici assai sorprendenti.

Un altro aspetto del Modernismo di Harrison è l'uso di altezze "crescenti" e "calanti" nel flauto in riferimento ai suoni notati come diesis e bemolle. Nel contesto poetico di Harrison, comunque, più che un'anticipazione radicale di natura microtonale, ciò va probabilmente interpretato come un espediente di natura timbrica per evocare il suono di strumenti etnici non perfettamente intonati secondo il sistema temperato.

Charles Ives (Danbury 1874 - New York 1954).

Figlio di un maestro di banda aperto a molteplici interessi, ebbe da lui la prima formazione musicale. Fu poi allievo a Yale di H. Parker, ma già nel rapporto con questo insegnante Ives si rese conto della difficoltà di conciliare la propria concezione spregiudicatamente sperimentale con il clima della vita musicale americana (dominato da un accademismo che faceva esclusivamente riferimento ai modelli ottocenteschi europei, soprattutto tedeschi).

Ives rinunciò a fare della musica la propria professione (fu solo organista in una chiesa di Bloomfield dal 1898 al 1900 e poi di New York fino al 1902) e si diede con successo all'attività di assicuratore, mantenendo a lungo una vera e propria "doppia vita" per comporre in tutti i momenti liberi.

Si ritirò dagli affari all'inizio del 1930: da qualche anno aveva anche smesso di comporre; ma proprio allora la sua musica cominciò ad avere una certa circolazione e la sua figura divenne un punto di riferimento per alcuni giovani americani.

Nella sua produzione non è possibile individuare una vera e propria evoluzione stilistica: fin dall'inizio fu evidente un gusto per la sperimentazione (agli esordi condiviso con il padre, che morì nel 1894) e per la ricerca, alieno però da ogni sistematicità.

L'audacia delle intuizioni e delle novità che caratterizzano il suo linguaggio si rivela indipendente dalle contemporanee ricerche delle avanguardie europee e appare dettata da un avventuroso spirito pionieristico, non privo di una ottimistica esuberanza.

La spregiudicatezza di Ives comporta l'estraneità a un purismo stilistico definito in termini di sistematico rigore: perciò anche nelle sue composizioni mature possono coesistere atteggiamenti compositivi diversi, senza tuttavia che si possa parlare di eclettismo.

Una delle caratteristiche più originali del linguaggio di Ives è la sua inclinazione a combinare in montaggi densi e complessi materiali eterogenei, con esiti che possono condurre alla politonalità o all'atonalità, a situazioni ritmiche aggrovigliate, ad aggregati materici.

Tra i materiali cari ad Ives sono le citazioni: da fonti colte (come la Quinta di Beethoven nella Concord Sonata), ma soprattutto da inni religiosi, canzoni, marce, musiche di banda.

Le citazioni rimandano spesso a significati extramusicali: è frequente in Ives l'aspirazione a rappresentazioni concettuali, talvolta ispirate alla filosofia trascendentalista, ai cui protagonisti rese omaggio in diverse occasioni.

I 4 movimenti della Concord Sonata (1909-1915), il suo lavoro pianistico fondamentale, sono dedicati a Emerson, Thoreau e agli Alcott; tra le altre composizioni di maggior rilievo si ricordano 4 sinfonie (in modo particolare la Quarta, 1909-1916), la Holydays Symphony (1904-1913), Robert Browning Overture (1908-1912), numerose altre pagine per orchestra o per piccolo complesso, il Quartetto n. 2 e circa 150 Songs per voce e pianoforte.

Second Sonata (1907-1910)

Charles Edward Ives completò la scrittura delle quattro sonate per violino e pianoforte tra il 1902 e il 1916. Più di altri gruppi di composizioni di uno stesso genere, queste sonate sembrano appartenere al medesimo mondo musicale. Ciascuna è composta di tre movimenti, ciascuna include uno o più movimenti in forma musicale "cumulativa", in ognuna si ritrovano sfumature che ricordano i canti dell'America protestante e il finale di tutte è basato su elementi tratti da inni religiosi.

Ives non ha lasciato commenti sulla Second Sonata, forse ritenendo che i titoli dei singoli movimenti da cui è composta fossero sufficientemente esplicativi (Autumn, In the Barn (Nel granaio), The Revival).

Il primo fa riferimento, probabilmente, non alla stagione ma all'inno religioso Autumn di cui Ives ha utilizzato come riferimento le prime due strofe.

Il secondo movimento, una danza campestre, è pieno di antiche arie di violino e di una variazione in forma di valzer del ritornello di The Battle Cry of Freedom.

Il terzo movimento Revival è una rievocazione, in tono progressivamente enfatico, di un accampamento, basata interamente su variazioni sempre più concitate di un antico inno religioso.

Oggi per le loro sfide tecniche ed espressive, apprezzate sia dagli esecutori che dagli ascoltatori, le sonate di Ives sono considerate tra i più importanti contributi alla letteratura per violino da parte di un autore americano.

Ma all'inizio non fu così. Grandi violinisti europei rifiutarono, al primo approccio, di eseguire le sue sonate definendole impossibili da suonare, orribili, prive di senso e di musica!

March Intercollegiate (1895)

March Intercollegiate di Charles Ives è una tipica marcia americana della fine del diciannovesimo secolo.

Fu il padre di Charles, George Ives, ad introdurlo nell'ambiente bandistico (dall'età di 12 anni fu percussionista nella banda diretta padre) e alla musica per banda,

March Intercollegiate fu scritta un po' prima del diciottesimo compleanno di Ives per essere eseguita dalla banda del padre ad una fiera locale.

Pur mostrando, da un lato, molti dei tipici motivi per marcia di quel periodo, Intercollegiate è anche in un certo senso profetica del ruolo di Ives come compositore innovatore della musica americana.

Da notare, in particolare, la sottile alterazione ritmica della citazione di una nota melodia (Annie Lisle) e l'improvvisa, non accademica modulazione del Trio.

Conlon Nancarrow (Texarcana, Arkansas, 1912 - Città del Messico 1997) dopo aver studiato al Conservatorio di Cincinnati, nel 1937 si unisce all'Abraham Lincoln Brigata per combattere in Spagna con le forze repubblicane. Al suo ritorno negli Stati Uniti, nel 1939, frequenta l'ambiente della nuova musica newyorkese insieme a Elliott Carter e Aaron Copland. Le sue convinzioni politiche gli rendono impossibile la vita negli Stati Uniti, tanto che quando chiede il rinnovo del passaporto gli viene negato. Indignato, si trasferisce nel 1940 a Città del Messico assumendo nel 1956 la cittadinanza messicana e qui muore nel 1997. Nel 1982 la MacArthur Foundation di Chicago gli aveva conferito un importante riconoscimento per meriti artistici.

L'interesse di Nancarrow per il ritmo quale elemento fondamentale della composizione musicale lo ha spinto a dedicarsi quasi completamente alla creazione di brani per pianoforte meccanico, brani che egli non si cura di notare su pentagramma o in qualsiasi altro modo, avendo ideato un metodo che gli consente di comporre direttamente sul rullo di pianola mediante un particolare tipo di perforatrice. In questo modo Nancarrow elabora strutture armoniche contrappuntistiche e ritmiche estremamente complesse, non altrimenti eseguibili che tramite il rullo perforato.

Studies for Player Piano #3a, #5, #21, #25, #49c (1948)

I 51 Studies for Player Piano (scritti tra il 1948 e il 1992, non si conoscono le date esatte di composizione di ciascun studio) realizzano un'investigazione ampia e approfondita sulle relazioni temporali ("My interest has always been in tempo" affermò Nancarrow). A metà degli anni Quaranta l'unico strumento musicale capace di eseguire con assoluta precisione le complesse stratificazioni ritmiche di Nancarrow era il pianoforte meccanico. Il compositore visse in isolamento volutamente perseguito a Città del Messico, dove aveva il suo studio dotato di pianoforti a rullo. All'inizio degli anni Ottanta, grazie alla divulgazione discografica, la sua opera cominciò a farsi conoscere nel mondo musicale contemporaneo. Nel 1982 György Ligeti invitò Nancarrow in Europa e promosse la sua musica ("For me he's the best of any composer living today" disse).

Study #3a

Nella "Boogie-Woogie Suite" (Study #3) le influenze blues/ragtime/jazz sono molto esplicite. I cinque movimenti della suite (a, b, c, d, e) sono rispettivamente nelle tonalità di Do, Fa, Do, Sol e Do. Il primo e l'ultimo movimento (a, e) rappresentano una surreale manifestazione del "boogie-woogie style": sopra un "boogie bass", lanciati a velocità sovraumana, i patterns melodico ritmici (otto nello studio #3a) saturano progressivamente lo spazio sonoro.

Study #3b

Sopra un tranquillo "walking bass", si dispiegano alcune linee melodiche che suggeriscono la libera improvvisazione. Nella 22ª edizione della Rassegna di Nuova Musica, di questo brano, era stata presentata una trascrizione di Tonino Tesei per 2 flauti, 2 sassofoni e pianoforte.

Study #21

È uno straordinario "Canone x" (la "x" indica il cambiamento di relazioni temporali tra due voci). Le due parti avanzano in modo divergente: all'inizio lento ed in accelerando della prima, corrisponde quello veloce ed in rallentando della seconda; a metà del brano i tempi si incrociano, per poi invertire il loro andamento.

Study #25

Una fantastica invenzione sugli arpeggi e i glissandi i quali "volano" a una impressionante velocità: 175 note al secondo! Ognuna di queste figure ha un timbro e un registro particolare, ma - considerata la grande velocità di esecuzione - non si possono distinguere i singoli suoni: si percepiscono i gruppi di altezze come un blocco sonoro. È uno dei pezzi più estesi della raccolta degli studi ed è anche caratterizzato da effetti ottenuti mediante un uso intensivo del pedale del pianoforte.

Study #36

È un canone a quattro voci, in relazione temporale 17/18/19/20, dove molto frequentemente sono utilizzati aggregati lineari quali note di abbellimento (appoggiature multiple) e glissandi cromatici. Verso la fine del pezzo Nancarrow utilizza una tecnica nuova, mai usata negli studi precedenti, che consiste nel tenere alcune note dei glissandi formando così imprevedibili accordi. Tonino Tesei

Il piano meccanico (Player Piano) è uno dei più antichi robot musicali costruito e sviluppato dalla Logos Foundation. Abbiamo speso molti anni nella ricerca di pianoforti automatici. I nostri progetti partirono dal disegno, già alquanto elaborato, del nostro amico e collega Trimpin (l'unico autorizzato da Nancarrow a riprodurre i suoi pezzi in uno strumento azionato elettronicamente), che aveva lavorato nel suo progetto mentre era al conservatorio in Olanda con Floris Van Manen. I miglioramenti da noi apportati nel nostro primo progetto riguardano, per lo più, la robustezza e l'affidabilità del funzionamento.

Nel 2004 abbiamo iniziato il progetto e la costruzione di un tipo di piano completamente nuovo (Player Piano II), naturalmente costruito sfruttando l'esperienza acquisita nel primo progetto. Il nuovo modello fa uso di 9 microcontrollori PIC, un controllore per ogni gruppo di 10 tasti del piano, ed ha quindi una ancor migliore risoluzione dinamica e può essere adattato a diversi tipi di pianoforti a coda. A causa dell'alta velocità dei controllori PIC, la polifonia è persino migliore che nel progetto precedente, mentre l'unico elemento che può limitare la polifonia del nuovo progetto è la disponibilità di una adeguata potenza elettrica. Un cluster fortissimo su tutti i tasti insieme richiede circa 150 ampère di corrente... Il nuovo modello di piano meccanico è stato terminato nel luglio 2005 e battezzato "pp2". Godfried-Willem Raes

Nel 1990, l'Ottava Rassegna di Nuova Musica presentò il primo e, a tutt'oggi, unico concerto monografico di musiche di Colon Nancarrow in Italia. Furono eseguiti gli Sudi 3a, 10, 12, 5 (in prima esecuzione assoluta), 27, 31, 36, 25. Il piano meccanico a rullo, unica copia europea di quelli originali di Nancarrow, fu messo a disposizione da Jürgen Hocker.

Septet (1940)

Presumibilmente non esiste o non ci è pervenuta musica scritta da Conlon Nancarrow nel periodo che va dal 1937 al 1940, quando egli era impegnato a combattere nella Guerra Civile in Spagna.

Il primo lavoro compiuto dopo questo periodo è Septet del 1940, l'unico terminato da Nancarrow tra la guerra spagnola e il suo volontario esilio in Messico.

Lavoro giovanile, non pienamente sviluppato, è interessante perché vi si può trovare riflessa la sua diretta esperienza di esecutore jazz, quando lavorava come trombetta sulle navi che varcavano

l'Atlantico dall'America all'Europa ed evidenza, specie nel movimento centrale, la volontà di comporre secondo i parametri convenzionali del jazz.

Inizialmente Nancarrow dichiarò di aver distrutto la partitura dopo una disastrosa prima esecuzione a New York, ma successivamente accettò che venisse inclusa nel suo repertorio. In Europa venne eseguito per la prima volta nel 1994 al Festival Europalia di Bruxelles.

Steve Reich (New York 1936), laureatosi in filosofia alla Cornell University nel 1957, ha studiato composizione con Milhaud e Berio e, nel 1970, percussioni all'Institute for African Studies nel Ghana, seguendo successivamente un corso sul Gamelan balinese all'American Society for Eastern Art all'Università di Washington. Invitato dalla D.A.A.D. a Berlino (1974) ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi, tra cui un premio della "Rockefeller Foundation".

Dei compositori americani della generazione post-cageana Reich è senz'altro il più "occidentale": su di lui la musica ed il pensiero indiano, le posizioni di Cage, la predilezione per l'improvvisazione non hanno esercitato alcun influsso: se mai i suoi interessi vanno al Gamelan balinese, a Coltrane, a Parker, alla minimal art (Sol Le Witt), alla musica africana di cui però recupera solamente le strutture ritmiche: In C di Terry Riley ha sicuramente esercitato l'influenza decisiva verso quella concezione del tempo ininterrotto, del movimento continuo, della musica come processo graduale. Il suo pensiero compositivo si basa essenzialmente sul ritmo, sulla reinterpretazione continua di moduli ritmici ripetuti che vengono resi ambigui mediante asimmetrie metriche.

New York Counterpoint (1985)

New York Counterpoint, commissionata da The Fromm Music Foundation per il clarinetista Richard Stolzman, fu composta nell'estate del 1985.

La sua durata è di circa 11 minuti. Il lavoro è la continuazione delle idee basiche che si trovano in Vermont Counterpoint (1982) dove il solista suona dialogando col nastro da lui stesso preregistrato. In Vermont Counterpoint il solista preregistra dieci parti di clarinetto e clarinetto basso, quindi suona l'undicesima parte finale dal vivo insieme al nastro.

Le procedure compositive comprendono diversi elementi utilizzati in miei lavori precedenti. Il ritmo di apertura deriva fundamentalmente dall'inizio di Music for 18 Musicians (1976).

L'uso di moduli melodici ripetuti in modo interdipendente da multipli di uno stesso strumento si possono trovare nei miei primissimi lavori come Piano Phase e Violin Phase entrambi del 1967. Nel tipo di moduli, nella loro combinazione armonica, nei cambiamenti più veloci il lavoro rispecchia composizioni più recenti come Sextet.

New York Counterpoint è in tre movimenti: veloce, lento, veloce e sono suonati di seguito senza interruzione. Steve Reich

L'autore ha realizzato successivamente una versione per sassofoni per Karina Kasher. A quest'ultima versione si ispira la successiva elaborazione di David Brutti, che si presenta qui a Macerata, che prevede un solista e un'orchestra di dodici sassofonisti, dal soprano al basso.

Drumming (1971)

Drumming è un lavoro in tre movimenti che rappresenta l'estremo raffinamento del phasing (una tecnica, ripresa da In C di Terry Riley, che consiste nello sfasare progressivamente, ed in sovrapposizione, delle frasi melodiche), ma al tempo stesso introduce nuove tecniche: l'uso della voce umana imitante il suono degli strumenti; il cambiamento graduale di timbro mantenendo costanti ritmo e altezza; la sostituzione dei suoni con le pause (e viceversa) all'interno di un ciclo ritmico continuamente ripetuto; la combinazione simultanea di strumenti di diverso timbro. E' soprattutto l'uso del timbro come elemento di composizione che conferisce al brano un carattere particolare: ogni movimento propone una diversa combinazione di strumenti e sembra svolgersi sulla base più del loro timbro che di un algoritmo predefinito.

La prima parte, che qui si esegue, è un crescendo di percussioni che richiama alla mente gli arcaici cerimoniali della giungla.

Drumming è un'opera accurata, certosina, quasi maniacale, di saldatura e di sovrapposizione, che riesce a conservare un'intensa qualità poetica grazie al ventaglio di soluzioni che il compositore propone, grazie a un'accorta miscela di algoritmo ed ispirazione.

Terry Riley (Colfax, California, 1935) è un caposcuola, uno dei personaggi più interessanti del panorama musicale degli ultimi quattro decenni. Il suo collocarsi al crocevia delle esperienze e degli ambiti più diversi (dall'avanguardia colta, al jazz, alla grande tradizione indiana) ne impedisce la classificazione e lo rende una sintesi vivente dell'attuale magmatico rimescolamento musicale.

Con *In C* del 1964, opera considerata come il manifesto della musica minimalista, Riley ha influenzato tutta una generazione di musicisti, da Steve Reich, Philip Glass e John Adams ad altri di estrazione pop quali i Curved Air, Soft Machine, Who, Tangerine Dream e Robert Fripp, fino a certe musiche di consumo cosiddette New Age.

Tra gli anni Sessanta e Settanta il lavoro di Riley si orienta verso concerti solistici eseguiti al sassofono soprano e tastiere elettroniche in performance chiamate All Night Concert della durata di svariate ore come *An All Night Flight* svolto al Philadelphia College nel 1967 che durò ininterrottamente per otto ore e mezzo.

Durante gli anni Settanta Terry Riley, con La Monte Young, diventa allievo del celebre cantante indiano Pandit Pran Nath e lo accompagnerà alla voce e tamera in diversi tour in occidente. A quegli anni risale anche il suo incontro con David Harrington, fondatore del Kronos Quartet, con il quale Riley inizia una collaborazione che continua tuttora scrivendo diversi quartetti per archi quali: *Cadenza on the night plain*, *Salomè dances for peace*, *G Song*, *Dream Collector*, *Requiem for Adam*.

Tra gli anni Ottanta e Novanta collabora con il Rova Saxophone Quartet e gli ensemble Array Music e Zeitgeist. Tra i suoi lavori più importanti va ricordato il monumentale *The Harp of New Albion* per pianoforte accordato secondo l'intonazione naturale.

Tread on the Trail (1965)

A quel tempo suonavo con un gruppo di giovani musicisti jazz composto, tra altri, da Jon Gibson, Mel Martin, Bill Douglass, Al Bent, Peter Magadini. Eravamo soliti incontrarci una o due volte la settimana per suonare musiche di Coltrane, Miles, Ornette e composizioni originali. Fu più o meno in quel periodo che eseguimmo per la prima volta *In C* al vecchio San Francisco Tape Music Center. Ansiosi di suonare di nuovo li proposi a Morton Subotnick e Ramon Sender, i direttori di questo centro, un altro concerto per la serie dei Sunday Afternoon.

Per questa occasione scrissi *Tread on the Trail*.

Come per *In C* tutta la musica è compresa in un'unica pagina. Può essere suonata da qualsiasi strumento e da un numero qualsiasi di musicisti. È costituita da 6 linee, ciascuna di 46 pulsazioni. Ciascuna linea è scritta in modo che nel mezzo presenta un'inversione a gambero e viene suonata in maniera retrograda fino alla fine della linea stessa. La simmetria è rotta soltanto da altre due pulsazioni alla fine della linea. Quindi si hanno $22+22+2=46$ pulsazioni. Le linee condividono un certo contorno melodico ma non sempre lo stesso "modo". L'indicazione è che vengano suonate all'unisono, o a canone o in combinazione con altre linee o con ogni altro tipo di intervento si possa pensare.

Nell'ultima revisione, alle linee ho aggiunto delle note pedale e suggerito ai musicisti di utilizzare la partitura/mappa piuttosto liberamente così da lanciarsi in improvvisazioni correlate fra di loro. Recentemente di questa composizione si sono avute magnifiche e differenti esecuzioni. Una da parte del Trio Poing in Norvegia, l'altra da Bang on a Can All-Stars insieme ai partecipanti al loro corso estivo a North Adam, Massachusetts. Terry Riley

Simon & Garfunkel

Paul Frederick Simon nasce a Newark, New Jersey, il 13 Ottobre del 1941, e cresce nel Queens dove conosce Art Garfunkel che, oltre ad inseparabile amico, diventerà suo futuro partner musicale nei primi anni della carriera e per sempre nell'immaginario di gran parte del pubblico, specialmente italiano.

Nel 1963 Paul e Art iniziano a registrare per la Columbia Records il loro primo album, *Wednesday Morning, 3 A.M.*, che uscirà nel 1964. Le canzoni contenute in questo album sono una miscela di gospel, di cover e di composizioni originali di Paul Simon (tra queste "The Sound Of Silence").

Per la Columbia Records esce così, nel 1966, il loro secondo album: *Sounds of Silence*. Tale album conferma il duo come uno dei più significativi della musica folk-rock, e Paul Simon come un autore originale di notevole livello. L'album è un successo ed il duo intraprende così anche un tour lungo gli Stati Uniti, suonando in teatri ma anche in scuole e manifestazioni studentesche.

Nel 1967 Mike Nichols chiede a Paul di contribuire alla colonna sonora del suo film "Il laureato". Precipitosamente Simon & Garfunkel registrano una versione iniziale di una nuova canzone, *Mrs. Robinson*, e nuove versioni di *The Sound Of Silence*, *The Big Bright Green Pleasure Machine*, e *Scarborough Fair/Canticle*. Quando il film esce, più avanti quello stesso anno, è un successo clamoroso e con l'album della colonna sonora de *Il laureato*, Simon & Garfunkel raggiungono un successo mondiale vincendo nel 1968 anche alcuni Grammy.

Scarborough Fair /Canticle (1967)

Il brano, uno dei più famosi di Simon & Garfunkel anche per l'importante ruolo che svolge nella colonna sonora del film *Il laureato*, è tratto da una ballata inglese di epoca medievale, di autore ignoto, che il celebre duo ha ripreso e arrangiato facendone un classico intramontabile. Nel brano le parole originali sono intervallate con altre composte da loro stessi, di chiara impostazione pacifista, che si pongono in contrasto con la vecchia ballata.

Quindi le due liriche alternate, sullo stesso tema musicale tradizionale, mettono a confronto una immagine di guerra senza senso (sono gli anni della guerra del Vietnam) con le semplici parole della ballata tradizionale, che rimandano ad un mondo lontano dove, stranamente, è il personaggio che canta che chiede all'amata una serie di prove impossibili, anche se domestiche, per conquistare il suo amore.

Scarborough era (ed è) una città portuale situata nello Yorkshire, a Nord del capoluogo York, che si affaccia sul Mare del Nord, ed era originariamente un insediamento vichingo. La buona posizione ne fece un frequentato porto commerciale nel Medio Evo, quando ripresero vigore i traffici per mare.

Da questa attitudine commerciale nasceva la Fiera di Scarborough, famosa in tutta la Gran Bretagna del Medio Evo, che durava 45 giorni ogni anno, dalla metà di agosto sino a fine settembre, attirando commercianti e gente comune da tutta l'Inghilterra e anche dall'estero. Il protagonista della ballata ha incontrato un viandante che si reca alla fiera e a lui affida un messaggio d'amore per l'amata lontana.

Mike Svoboda è nato a Guam, isola del Pacifico, ed è cresciuto a Chicago. Dopo aver completato gli studi di composizione e direzione, nel 1981, anche in seguito al conseguimento di un premio di composizione, si trasferisce in Germania.

Dal 1984 al 1995 lavora con Karlheinz Stockhausen.

Svoboda si esibisce con il proprio ensemble in diverse formazioni jazz e, come solista, con famose orchestre. Numerosi concerti per trombone sono stati da lui eseguiti per la prima volta e registrati insieme alla *Deutsches Symphonie-Orchester Berlin*, *WDR*, *SWR* e a diversi ensemble come i *Bamberger Symphoniker*, *Ensemble Modern*, *Schönberg Ensemble*, *Klangforum Wien*.

Per più di venti anni Svoboda ha ampliato il repertorio del suo strumento in collaborazione con famosi compositori come Peter Eötvös, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm e Frank Zappa. In questo periodo egli ha eseguito più di trecento lavori.

Benché si sia formato come compositore e come tale abbia ricevuto anche numerosi premi, soltanto nel 1995, terminata la sua collaborazione con Stockhausen, si dedica di nuovo alla composizione.

Da allora riceve commissioni per numerosi lavori, tra gli altri dallo *Staatstheater Hannover*, *Nationaltheater Mannheim*, *Südwestrundfunk* e *Württembergische Philharmonie Reutlingen*.

Nei due programmi per quartetto: *Adult Entertainment: 14 Versuche Wagner lieben zu lernen* (2002) e *DJ Cherubino: My God Mozart!* (2002) Svoboda arrangia, compone, suona, canta, ride a suo modo, attraversando generi musicali differenti e talvolta facendo anche l'intrattenitore.

Come compositore Svoboda, dal 2003, si è concentrato su lavori per grande orchestra.

Airbag (1994) per tubo da giardino

Zugerscheinungen (1994) per trombone

Hommage à Badesaison (1994) per conchiglia ed acqua

Spesso mi chiedono come io possa suonare, oltre al trombone, strumenti così disparati come tubi per innaffiare il giardino, conchiglie, tubi di scolo, ecc. Il motivo è semplice: lo strumento che suonano effettivamente sono le mie labbra e qualsiasi cosa io metta di fronte ad esse a mo' di strumento, non importa quanto insolito o esotico, non è altro che un amplificatore. Le mie labbra emettono dei suoni e lo strumento rende questi suoni più forti. Certamente alcuni strumenti sono più efficaci di altri (come il trombone paragonato al tubo di gomma), altri sono estremamente limitati (come i tubi per innaffiare o drenare), ma, in generale, non è un gioco di prestigio o acrobatico suonare tali bizzarri strumenti perché tutti funzionano allo stesso modo: prendi aria e soffiata attraverso le labbra. Ora, perché io emetto suoni così strani? Questo dovete scoprirlo da soli.... Mike Svoboda

James Tenney è nato nel 1934 a Silver City, New Mexico, ed è cresciuto in Arizona e Colorado dove ha ricevuto i primi insegnamenti come pianista e compositore. Ha frequentato la University of Denver, la Juilliard School of Music, il Bennington College e la University of Illinois, avendo come insegnanti, fra gli altri, Eduard Steuermann, Chou Wen-Chung, Kenneth Gaburo e Edgard Varèse.

Esecutore, compositore e teorico è stato co-fondatore e direttore del Tone Road Chamber Ensemble di New York (1963-1970). A lungo attivo nel campo della musica elettronica nei primi anni sessanta ha sviluppato, lavorando insieme ad altri presso la Bell Telephone Laboratories, un programma per l'emissione e la composizione di musica al computer. Ha scritto sia musica strumentale che elettronica utilizzando sistemi alternativi di intonazione. È autore di libri e numerosi articoli sia sulla musica acustica che sulla computer music e sulla forma e percezione musicale. Ha ricevuto borse di studio e premi da prestigiose istituzioni canadesi, americane ed europee. Dopo aver insegnato a New York ed in California, recentemente è stato nominato "Distinguished Research Professor" alla York University di Toronto.

Spectral Canon for Conlon Nancarrow (1974)

Spectral Canon for Conlon Nancarrow fa parte di quei lavori di James Tenney correlati a delle serie armoniche ed è costruito usando l'idea di analogia di altezza e durata. Il piano meccanico è accordato su una serie armonica di un triplo LA grave, fino al ventiquattresimo armonico iperacuto.

Di conseguenza nel canone ci sono ventiquattro voci avendo ciascuna la stessa durata.

Il lavoro è un magnifico ed intenso vortice costruito dal canone ritmico che accelera introducendo altezze sempre più acute accordate sullo spettro armonico della sua nota più grave.

Christian Wolff nato a Nizza nel 1934, dal 1941 ha vissuto principalmente negli Stati Uniti, acquisendone la cittadinanza dal 1946. Sostanzialmente autodidatta, il suo lavoro di compositore è stato influenzato prima dalla frequentazione di John Cage, Morton Feldman, David Tudor e Earle Brown, e successivamente da Cornelius Cardew e Frederic Rzewski.

Le sue composizioni includono lavori per pianoforte, sintetizzatori, strumenti solistici, gruppi da camera, gruppi non determinati di esecutori e fonti sonore, nastro, coro e orchestra.

Di particolare interesse nel lavoro di Wolff è di affidare un'ampia flessibilità agli interpreti e diversi gradi di libertà relativi al momento effettivo in cui il lavoro viene realizzato; di inventare la notazione

che renda ciò praticabile, di incoraggiare tra musicisti ed esecutori non professionisti uno spirito di interdipendenza liberatoria; di prendere materiale dalle tradizioni popolari della musica impegnata politicamente.

La musica di Wolff è stata eseguita in tutto il mondo, specialmente in Europa e negli Stati Uniti e numerosi suoi lavori sono stati scelti da famose compagnie di danza come quelle di Merce Cunningham e Lucinda Childs.

Trio I (1951)

Il Trio I di Christian Wolff è datato gennaio 1951 ed è dedicato a John Cage negli anni in cui Wolff era allievo di Cage. Questo brano costituisce l'esordio ufficiale con il quale Wolff entrò a far parte di quella ristretta cerchia di compositori nota come la "Scuola di New York" (insieme allo stesso Cage e a Morton Feldman).

La struttura del Trio I è di chiara derivazione post seriale: una melodia di timbri di marca weberniana sposata ad una programmatica estrema riduzione del materiale sonoro (fondamentalmente un accordo di 4 suoni, dal grave all'acuto sol, la, la bemolle e do) che ruota in combinazioni sempre diverse. Ciò provoca all'ascolto un raro effetto di staticità e di movimento.

La versione qui proposta utilizza strumenti più gravi rispetto a quelli originalmente predisposti all'esecuzione del Trio: flauto basso, trombone e contrabbasso al posto di flauto, tromba e violoncello.