I quaderni
Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche

N. 37/40

Due maestri italiani del Novecento: Franco Donatoni e Francesco Pennisi

a cura di
Gabriele Moroni

ISTITUTO GRAMSCI MARCHE

I quaderni

Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche

Direttore: Rodolfo Dini

Redazione: Aroldo Cascia, Donato Caporalini, Gianni Cisbani, Patrizia David, Gabriele Moroni, Massimo Papini, Bruna Stefanini

Collaboratori: Ugo Ascoli, Valerio Calzolaio, Antonio Cantaro, Patrizia Caporossi, Carlo Carboni, Gabriele Ghiandoni, Alfredo Luzi, Paola Magnarelli, Massimo Mazzoni, Massimo Paci, Barbara Pojaghi, Massimo Raffaeli, Franco Sotte, Giovanna Vicarelli

Direttore responsabile: Stelvio Antonini

Redazione e amministrazione: via Cialdini, 41
60122 Ancona tel.071/2073661

Progetto grafico: Andrea Gentili Studio Asa - Fermo
Stampa: Litografica COM - Capodarco di Fermo (AP)

Un numero £ 10.000
Abbonamento annuo £ 30.000
Abbonamento sostenitore £ 100.000
I versamenti possono essere effettuati su c/c postale n. 14077606
intestato a Istituto Gramsci Marche
E-mail: gramscimarche@fastnet.it

Periodico registrato al Tribunale di Ancona
n. 1 - 21/1/1992

Finito di stampare nel marzo 2002

Sommario

5 Gabriele Moroni, *Introduzione*

DUE MAESTRI ITALIANI DEL NOVECENTO: FRANCO DONATONI E FRANCESCO PENNISI

9 Roberto Favaro, *Franco Donatoni: il percorso di un alto magistero compositivo*

25 Aurelio Sannori, *Immagini, gesti, forme e figure nella musica di Franco Donatoni*

61 Graziella Seminara, *Riflessioni sulla poetica di Francesco Pennisi*

75 Mauro Ferrante, *Classicismo e modernità nel raffinato "emporio" di Francesco Pennisi*

MATERIALI

107 Abbreviazioni e sigle

Franco Donatoni

109 Nota biografica

111 Opere

124 Discografia

127 Scritti

136 Bibliografia

Francesco Pennisi

138 Nota biografica

140 Opere

150 Discografia

153 Scritti - Opera grafica e pittorica

154 Bibliografia

157 Indice dei nomi

Si ringraziano

Accademia Musicale Chigiana, Associazione Siciliana Amici della Musica, Teresa Gialdroni, Luca Ortelli, Laura pennisi Pelizzola

Un ringraziamento particolare a

BMG Ricordi S.p.A. Milano, Conservatorio statale di Musica “G. Rossini” Pesaro, Edizioni Suvini Zerboni Milano

Tutti gli esempi musicali sono pubblicati per gentile concessione di BMG Ricordi S.p.A. Milano

Introduzione

Gabriele Moroni

Nel 1991 l'Istituto Gramsci Marche, grazie all'impegno dell'allora direttore Rodolfo Dini e con il coordinamento di chi scrive, dava avvio ad una serie di iniziative che avevano lo scopo di stimolare l'interesse e la discussione attorno alla comunicazione artistica e in particolare la musica. Tra i progetti avviati acquistava subito rilevanza *Altrisuoni. Tendenze della musica contemporanea*, una rassegna che si proponeva di avvicinare soprattutto i giovani alla musica colta contemporanea, cercando di offrire loro gli strumenti per meglio comprendere le nuove tendenze, anche avvicinandoli direttamente agli stessi protagonisti. Fu naturale cercare un rapporto di collaborazione con il Conservatorio di musica G. Rossini di Pesaro (e con l'allora sezione staccata di Fermo, poi diventata Conservatorio), in quanto istituto in cui la musica viene studiata a livello professionale, e per la possibilità che esso offriva al tempo stesso di realizzare produzioni rivolte ad altre scuole. Com'è noto agli operatori, nella scuola superiore lo studio della musica (a livello anche puramente storico) è quasi nullo, ma anche nei Conservatori italiani è istituzionalmente assente lo studio della musica del ventesimo secolo (i programmi di studio normalmente non la prevedono), per cui la rassegna sembrava arginare in qualche modo un vuoto vergognosamente presente nella scuola italiana. Vennero organizzate conferenze tenute da specialisti, incontri con i compositori, seminari di analisi ed esecuzioni che vedevano in campo, oltre a singoli musicisti o gruppi esterni, studenti del Conservatorio per la prima volta impegnati attivamente nell'esecuzione di musiche degli ultimi cinquanta anni. Alla prima Rassegna dedicata a Luigi Nono (1991) ne seguivano altre dedicate alla musica di "fine

secolo" e in particolare Aldo Clementi (1995), a Bartók e l'avanguardia storica (1997).

Nonostante le pesanti strettoie burocratiche che allora (soprattutto) attanavagliavano i conservatori, le iniziative ebbero un buon successo.

Verso la fine del 2000, dietro suggerimento di Francesco Cuoghi, si cominciava a lavorare ad una rassegna dedicata a Franco Donatoni e Francesco Pennisi (scomparsi in quell'anno), poi effettivamente realizzata nell'aprile 2001. Tale rassegna aveva una struttura ben definita: una conferenza introduttiva dedicata ad ogni compositore veniva affiancata da un seminario d'analisi e da esecuzioni, che vedevano coinvolti studenti e docenti del conservatorio assieme a studiosi e musicisti esterni. Ora, com'è avvenuto per una fortunata iniziativa dedicata a Duke Ellington, realizzata nel Conservatorio di Fermo nel 1998 e concretizzatasi poi in due Quaderni dell'Istituto Gramsci Marche (27-28 del 1998, 29-32 del 1999), si è deciso di pubblicare anche le conferenze e i seminari di questa rassegna, in modo da consentire una diversa e più ampia fruizione della stessa.

Il presente Quaderno è strutturato in due livelli: un testo di carattere introduttivo, facilmente comprensibile anche ai non addetti ai lavori, è seguito da un intervento che entra più dettagliatamente nell'universo linguistico del compositore, anche con lo scopo di illustrarne caratteristiche di stile. Essendo nati questi interventi come conferenze-lezione, conservano anche nella versione stampata un carattere ed un impianto fondamentalmente discorsivo, di cui il lettore è pregato di tenere conto.

In appendice si sono poi aggiunti una serie di *Materiali*, curati da chi scrive, che potranno servire per approfondire la conoscenza dei due compositori. Si è cercato di realizzare un elenco delle opere che fosse il più aggiornato possibile (quello relativo a Pennisi è stato realizzato grazie ai dati forniti da Graziella Seminara), assieme ad una discografia che è la più ampia esistente. Si spera, nonostante i mezzi ristretti con cui è stato realizzato il progetto, che esso sia di utilità per tutti, appassionati, studenti e specialisti.

27 novembre 2001

DUE MAESTRI ITALIANI DEL NOVECENTO:
FRANCO DONATONI E FRANCESCO PENNISI

Franco Donatoni: il percorso di un alto magistero compositivo

Roberto Favaro

Trovo affascinante e difficile al tempo stesso introdurre la figura e l'opera di Franco Donatoni. Cercherò di dare, molto sinteticamente, un quadro introduttivo, anche se probabilmente dirò cose che sapete già e forse meglio di me. Il percorso che ho immaginato è quello di una definizione dei vari momenti della produzione, della carriera compositiva e se vogliamo intellettuale, musicale di Donatoni. Dicevo che l'argomento mi mette in difficoltà e al tempo stesso mi stimola: perché la vita di Donatoni, dal punto di vista non solo artistico, è stata una vita complessa, segnata da momenti critici, con risvolti anche patologici come sappiamo, con problemi depressivi, per dirla con una terminologia purtroppo molto attuale. Donatoni si è infatti trovato a fare i conti per un lungo periodo della sua vita con delle ombre esistenziali, psichiche, che riguardavano appunto situazioni di depressione e perfino di schizofrenia. Una vita complessa, segnata da difficoltà profonde del compositore a interagire con le cose del mondo e soprattutto con se stesso, con ricadute dirette, inevitabili, sull'attività compositiva nella sua dimensione più vasta e completa: poiché questa condizione esistenziale ha segnato sia l'atteggiamento verso la prassi artistica sia il concetto stesso di composizione.

È evidente che sempre, la storia e l'arte e i fatti biografici ed estetici, si intersecano. Non sono mondi separati, ma un travaso. Non un riflesso meccanico dell'uno nell'altro, come avrebbe detto Lukács (è una delle poche cose che non condivido di Lukács, quello del rispecchiamento dell'opera d'arte nella realtà e viceversa). Si tratta piuttosto di un andirivieni di senso, ovvero di una cosa un po' più complessa, una sorta di contaminazione, una permeabilità dell'opera d'arte rispetto alle cose

non artistiche e viceversa. Si tratta insomma di quel processo che Jurij Lotman chiama di permeabilità tra i due contesti del semiotico e dell'extra-semiotico, dove i fatti della vita individuale, esistenziale, entrano inevitabilmente nel corpo permeabile dell'opera d'arte, e dove la stessa opera d'arte entra nella realtà, in un reciproco travaso.

Tanto più in una vita così complessa come quella di Donatoni, il travaso, la permeabilità reciproca è significativa e bisogna tenerne conto. In questo senso credo che uno dei fatti più importanti del percorso artistico e di quello compositivo di Donatoni sia il suo atteggiamento verso l'opera d'arte, cioè verso l'oggetto della composizione, a partire dalla sua concezione del *soggetto* della composizione. Il punto di crisi nel lavoro donatoniano è infatti, va detto subito, tra il compositore – come agente operante che determina, con un atto di volontà, le scelte compositive – e il risultato finale, ovvero l'oggetto della composizione stessa. Donatoni, nella fase più critica della sua esistenza e della sua attività di compositore (cioè negli anni che vanno più o meno dai primi Sessanta alla metà dei Settanta, anche se poi naturalmente può essere più estesa o circoscritta a seconda di quello che si vuole considerare), ha messo in crisi, lavorando e operando esattamente su questo nodo, il rapporto tra soggetto e oggetto, tra il compositore come figura di artista che determina con il proprio gesto la creazione artistica, e il risultato conclusivo di questa azione. L'ha messo in crisi, il rapporto, delineando non solo nella storia della musica, ma nella storia dell'arte e nella storia del pensiero estetico del secondo Novecento, un nodo di problemi che rinviano al pensiero filosofico, al pensiero negativo proprio degli anni Sessanta e Settanta, al pensiero filosofico e anche sociologico di Adorno, alle posizioni negativiste di certa filosofia anti o extra-occidentale di cui sarà portatore tra gli altri, negli Stati Uniti, John Cage. Insomma, una figura che pone molti problemi ma con cui vale la pena confrontarsi.

Ci sono alcune fasi nodali nell'opera e nell'esistenza di Donatoni. Ho già accennato a questa zona centrale, nevralgica, che va più o meno dal '62, dalla composizione di *Per orchestra* fino a *Duo pour Bruno* del 1975, momento non conclusivo ma di svolta, capolinea terminale di una fase che culmina in una scossa, uno scatto di Donatoni verso un'altra stagione della sua vita compositiva. Un punto di rottura, che coincide

da un lato con il momento di massima crisi esistenziale e patologica e, forse proprio per questo, con l'inizio della rinascita.

Prima di questa fase, il percorso artistico di Donatoni è riconducibile ad alcuni passaggi che sono poi presenti in tutte le vite dei compositori: la formazione, anch'essa particolare poiché, pur essendo del '27 e dunque contemporaneo (anno più anno meno) degli altri grandi protagonisti della neoavanguardia italiana ed europea e mondiale della composizione, pur essendo contemporaneo di Luigi Nono o di Luciano Berio, per esempio, e di Stockhausen e di Boulez, pur essendo nato nello stesso decennio dei compositori che ho detto (dico i quattro più significativi), arriva alla composizione o alla maturazione di una propria personale consapevolezza artistica leggermente in ritardo su questi artisti, cioè il suo percorso di apprendimento e la sua formazione sono segnati nei primi anni (seconda metà degli anni Quaranta fino intorno agli anni '53-'54), dalla presenza e dall'influenza forte di Bartók: è un bartokista, nemmeno un bartokiano, nel senso che scrive come Bartók (sarà poi lui a ricordarlo e a dirlo più volte), è un compositore che sembra un allievo di Bartók, e quindi questo è il segno predominante della sua prima formazione. Nel '49 c'è anche un fatto biografico importante, significativo, che lui ricorda spesso nei suoi scritti, nelle interviste ecc.: nel '49 sente alla Radio (e ne viene folgorato), il *Quarto Quartetto* di Bartók, che sarà poi un nodo di tutta la sua maturazione estetica rimanendo presente anche attraverso tutte le fasi della sua composizione. Sarà un punto di riferimento, il *Quarto Quartetto* di Bartók, con una certa idea che Donatoni vi rileva di composizione che nasce, germoglia in qualche modo da un nucleo, da una cellula originaria di poche note che passa attraverso non esattamente uno sviluppo ma attraverso una crescita, una trasformazione che, dice Donatoni, sono due cose un po' diverse. E questa cosa che lui avverte subito nel primo movimento del *Quarto Quartetto* di Bartók che ascolta alla Radio, da una radiolina che gli era stata regalata da uno zio, è la folgorazione iniziale, il suo avvicinamento alla composizione che naturalmente però dopo qualche anno riconoscerà essere la composizione, lo stile compositivo nemmeno dei padri ma perfino dei nonni. Cioè nel '49 e poi subito nel '50-'51 Donatoni si rende conto che aderisce a uno stile compositivo che non è al passo coi tempi.

Dopo pochi anni, nel '53, conosce Maderna e capisce dalle cose che ascolta di Maderna, che impara da Maderna, che la musica contemporanea, di quegli anni, sta andando già in un'altra direzione. La prima formazione, ripeto, è segnata dalla figura di Bartók e dalla figura di Petrassi, che sarà suo maestro non direttamente (da lui andrà a studiare dopo essersi diplomato a Bologna), andrà a studiare a S. Cecilia con Pizzetti, e frequenterà abitualmente l'insegnamento di Petrassi, che sarà per lui la seconda grande guida iniziale, e questo è molto importante, cioè si rifà e si riferisce da un lato a un compositore ormai dell'avanguardia storica, ormai della storia della musica consacrata, consolidata del Novecento, della prima metà del Novecento (Bartók), e poi sarà segnato da una straordinaria guida come Petrassi.

Ma la grande deflagrazione in questo percorso di formazione e crescita come compositore (e siamo sempre in questo periodo introduttivo, in questi anni di formazione), sarà la conoscenza di Bruno Maderna, come dicevo prima, che è un compositore di qualche anno più vecchio degli altri protagonisti della neoavanguardia che ho citato prima ed anche per gli altri compositori sarà un punto di riferimento: grande compositore, grande direttore d'orchestra, per Donatoni è una grande deflagrazione nel senso che riconoscerà subito la difficoltà di confrontarsi con queste nuove vie del linguaggio musicale e dirà (cito a memoria, con parole mie) "l'incontro con Maderna non fece altro che farmi capire, che rendermi consapevole della mia arretratezza e del mio posizionamento su moduli linguistici, su un territorio linguistico che appunto non era nemmeno dei miei padri ma dei miei nonni, cioè Bartók ecc.".

E quindi da lì inizia la seconda fase, la maturazione ulteriore di Donatoni, il fatto di doversi e volersi confrontare con i linguaggi più avanzati del suo tempo, che sono portati appunto da compositori come Maderna, e che poi lui affronterà in modo più diretto iscrivendosi ai famosi corsi estivi di Darmstadt (frequenterà due o tre edizioni) e dove incontrerà questi compositori, ripeto coetanei, che hanno qualche anno in più o qualche anno in meno, ma che soprattutto nelle quattro grandi figure che ho detto non solo sono già approdati a quello che all'epoca era una specie di dogma compositivo e cioè lo strutturalismo o serialismo post-weberniano, questa specie di istituzione normativa, quasi dogmatica per

i compositori degli anni Cinquanta, non è che si dicesse facciamo così o facciamo colà, si fa così perché era il dogma ma in senso anche buono, come avviene in quelle fasi storiche, dove forti energie e forti personalità si concentrano e convergono su un comune terreno di produzione che non è solo compositiva, non solo è pratica ma anche intellettuale, estetica, teorica e filosofica. Sappiamo che gli anni Cinquanta sono segnati da questo dogmatismo della dodecafonia o del serialismo dell'allievo, probabilmente del maggiore allievo di Schönberg, portato alle sue estreme conseguenze, cioè alle conseguenze integraliste, integralizzate del serialismo, della composizione strutturalista, della composizione regolata su tutti i parametri da una gestione appunto serializzata. Questo è il terreno linguistico con cui Donatoni viene a contatto e si accorge di essere rimasto indietro e soprattutto di non essere pronto per questo tipo di scoperte, di avanzamenti linguistici, e infatti dirà sempre (cito ancora a memoria) "la mia conoscenza con Maderna in particolare mi renderà consapevole della mia arretratezza e mi fece capire che non ero ancora all'altezza, che non ero ancora preparato per questo salto". E siamo appunto intorno alla metà degli anni Cinquanta. Nel '51-'52 c'era stata la sua prima affermazione (non voglio narrare tutta la vita di Donatoni, ma è per collocarlo nella sua fase iniziale, per capire come si muove questo compositore per contestualizzarlo in questo tessuto che è la vita della composizione, la vita dell'arte musicale intorno agli anni Cinquanta). La conoscenza e l'approdo alla serialità, allo strutturalismo, porta anche Donatoni ad agire in questa direzione. Ripeto, gli altri non solo erano già approdati, ma erano stati protagonisti di questa affermazione: quando Maderna, Stockhausen, Berio, Nono vanno a Darmstadt vanno sì agli inizi come studenti ma poi diventeranno attori protagonisti di questa storia, per cui saranno loro a determinare l'affermazione del serialismo integrale, cioè del post-webernismo, e anche poi ognuno nella sua direzione a decretarne lo sgretolamento e l'esplosione in qualche modo, Nono andando nella direzione di una scelta di storicizzazione del linguaggio del compositore, cioè di una presa di coscienza che il linguaggio deve seguire anche una direzione che si ponga il problema dei fatti reali, dei fatti sociali, ci sarà poi la sponda aleatoria, la sponda indeterministica ecc. Però la prima stagione di Donatoni è quella dell'impronta bartokiana, dell'impronta

petrassiana e poi della prima emancipazione, l'arrivo, l'approdo alla stagione strutturalista di Darmstadt. E quindi questi sono già i tre fatti (cercando di essere estremamente schematico, sintetico): primo fatto, Bartók-Petrassi, secondo fatto la conoscenza di Maderna e da qui l'assimilazione del linguaggio darmstadtiano, terzo episodio deflagrante nella vita di Donatoni la conoscenza del pensiero e anche della persona di John Cage, ma soprattutto del pensiero, dell'atteggiamento negativo.

E questo è un altro dei nodi della carriera e dell'attività compositiva e anche esistenziale di Donatoni. La prima reazione di Donatoni all'idea iconoclasta di Cage, e cioè la prima reazione alla musica aleatoria e alla negazione in fondo del concetto stesso di musica secondo una visione occidentale, è di rifiuto e persino di ripulsa e racconterà poi di questa reazione di odio perfino nei confronti di John Cage perché, dice Donatoni (riprendo con parole mie), "avvertivo che sarebbe stato, che era un pericolo per la musica occidentale e la musica in sé, sentivo che John Cage poteva portare la musica alla sua estinzione". E questo è vero, cioè è vero che Cage pone in crisi radicalmente il concetto stesso di opera d'arte musicale e il concetto stesso di compositore, di artista, un po' come Duchamp nell'opera d'arte. Dirà però subito dopo Donatoni, "come sempre mi accade nella vita, le cose che odio poi irreparabilmente mi attirano fortemente e io prima o poi ci casco dentro". E infatti Cage sarà il secondo punto di rottura della sua produzione, cioè il secondo nodo concettuale, esistenziale, estetico, compositivo, e cioè l'idea di una musica indeterminata, come sappiamo, l'idea che la musica non sia, come per la scuola darmstadtiana, determinata in ogni suo minimo elemento, cioè controllata serialmente nella sua formulazione, ma che sia liberata nel senso della indeterminatezza, della casualità, e nel senso di una musica che non dipende più dal compositore. Questa è la posizione naturalmente di Cage. Cage fin dai primi anni Sessanta diventa per Donatoni una specie di figura controversa, cioè un nemico-amico, una figura con cui confrontarsi e con cui fare i conti per la futura elaborazione di un percorso compositivo (schematizzo anche rozzamente).

C'è però una differenza, che Donatoni vuole subito affermare, tra sé, tra la sua scelta aleatoria e poi anche di messa in crisi dal rapporto tra soggetto compositore e oggetto composto, cioè tra musicista, tra com-

positore e composizione, c'è una differenza, dicevo, tra questa messa in crisi che Donatoni afferma, e l'iconoclastia di Cage. Dirà, "il punto di partenza è abbastanza simile, cioè sarà lui a darmi la spinta e la scossa per operare una messa in crisi del rapporto tra soggetto e oggetto", poi però la differenza è abissale, proprio di orientamento, lui dirà "mentre Cage annulla radicalmente in un atto gioioso, in un atto di divertimento, l'opera d'arte e l'azione della composizione che fa diventare ascolto" – perché quando Cage dice "in ogni cosa c'è musica" significa che l'atto compositivo diventa irrilevante ed è persino l'atto di ricezione in sé un momento di coordinamento e di elaborazione delle materie compositive, per cui in un certo senso Cage radicalizza il suo atto di iconoclastia fino a eliminare la composizione, l'opera d'arte –, questo dirà Donatoni, "La mia scelta invece è quella di affermare comunque l'opera d'arte, cioè c'è l'opera, ma la mia interpretazione della musica indeterminata o della crisi del rapporto tra compositore, tra artista e opera d'arte sta nel fatto che l'opera d'arte [e questo è secondo me tutto il periodo più nevralgico, più affascinante della produzione di Donatoni], il gesto compositivo non è determinato, non determina il risultato compositivo".

In altre parole, il compositore si limita a mettere l'opera in condizione di esistere, ma di esistere di una vita propria che non è più, come dire, mossa e determinata dalle scelte soggettive, dalle scelte esistenziali, espressive, emotive del compositore, ma il compositore si limita a far vivere un'opera che è in qualche modo viva di un atto inerziale, non è più il compositore a 'imporre la linea', non è più il compositore a fare delle scelte espressive, ma mette in gioco una composizione, un grumo di suoni lo chiamerà: parte da un grumo di suoni e da esso, secondo dei meccanismi automatici (e quindi una serie di permutazioni, di comportamenti compositivi automatizzati), l'opera d'arte nascerà da sé, ma non con una linea teleologica, una linea finalistica come c'è nella composizione determinata dalla scelta soggettiva. È il momento in cui entra in crisi il rapporto tra opera, forse il momento più critico di tutta la storia della composizione, il momento più critico del rapporto tra compositore e risultato compositivo. Perché, ripeto, è molto diverso da Cage il quale si astrae e dice "elimino l'atto compositivo e quindi elimino anche l'opera" e quindi nell'astensione, nell'eliminazione del problema si risolve la sua

totale libertà appunto molto dadaista, molto duchampiana. Donatoni invece fa questa scelta, di 'comunque' scegliere, di agire, solo che è una azione di sterilità, di frustrazione. Un'azione non-azione.

Il comporre per Donatoni dal '62 più o meno, con una progressione notevolmente critica, verso il '66-'67, fino a dopo la composizione dedicata a Bruno Maderna nel '75, è percorso in tutta questa fase che si chiama 'negativa' da un atteggiamento problematico e di tentativo di annullamento dell'atto volontaristico. Ma insisto, mentre Cage evita la composizione, Donatoni afferma l'impossibilità di dire da parte del compositore facendo comunque, cioè mettendo la composizione nelle condizioni di esistere, ma ripeto di esistere, come ho detto prima, di una vita propria, di una propria attività di permutazioni, di proliferazione, di germinazione, di nuovo avendo sempre sullo sfondo quell'insegnamento sfolgorante che aveva avuto dal Bartók sentito alla radio, cioè l'idea che la composizione germogli, che cresca e si trasformi secondo vari processi da un nucleo di partenza e da un nucleo generatore. Solo che appunto il modo di far proliferare, di far progredire, di far crescere la composizione è il modo, diciamo è l'atto che si trasforma e si modifica nel corso della carriera di Donatoni.

Negli anni Sessanta e metà Settanta la sua intenzione è questa, di rendere la composizione inerte (Mario Baroni userà addirittura delle definizioni secondo me molto appropriate definendo queste composizioni delle entità quasi cadaveriche). Le composizione, pure cadaveriche, esistono proprio perché l'opera esiste, ma afferma nel proprio esistere l'inutilità o la inattività, la non volontarietà dell'atto compositivo, perché il compositore non è secondo Donatoni (ma ripeto dietro ci sono anche delle vicende evidentemente esistenziali, psichiche, patologiche, però significativissime), in grado di agire (perché non vuole) su questa materia. In questo senso la sua composizione in questi anni è una specie di saggio di filosofia e di filosofia del pensiero negativo, perché non c'è la negazione dell'opera ma c'è la negazione dell'atto compositivo in quanto atto volontaristico. Allora le sue composizioni si muovono come dei meccanismi, come dei piccoli o grandi straordinari automi, ma è chiaro che c'è un problema di fondo, e a tutti appare evidente che questa sua pretesa nasconde poi un vizio, un problema di fondo perché è

comunque lui a generare, anche solo a monte, tutto questo pensiero che è più filosofico che compositivo. Quindi alla fine è una contraddizione in termini. Ma comunque la sua idea è quella di agire attraverso una non-azione, questo è il problema, per cui la composizione apparirà in tutti questi anni la conclusione, il risultato di questo pensiero compositivo pieno di problemi (poi ascolteremo una composizione secondo me nodale in questo periodo, *Etwas ruhiger im Ausdruck* del '67).

Come ho detto fin dall'inizio, è problematico parlare di Donatoni perché mette in discussione l'esistenza stessa dell'atto compositivo, dell'opera d'arte ecc., è un nodo per tutta la visione estetica dell'Occidente. La composizione è delegittimata di qualsiasi orientamento finalistico, cioè non è deterministica la composizione, ed è forse la prima volta nella storia della composizione che si annulla quasi totalmente l'idea che il compositore possa intervenire su questa scelta deterministica, cioè sulla finalità, sulla direzione, sul punto di arrivo della composizione, ma invece nascendo per meccanismi autonomi e per una serie di rotazioni, di perni, accumulazioni e detrazioni di suono, capovolgimenti di intervalli e linearizzazioni in qualche modo di entità, di agglomeramenti sonori (questi sono poi i procedimenti che Donatoni utilizza in questa fase, questi sono i meccanismi autonomi): prende un grumo di suoni e lo estrapola, lo fa vivere di vita propria, ma il risultato di questa vita della composizione non ha nessuna concessione alla musica che suona, cioè con quello che risulta poi al nostro orecchio. A lui interessa creare una calligrafia e un meccanismo complicatissimo e molto sofisticato ma che è un meccanismo come potrebbe essere il meccanismo di marionette e di automi. In questo periodo tra l'altro, nel '60-'61 scrive una composizione, l'azione scenica *Puppenspiel*, uno dei suoi capolavori che avrà poi nel '66 la seconda versione, *Puppenspiel 2*. Puppenspiel è il teatro di marionette, ed è quasi emblematica questa composizione, che si trova però ancora a monte di questa fase del negativo e dell'automatismo, siamo ancora nella fase in cui Donatoni dal serialismo integrale sta passando al materismo e poi con la composizione *Per orchestra* del '62 passerà invece all'inizio di questa fase negativa e di automatismi. *Puppenspiel* è proprio l'idea (che a lui deriva da un testo di Kleist), che l'attore, il ballerino nel caso della vicenda kleistiana, viene sostituito dalla mario-

netta che è lui a fare agire, a muovere. Ma si tratta di una marionetta che si muove meglio in quanto automatica rispetto al ballerino vivente. È quasi una specie di prefigurazione di quello che sarà il percorso estetico, il percorso compositivo di Donatoni, cioè l'idea che l'automatismo renda di più del vitalismo della composizione vera e propria. E naturalmente in questo teatro di marionette, in questa azione scenica il signor C che è il protagonista della storia inventata da von Kleist, il marionettista ballerino, cioè il ballerino che diventa marionettista, è lo stesso Donatoni. C'è un problema esattamente di rendere automatica una composizione e quindi devitalizzarla.

Ora, capite, è una messa in crisi impressionante, problematica dell'atto compositivo stesso. Ora faccio ascoltare l'inizio di *Etwas ruhiger im Ausdruck* così possiamo aggiungere qualcosa. La citazione è in generale una indicazione di espressione e di movimento, però in questo caso è una citazione, molto importante, da Schönberg, è una citazione letterale. Donatoni si serve qui di una citazione come nucleo generatore della composizione, e quindi ci ritroviamo in quella questione della germinazione da un grumo di suoni. Tanto più l'automatismo, cioè la demotivazione della personalità del soggetto, si afferma in questa composizione perché non usa nemmeno un nucleo generatore, di partenza, di propria invenzione. Usa la battuta n. 8 del secondo dei brani pianistici dell'op. 23 di Schönberg, quella composizione che sappiamo essere il primo passo verso la dodecafonia che poi verrà affermata definitivamente nell'op. 25. Allora Donatoni parte nemmeno da tutta la battuta ma da tre quarti di questa battuta, usa questo materiale di partenza e poi ne opera una serie di trasformazioni e permutazioni che ricorderà poi in un libro del '70 che si intitola *Questo* e che è uno dei suoi tre più importanti libri (l'altro è *Antecedente X* e poi ci sarà *Il sigaro di Armando* nell'82-'83), e qui parla di questa composizione (il passo che cita da Schönberg è un punto segnato da 3 o 4 *p*, e tutta la composizione di Donatoni non si muoverà mai da questa base di dinamica, di intensità, e quindi c'è anche una devitalizzazione dell'aspetto dinamico, dell'intensità del suono). È del '67, ed è appunto un lavoro di automatismo in cui però faccio fatica a dire che in questo caso (come in tutti gli altri casi ma qui tanto più) che Donatoni si estromette dalla composizione, perché qui c'è un pen-

siero che è estremamente denso ed estremamente complesso. È vero che la composizione parte da un'opera altrui, da una cellula, da pochissime note di una composizione di molti anni prima, è vero che poi mette in moto queste pochissime note attraverso passaggi che non guardano come la composizione poi suonerà, ma procede semplicemente per una serie di trasformazioni che sono automatiche, meccaniche. Ma la questione è più complessa.

Leggo, perché può essere utile, quello che dirà nel '70 lo stesso Donatoni di questa composizione [p. 88]:

> I frammenti analizzati sono tratti dalla composizione intitolata *Etwas ruhiger im Ausdruck* per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte, che lo scrivente ha composto nel 1967. Non è possibile estendere l'analisi a tutti i procedimenti compositivi impiegati, ciò implicherebbe un ampliamento eccessivo del testo […].

Lui sintetizza poi le sue azioni di automazione, di trasformazione, in queste parole [p. 91]:

> Ciò varrà a mettere in luce, sin d'ora, il carattere puramente logico delle operazioni possibili e non la loro convenzionale implicazione finalistica nei confronti della forma apparente o la loro momentanea sottomissione alla precarietà di conseguenze volontaristiche che nel segno opposto cercano non ciò che è inerente alla contraddizione bensì l'affermazione delle conseguenze nelle quali si coagula l'opposizione del segno. Aumento e diminuzione sono aspetti equivalenti, anche se contraddittori, di un unico processo che si definisce come cambiamento [quanto segue è una frase che ricorre e viene spesso citata]: *il bisogno di cambiamento è la meta dello sviluppo, cioè lo sviluppo vuole sviluppo e nient'altro*. L'intera composizione si articola in quattro episodi:
>
> a) moltiplicazione della materia iniziale frammentata, trasposta e dislocata nel tempo ed estrazione della monodicità implicita ad ogni agglomerato mediante la disposizione sequenziale dell'evento sincronico maggiormente evidentziata dalla seguente diminuzione di valori […]
>
> b) esplicitazione del fenomeno descritto come *aumento graduale e progressivo per accumulazione e condensazione* […]
>
> c) esplicitazione del fenomeno definibile come *diminuzione, o riduzione, graduale e progressiva per dispersione e rarefazione* […]
>
> d) tentativo, non riuscito, di ricostruzione del materiale iniziale con la precisa finalità di reintegrazione del testo schönberghiano […]: la conclusione deve intendersi come una interruzione arbitraria del tentativo sperimentalmente fallito.

Queste sono le parole dedicate da Donatoni nel '70 come ricostruzione del suo processo compositivo. Ora, uno dei caratteri più evidenti anche rispetto allo strutturalismo o rispetto alla musica degli stessi anni Sessanta sempre di sperimentazione, nella musica contemporanea a Donatoni, l'aspetto più evidente di questo brano è la devitalizzazione, l'eliminazione di qualsiasi aspetto di soggettività. Questo io lo avverto ed è una cosa che secondo me colpisce molto all'ascolto di questa musica. Non c'è nessuna dinamica di 'retorica affettiva' naturalmente, uso una definizione anacronistica che non c'entra nulla con la composizione di quegli anni, ma ancora nello strutturalismo darmstadtiano si sente comunque una musica che procede verso la creazione di stati o di zone di drammatizzazione, c'è una 'drammaturgia' anche quando c'è un atteggiamento puramente performativo e strutturalista a governare la composizione, perché c'è un atto volitivo, volontaristico comunque, che invece in questa composizione è assente e lo si capisce secondo me (qui Baroni usava quelle parole di cadavere musicale che si muove senza una forza inerziale determinata dal compositore).

[Ascolto].

Naturalmente questa fase lunga di composizione dal '62 fino al '75-'76 è stracolma di composizioni. Questa è la dimostrazione che da parte di Donatoni non c'è la rinuncia alla composizione, è questo il fatto più significativo. Così mi viene in mente qualcosa, e la fase più matura della produzione di Donatoni, cioè la fase che inizia col '76-'77 ed è segnata da un processo di rasserenamento, in qualche modo mi aiuta a pensare questa cosa.

Quest'ultima fase mi aiuta a pensare anche proprio alla fase negativa dell'automatismo: penso che ci sia qualcosa di teatrale, con implicazioni fortemente teatrali in questo atteggiamento. In altre parole mi viene da pensare che quando Donatoni parla di questo periodo (quando parla da dentro, quando ne riparla dopo) dice sempre che nella sua scelta nichilista, di astensione nella composizione, di azione nella non-azione, c'è la scelta appunto di affermare l'entità, la dimensione, un certo stato di cose nella presenza, nell'attualità della vita del compositore, cioè dice io voglio fare la composizione ma questo è il modo. Penso che ci sia un percorso anche in altri campi artistici che affermano la non-affermazione,

affermano la crisi, la fase afasica, come si dice della produzione artistica, in questo caso musicale ma penso attualmente alla pittura, penso a certe espressioni appunto teatrali alla Beckett ecc., dove il negativo e il nichilistico diventano il terreno, l'oggetto della comunicazione: quindi non c'è una totale negazione. In questa fase negativa dell'automatismo, questa stessa composizione che vive di una propria vita autonoma ma che è messa in moto da un burattinaio per così dire, almeno da una prima carica della molla che viene data dal compositore, mi fa pensare appunto ad un teatro negativo e anche all'idea che tutto il Novecento ha dell'attore, a partire da Gordon Craig per esempio all'inizio del Novecento, l'idea della cosiddetta supermarionetta, cioè un attore che è devitalizzato, che è naturalmente un'idea molto diversa rispetto a quella di Stanislavskij, cioè antinaturalistica fondamentalmente, di un attore che agisce secondo un procedimento di corporeità, di movimento, di gestualità, che è predeterminato in tutti i suoi aspetti e in tutte le sue azioni. E mi pare che Donatoni sia in questa fase degli anni Sessanta e Settanta una specie di compositore che mette in moto, che dà vita a delle supermarionette alla Gordon Craig o che fa un teatro negativo, un teatro 'del silenzio'. Siccome l'opera d'arte non è isolata dalle cose del mondo, come dicevo prima, credo ci siano delle permeazioni, delle permeabilità anche con gli altri mondi dell'arte, questa è la suggestione che mi viene. Sintetizzo. Il superamento di questa fase è nel momento in cui Donatoni (qui c'è credo certamente anche una vicenda personale, una vicenda esistenziale) a partire da una forte crisi di depressione e di malattia psichica superata per mezzo di soluzioni chimiche, tragga giovamento anche per l'attività compositiva. Se il suo atteggiamento nichilistico è, in questa fase che abbiamo descritto finora, una scelta dolorosa per il compositore, e se dirà Donatoni "mentre Cage si diverte e gioca invece io preferisco fare la stessa cosa però con dolore, cioè la mia scelta è di dolore autentico perché faccio ammettendo di non poter fare", la svolta e la risalita di Donatoni in qualche modo dopo il '76 e il '77 coincide con l'inizio, con una "sensazione di divertimento e di gioia".

Naturalmente non viene superato mai completamente questo nodo critico ed esistenziale da parte di Donatoni, però iniziano ad esserci un gusto per la composizione, per l'azione compositiva, e le due categorie

che possono andare bene qui in estrema sintesi per rappresentare tutta questa fase degli ultimi 20-25 anni della composizione di Donatoni sono quelle dell'ironia e della teatralità. Naturalmente c'è sempre un'idea marionettistica, di automatismi al fondo, la sua idea che viene da Bartók di una germinazione c'è sempre, il problema è come questi procedimenti vengono posti in essere. C'è una composizione, credo nevralgica per questa riconquista del gusto e del piacere di comporre con gesto anche volontaristico (anche se al fondo sentiremo sempre l'atteggiamento di meccanismo, di automa). È una composizione del '77 che s'intitola *Toy*, per due violini, viola e clavicembalo (strumento che Donatoni usa molto fin dal '60): non a caso il riferimento è ludico.

[Ascolto].

Vi farò sentire alcune composizioni dell'ultimo periodo, degli anni Ottanta, confermando questa idea di riconquista della composizione, non più il dolore ma il piacere della composizione, quindi anche con una ricomparsa della 'soggettività', con l'idea, che si avverte in tutte le composizioni da *Toy* in avanti, che non ci sia una sospensione del tempo e della direzionalità della composizione. Ma qualcosa di molto forte, di espressivamente ed affettivamente molto forte c'è già come sappiamo in *Duo pour Bruno*, c'è una sofferenza per l'amico scomparso che è probabilmente il vero punto di svolta nella produzione di Donatoni, un 'contenutismo' che è in quelle campane che segnano tutto il percorso, che Donatoni dice essere il riferimento alla scomparsa, il paesaggio sonoro per la scomparsa e per la morte dell'amico compositore, avvenuta nel '73. Ora, alcune composizioni che segnano questa stagione dell'ironia, come avete sentito molto percepibile, questi suoni che sembrano simulare meccanismi marionettistici o carillon in qualche modo, questo clavicembalo che è usato in modo quasi madrigalistico nel senso del madrigalismo, cioè con degli effetti quasi onomatopeici, torna in composizioni come *Ala* del 1983 e *Alamari* sempre del 1983 che ne è una derivazione. Addirittura in *Ala* sembra che ci sia (qui naturalmente non voglio forzare nel senso opposto di descrittivismo musicale), una maggiore concessione alla raffigurazione di contesti che non sono più semplicemente l'automatismo di una musica che nasce un po' per conto suo.

Ascoltiamo queste due cose e poi per finire *Flag*, che è una compo-

sizione dell'87, secondo me una delle più significative, di cui Donatoni parla in modo esplicito come di una forma di messinscena, di teatralità, dove gli strumenti sono veri e propri personaggi o le associazioni tra strumenti sono come degli incontri, delle relazioni interpersonali tra personaggi strumentali in cui appunto di nuovo l'idea della teatralità e di una gestualità scenica, di teatralizzazione, è forse il segno più caratteristico e più evidente. Insieme a questa ironia, c'è il gusto e la gioia per la composizione che naturalmente porta anche a certe forme di eclettismo, perché come sentirete in *Alamari* in particolare ci sono delle concessioni per esempio al jazz molto evidenti (un jazz naturalmente visto attraverso un filtro, una lente di osservazione che è quella della musica sperimentale). *Ala* è per violoncello e contrabbasso, *Alamari* per violoncello, contrabbasso e pianoforte, ed è dedicato a Stefano Scodanibbio.

[Ascolto]

Flag, Donatoni la considera una forma di azione scenica per strumenti (gli strumenti sono i personaggi) dove egli appunto giocando sulla teatralizzazione e sull'ironia rappresenta lo strumento come personaggio e come attore al tempo stesso lavorando naturalmente sulla gestualità in quanto movimento attoriale. La gestualità dell'esecutore consiste nei suoi modi di dire, nei suoi tic, nei suoi modi di esprimersi. In particolare l'oboe in questa prima fase è presentato come un personaggio. È per 13 strumenti e dura circa 10 minuti.

[Ascolto]

Avete sentito che ci sono dei momenti di cantabilità quasi, però credo che non siano da fraintendere ma che la categoria dell'ironia sia indispensabile naturalmente, non c'è una gioia sconfinata, ma in Donatoni il suo traguardo esistenziale è quello dell'ironia. Credo che funzioni, non è una conclusione, credo che ci sia in questa musica naturalmente molta teatralità, come si riconosce nei dialoghi, anche negli sbeffeggiamenti che ci sono in alcuni punti tra alcuni strumenti-personaggi, naturalmente una teatralità che vira sempre verso il colore dell'ironia e del gioco e mai verso una drammatizzazione seriosa o autocompiaciuta.

Allora mi pare che, per tutto il percorso che abbiamo fatto in forma molto sintetica, questa idea di teatralità di cui parlavo prima, della supermarionetta alla Gordon Craig che poi si manifesta in una forma di

teatralità del silenzio, del negativo alla Beckett e che qui arriva a una ironizzazione del gesto stesso, dell'attorialità, abbia come filo conduttore l'elemento, il tema, il concetto di straniamento. Credo che sia abbastanza pertinente, in Donatoni, naturalmente il concetto di straniamento che è di Brecht ma non nella chiave pedagogico-etico-didattica. Però è certamente da collegare a Brecht il senso di un antiaristotelismo che c'è in questa musica, cioè un antinaturalismo, negatore della verosimiglianza. In questo senso è una musica che, sia nel momento della massima negatività e dell'automatismo, sia nel momento in cui appunto la cantabilità non è mai una cosa che parla in prima persona ma è la controfigura di qualcos'altro, c'è lo spostamento del compositore a lato della figura del compositore stesso inteso nella concezione tradizionale: in questo senso straniamento, cioè un attore che prende le distanze dal personaggio, che lo raffigura dicendo sempre "è un personaggio e io sono un attore". Anche in queste trasfigurazioni di estrema ironizzazione, non è mai un patetismo che si prende sul serio, ma anzi ci vuol fare ragionare sull'elemento anche di derisione dell'atto esecutivo stesso, perché gioca su dei tic, sui 'modi di dire' dell'esecutore.

Immagini, gesti, forme e figure nella musica di Franco Donatoni

Aurelio Samorì

Quando sono stato invitato a tenere questo seminario ho accettato senza esitazioni perché ho avuto l'onore e il piacere di stare a contatto con questa notevolissima figura, che credo rimarrà nella storia della musica.[1]

Il mio incontro con Franco Donatoni non è stato sporadico perché ho frequentato i suoi corsi di perfezionamento in Composizione dal 1977 al 1981 – prima all'Accademia Chigiana di Siena poi all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma – quindi per un periodo di tempo considerevole. La figura di Franco Donatoni mi sembra problematica sotto tanti aspetti. Di questi, della poetica, del suo essere uomo e musicista parlerà più dettagliatamente Roberto Favaro nell'altro incontro in programma.

Quello che mi sento di dire, al di là dell'indagine analitica su alcune sue composizioni, è che Franco Donatoni era un personaggio col quale si poteva andare pienamente d'accordo (ci si poteva addirittura "innamorare" di lui); oppure poteva nascere un sentimento di avversione, direi quasi di "odio" nei suoi confronti per il suo radicale modo di fare e di affrontare le cose. Per esempio, il contatto coi nuovi allievi inizialmente era piuttosto duro: cercava di rendersi conto del livello della loro preparazione, di verificare il grado di tenacia e volontà, di sondare la loro disponibilità a mettersi in discussione, di scrutare negli aspetti psicologici e subconsci

[1] Quando non riferiti a contatti personali, i dati biografici sono desunti da *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Donatoni*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT 1990.

più profondi e nascosti.

Incontrai Franco Donatoni per la prima volta poco prima di metà luglio 1977.

Ero felicissimo d'aver superato l'esame di ammissione al Corso che lui avrebbe iniziato alcuni giorni più tardi alla Chigiana di Siena. I "guai" per me e per gli altri novizi cominciarono ben presto. Ci sottopose a prove, esercitazioni, interrogativi piuttosto pesanti che a me (e non ero certamente il solo a pensarlo) sembravano quasi una tortura. Quelle prime due settimane durissime le ricorderò per tutta la vita. Il senso di depressione saliva vertiginosamente e mi sembrava che i nove anni impiegati per ottenere il Diploma di Composizione al Conservatorio di Pesaro fossero serviti a poco, in quanto avevo la netta sensazione di non aver approfondito a sufficienza la materia.

Qualche mio collega dei corsi senesi più avanzati mi riferì in seguito che era nella prassi didattica di Donatoni mettere in crisi i nuovi discepoli, con lo scopo di aumentare in loro stessi le capacità razionali e il senso della coscienza nel fare musica, e non solo. In pratica cercava di stimolare nei suoi allievi una molteplicità di reazioni. Tra questi c'erano individui che accettavano di mettere in discussione se stessi e il proprio bagaglio conoscitivo ed individui che rifiutavano questo stato di cose e chiudevano quindi le porte all'insegnamento magistrale di Franco Donatoni.

Durante le sue affascinanti lezioni non sempre parlava di musica in senso stretto, sfociava frequentemente in argomenti che apparentemente portavano il discorso lontano dalle tematiche musicali. Invece – superati i necessari tempi di riflessione, che potevano essere anche molto lunghi – ci si accorgeva che il tutto era diretto a far comprendere i processi, i procedimenti, le alchimie più raffinate che contribuiscono a creare e a dar senso e vita alla musica. Ovviamente non mancavano le occasioni in cui il Maestro analizzava con assoluta lucidità e chiarezza le sue opere, dissertava su fatti e avvenimenti musicali, ci parlava del rapporto che aveva coi colleghi compositori e la loro produzione. Noi, apprendisti-compositori, potevamo usufruire, pertanto, di un'ampia illustrazione della situazione musicale che si viveva in quel "magico" periodo di fine anni Settanta-inizio anni Ottanta.

Per l'incontro di oggi penso di affrontare in due modi il tempo in cui staremo assieme: cominceremo con lo sfogliare e vedere delle partiture molto importanti, sotto un aspetto formale sì ma dall'alto; quindi vi sarà l'aspetto analitico, come se avessimo una lente d'ingrandimento per esaminare i processi compositivi di Franco Donatoni.

Iniziamo il discorso dall'ultimo quarto del secolo scorso, anni un po' cruciali per Franco Donatoni, perché la prima partitura che vi farò vedere è stata scritta in questo periodo e s'intitola *Duo pour Bruno* (il riferimento è a Bruno Maderna). È uno dei lavori più mastodontici che Donatoni abbia scritto e dopo questa fatica il compositore è caduto in una forte crisi depressiva. Per quasi tutta la sua vita Donatoni ha sofferto di queste crisi che lo attanagliavano, passando da periodi in cui a fatica riusciva a scrivere ad altri di euforia, per sprofondare ancora in periodi con problemi psichici. Apriamo ora la partitura di uno dei capolavori di Franco Donatoni. Ho pensato di illustrare questa gigantesca partitura "dall'alto", a volo d'uccello: non ci soffermeremo sui particolari, però è molto importante vedere come Donatoni ha concepito questa forma molto precisa e pensata e individuare le figure che è riuscito ad ottenere nelle varie famiglie di strumenti. *Duo pour Bruno* è del '75, Bruno Maderna era morto nel '73, esattamente il 13 novembre. Donatoni fu presente nel '74 al festival di Royan, nell'ambito del quale fu eseguito un brano di Maderna dal titolo *Venetian Journal*, nel quale il musicista aveva inserito la celeberrima canzone veneziana "La biondina in gondoleta". Donatoni (che aveva conosciuto Bruno Maderna e ne era divenuto amico) decide di rendere omaggio al compositore utilizzando a sua volta questa canzone popolare veneta assegnandole la funzione di "materiale musicale portante" (parole queste che Donatoni amava molto). Innesca così una scommessa con se stesso: elaborare una semplice melodia di canzone con lo scopo di creare una gigantesca composizione sinfonica. Un progetto di questo tipo non credo sia impresa di poco conto, ma Donatoni ha fatto tante sfide nella sua vita e questa è tra le più esemplari. Perché si chiama Duo: perché è tutto pensato dualmente. Esaminiamo l'organico iniziando dalle percussioni: prevedono due percussionisti che Donatoni vuole alle estremità dell'orchestra; poi ci sono i due primi violini che non fanno parte della massa degli archi ma sono considerati solisti. Due strumenti

quasi solisti sono anche celesta e vibrafono, poi ci sono in partitura due pianoforti e due arpe; i legni e gli ottoni sono frequentemente trattati a coppie e più in generale ogni famiglia strumentale oppone tessiture acute e gravi, quindi c'è sempre una dualità che è presente o latente.

La struttura formale dell'opera si articola in 10 pannelli. Con "pannello" (anche questa è una parola molto usata da Donatoni) intendiamo una sezione nella quale una certa articolazione di figure musicali si estende per una certa quantità di battute; detto con altre parole, quando si cambia articolazione si cambia pannello. Ognuno dei 10 pannelli è diviso in due parti: prima parte 13 battute, seconda parte ancora 13, al centro una battuta con funzione di cerniera, di ponte tra le due parti, per cui se facciamo il conto otteniamo 13 + 13 = 26, + 1 = 27.

Donatoni amava molto i numeri: sin da giovanissimo, come sappiamo dalla sua biografia, aveva questa passione. Ad esempio quando frequentava la scuola elementare teneva un diario segreto. In esso sentiva il bisogno di riportare i fatti della sua giornata: mangiava un'arancia, scriveva quanti semini aveva l'arancia; guardava il vocabolario, annotava quante volte nella mattina era andato a consultare il vocabolario. Insomma cercava di tenere tutto in ordine durante la sua giornata. Se andiamo col pensiero alla data di nascita di Donatoni (9 giugno 1927), ci sorprende che siano 27 le battute comprese in ogni pannello di *Duo pour Bruno*; il numero dei pannelli invece (10) deriva forse da 1900, cioè 9 + 1. Queste deduzioni credo siano abbastanza verosimili conoscendo Donatoni, poiché lui usava fare frequentemente speculazioni sui suoi dati personali.

La battuta centrale di ciascun pannello è trattata come elemento dirompente, cuore di una energia centrifuga che, "sgomitando", un po' alla volta si apre un varco sempre maggiore nei successivi pannelli fino a sovvertire l'ordine iniziale. In pratica, alla battuta centrale il compositore ha assegnato una funzione disgregativa. A questo proposito Donatoni si è lasciato sfuggire qualche parola quando ci si vedeva, ormai molti anni fa, ai corsi che teneva alla Chigiana e all'Accademia di S. Cecilia a Roma. Usava per così dire una immagine (ancora un'altra parola che amava molto), quella dello straordinario fenomeno in negativo che è il cancro, la terribile malattia delle cellule. A un certo momento, nell'esistenza di un individuo, può accadere che alcune cellule del suo corpo

"impazziscono", non svolgono più la loro funzione, degenerano, e se non si trova la maniera di correre ai ripari il proliferare delle cellule "impazzite" invade tutto l'organismo. Così come il tumore s'insinua a poco a poco (non si avverte da subito, essendo una malattia subdola) e si manifesta sintomatologicamente dopo un certo tempo, le battute centrali dei pannelli di questa straordinaria composizione di Donatoni si comportano nello stesso modo: metafora sorprendente del male incurabile che ha condotto alla morte Bruno Maderna. Mi ricordo che Donatoni quando ci illustrò la partitura di *Duo pour Bruno*, sfiorando l'argomento (non si mise ad analizzare ogni singola pagina), ci disse appunto che l'immagine a cui si era riferito era quella del virus, o di una forma patologica che degenera e dilaga un po' per volta in un organismo. In realtà però vi è un duplice aspetto: da una parte questa dinamica centrifuga di cui ho detto, che tende ad espandersi, a proliferare e a generare effetti deflagranti; dall'altra una dinamica direzionale che è una sorta di grande crescendo che inizia dall'apertura del pezzo, parte da un pianissimo per arrivare a un'esplosione finale, una sorta di deflagrazione.

Vediamo ora cosa succede volta per volta. Osserviamo il primo pannello, che ovviamente inizia da battuta 1 e termina alla 27, poi c'è questa fatidica battuta centrale che è la 14. Se osserviamo le figure, le articolazioni, notiamo che, ad esempio, la parte della celesta è costituita da un'incessante successione di semicrome, a guisa di "bisciolina", incasellate in gruppi quantitativamente variabili: a battuta 1 sono 24 semicrome in quattro quarti; a battuta 3 ce ne sono 18; a battuta 4 sono ridotte a 13; salgono a 15 nella battuta 5 per poi tornare a 24 nella battuta successiva. Poi ci sono i pianoforti e le arpe con accordi tenuti, non in sincrono: sono sempre un po' sfasati gli uni rispetto agli altri. Gli archi, viole e contrabbassi, propongono brevissime cellule (alcuni piccoli interventi). Questa è in sintesi la fisionomia del primo pannello, formato dalle figure che Donatoni utilizza in questa prima parte. La celesta continua con la stessa figura: battute 7 e 8 = 17 semicrome; battuta 10 = 22; battuta 11 = 11; battuta 12 = 26; battuta 13 = 24, nell'elaborazione del materiale ciò avviene automaticamente.

"Automatismo" è un'altra parola molto presente nel lessico di Donatoni. Egli sottolineava spesso che fra automatismo e meccanismo c'è una

fondamentale differenza: meccanismo è qualche cosa di meccanico in senso passivo, un livello operativo inferiore dal punto di vista artistico; l'automatismo è qualche cosa di attivo, che è stimolato da un "motore". E ora ci chiediamo: cosa c'entra "la biondina in gondoleta"? C'entra eccome! È sufficiente osservare la parte degli oboi, che eseguono le prime note della canzone veneziana, visibili sin da battuta 1 (in maniera più nascosta le note de "La biondina" s'intravedono anche nei pianoforti, nella celesta e nelle viole): Sib, Lab, Sol, Sol, Sol, Lab, Do, Sib. All'ascolto però la melodia si percepisce assai deformata: come si trattasse di un'immagine riprodotta su un materiale gommoso sollecitato da un forte stiramento. Procedendo possiamo vedere che l'articolazione è sempre molto simile, e arriviamo a battuta 14: i due violini solisti (che non sono mai uniti agli altri violini), subentrano alla celesta. L'articolazione loro affidata, scritta con cerchietti contrassegnati con la bandiera della croma (praticamente l'autore vuole un'esecuzione a mo' di cadenza), per la quale è richiesta la sordina, costituisce un elemento disturbatore che s'innesta di soppiatto nel tessuto compositivo, quasi non ci si accorge della sua presenza. Un altro evento è costituito dal suono di campana, che esegue un Sib (prima nota della canzone), proprio nel momento in cui ha inizio la quattordicesima battuta, ovvero quella centrale del primo pannello. Anche la campana, tubolare ovviamente, fa parte dell'elemento disgregatore. Dunque, abbiamo preso coscienza che il primo pannello è formato da una prima parte (che potremmo chiamare A), segue una battuta (posta al centro del pannello) con funzione di cerniera alla quale si giustappone una seconda parte (che potremmo denominare B). La parte B del primo pannello sostanzialmente ripropone le medesime articolazioni esposte nella parte A variamente disposte, arricchite o impoverite di impulsi a seconda dei casi. Infatti, se nella parte A è sempre la celesta a eseguire la successione continua di semicrome, nella parte B il "continuo" di semicrome passa alle due arpe, mentre la celesta interviene di tanto in tanto con impulsi accordali. È il caso di anticipare però che nelle parti B dei pannelli successivi generalmente si verificano dei cambiamenti più sensibili di articolazione nelle figure rispetto alle parti A. Tornando al "continuo" di semicrome del primo pannello possiamo osservare che esso ha come struttura portante le note della canzone popolare veneziana

sopra citate. Queste note sono state "polarizzate", cioè sono state collocate dal compositore (ciascuna di esse) sempre alla medesima altezza. A battuta 27 termina il primo pannello, il moto continuo in semicrome passa dalle due arpe ai due pianoforti, con delle varianti: ad esempio qui ci sono quintine, sestine (se da una parte il primo pianoforte esegue una quintina, generalmente il secondo pianoforte esegue una sestina), per cui si crea un meccanismo asincrono.

Andiamo avanti e osserviamo il secondo pannello, che inizia da battuta 28: le articolazioni e le figure sono pressoché simili a quelle del primo pannello. Le note della canzoncina sono ancora presenti negli oboi in forma più rarefatta. Ora però subentrano anche i corni a sostegno degli oboi, anch'essi utilizzando le note della canzone popolare. Portiamoci a battuta 41, qui troviamo la situazione che abbiamo denominato "cerniera": i due pianoforti articolano ancora il "continuum" in semicrome fino a metà battuta 40. Ancora persiste il silenzio dei due violini solisti, accordi negli archi gravi: sono battute tutto sommato abbastanza vuote (prima della b. 40), qualche nota lunga e ancora riverberi della canzone veneziana. Nel primo pannello i due violini avevano "riempito" la battuta cerniera, qui invece, a battuta 41, creano una spaccatura, anche loro presentano una dualità: infatti abbiamo una prima e una seconda parte nella figura dei due violini solisti con in mezzo le pause: solo i clarinetti intervengono con una breve figura di notine veloci. Le figure dei due violini cominciano a invadere le battute adiacenti la "cerniera": troveremo questo movimento centrifugo anche in seguito e sempre più ingigantito, al punto da creare uno sconvolgimento o meglio un capovolgimento della situazione verso la fine della composizione. La campana esegue la nota Si bequadro, un tocco solo prolungato preceduto da un Sib in acciaccatura (b. 41). Procedendo possiamo vedere la prosecuzione nella parte B di figure che sono più o meno quelle apparse nella parte A: ancora i due pianoforti che ripropongono il continuum in semicrome, alcuni interventi di altri strumenti, note trillate, in particolare ai clarinetti e flauti (bb. 46 e seguenti). Da quanto vediamo risulta chiaro che le varie famiglie di strumenti sono, nella musica di Donatoni, generalmente molto definite nei loro elementi figurali. Donatoni non ama utilizzare impasti sonori ottenuti combinando tra loro strumenti di famiglie differenti nella strumentazione

di situazioni figurali omogenee, preferisce affidare a ciascuna famiglia una propria figurazione. Un esempio lampante di quanto appena detto trova riscontro da battuta 43 a battuta 54: i 4 flauti, i 4 clarinetti e i 3 oboi intervengono sempre compatti nel punteggiare le (varie) situazioni musicali rispettivamente loro affidate.

Il terzo pannello inizia a battuta 55, la trama di figure rapide che avevamo visto, assegnata prima alla celesta poi alle arpe e ai pianoforti, passa ora ai 4 clarinetti: s'insinua un po' alla volta nel 1° clarinetto, poi coinvolge anche gli altri tre (bb. 57 e seguenti). La figura cambia un pochino aspetto, qui ci sono alternanze di quintine contro settimine contro gruppi di nove: si tratta comunque di un'unica figura, un'unica situazione che caratterizza la famiglia dei clarinetti. Da notare le differenze di figure tra questo continuo e il resto: ci sono infatti degli impulsi "taglienti" negli ottoni (trombe, corni, tromboni). Questo tipo di articolazione continua con un infittimento più o meno accentuato di interventi accordali. Da battuta 58 intervengono anche i due pianoforti e le due arpe con sequenze di tre impulsi sfalsati per ciascuno strumento. A battuta 68 si riconosce la battuta cerniera, questa volta è "vuota", ovvero i due violini che l'avevano caratterizzata precedentemente sono usciti dal loro territorio, e sono collocati una battuta prima e una dopo. È la figura "continuum" dei clarinetti a invadere questa volta la battuta cerniera, contagiando anche flauti e oboi, i quali la riprendono con atteggiamenti leggermente diversi, "svolazzanti". Gli oboi propongono figure con note puntate, quindi si nota una sostanziale differenza di articolazione che è determinata dal timbro caratteristico degli oboi, così pungenti rispetto al contesto. In questa stessa battuta (68) ritroviamo il Sib a cui si aggiunge il Sol# (ovvero Lab) alle campane, quindi ci sono due note della canzone più una nota complementare: Si bequadro. La situazione musicale diviene piuttosto fitta: una densa filigrana (anche nei fiati) che si potrebbe paragonare ai merletti veneziani di Burano. La parte superiore della partitura è molto elaborata con fitte trame contrappuntistiche mentre sotto, negli archi, ci sono degli "accordoni" scanditi con poderose strappate (bb. 73-82). Un capovolgimento di situazione avviene nelle battute successive (83-93): la fitta trama contrappuntistica si trasferisce a trombe, pianoforti e arpe; le strappate accordali dimezzano il loro spessore negli archi (vengono

esclusi viole, violoncelli e contrabbassi), ma recuperano spazio nel timbro degli strumentini (flauti, oboi e clarinetti), che sostituiscono la precedente trama contrappuntistica con forme accordali di un certo spessore. La sezione dei violini non è più divisa in primi e secondi, come anticamente si usava, ma sono (i violini) inseriti in partitura a coppie, per cui ciascuna coppia di violini ha la propria parte da eseguire: una partitura così concepita diventa pertanto densissima. In *Duo pour Bruno* c'è un grande ordine, ovvero c'è una struttura formale forse preordinata o premeditata. Donatoni ha sempre inseguito e cercato l'ordine. Egli credeva in qualche misura nei segni zodiacali. Era nato sotto il segno dei gemelli e, come saprete, i segni doppi sono quelli ritenuti più instabili. Lui faceva di tutto per cercare la stabilità. In occasione dei nostri incontri accademici più di una volta ci ha detto: dovete andare un po' contro la vostra natura, perché in parte già la conoscete. Cercate invece di esplorare quello che è nascosto in voi. Questo è molto importante, perché ciò che conosciamo di noi stessi ci è già noto, mentre dobbiamo andare oltre per esplorare zone ancora sconosciute del nostro essere, del subconscio, delle facoltà e capacità della nostra mente, in modo che anche col trascorrere degli anni ci si possa rinnovare, "rinvigorire". Donatoni, applicando su se stesso questa tecnica, possedeva una mente incredibilmente lucida e creativa, e anche nei momenti di depressione, non si sa come, ma riusciva a produrre capolavori sorprendenti. Credo che in Donatoni si sia verificata una sorta di dissociazione: da una parte la mente non funzionava in maniera "normale" e dall'altra invece era estremamente lucida e gli permetteva una creatività musicale sorprendente.

Domanda: La sua depressione era semplicemente un essere giù di morale o assumeva forme patologiche?

A. Samorì: Credo che lui fosse predisposto alla nevrosi sin dall'infanzia. Come sappiamo dalla biografia, a sette anni gli viene messo nelle mani il violino. Va a scuola al Liceo musicale di Verona, la sua città natale, e non si comporta come un enfant prodige. Al primo esame di solfeggio è bocciato. Sembra non possedere spiccata predisposizione per il violino, forse anche per la sua struttura fisica un po' tozza, quindi poco adatta allo strumento. Lui stesso racconta che il suo insegnante, primo violino all'Arena di Verona, dovette sudare sette camicie per cavargli fuori qualche

cosa. Il giovane Franco Donatoni arriva più o meno a livello di settimo anno, poi abbandona lo strumento per dedicarsi alla composizione. I primi insuccessi, l'idea di essere poco musicale probabilmente debbono aver influito negativamente su di lui. In seguito alla decisione – forse sofferta, ma poi perseguita con assoluta caparbia e forza di volontà – di diventare musicista, Donatoni ha dovuto lottare impegnando gran parte delle sue notevoli risorse energetiche per sopperire alla presunta carenza di doti musicali eccezionali, desiderando ardentemente dimostrare a se stesso, più che al mondo esterno, di riuscire a superare anche le più irte difficoltà che via via incontrava nel cammino artistico intrapreso. Forse è anche questa (inquietudine) una delle ragioni che lo hanno periodicamente condotto a forti stati depressivi. Dopo queste divagazioni torniamo alla "nostra" partitura, scorriamola velocemente, se non altro per vedere la ricchezza di figure che contiene. Pensate al "povero" Donatoni stare al tavolo con questi enormi fogli, che vi mostro perché questa è la riproduzione fotostatica del suo manoscritto.

Domanda: Ma lui ordinava prima tutte le tabelle?

A. Samorì: Sì, predisponeva le sue tabelle, che poi elaborava. Attraverso un travaglio, a volte anche complesso, passava alla stesura della partitura. Procedeva prestando sempre la massima attenzione nei confronti del già fatto, cioè di quella parte della composizione che aveva concepito in precedenza. Sovente ci diceva: "ricordatevi di osservare, la composizione non è soltanto un esercizio di inventiva ma anche di attenzione. Quindi, osservate bene quello che avete concepito e sulla base di quello traete lo spunto per continuare con coerenza".

Torniamo ancora ad occuparci della partitura di *Duo pour Bruno*. Ci portiamo alla battuta cerniera del terzo pannello (b. 95). Le campane aumentano i loro rintocchi, ora le note loro assegnate sono quattro: Sib, Si bequadro, Sol#, Do#. I due violini solisti invadono altre battute (due prima e due dopo la "cerniera"), si verifica un allargamento, come una sorta di bocca che si spalanca. Ci troviamo qui in una delle sezioni più dense della partitura (bb. 98-108): pensate che Donatoni scriveva la musica facendo largo uso del righello, come imponeva anche a noi allievi. Voleva vedere solo lavori copiati in buona, non prendeva in considerazione quelli scritti con poca cura. Nella porzione di partitura

che stiamo osservando ciascuna famiglia di strumenti è connotata da un tipo particolare di articolazione: note relativamente lunghe (strumentini e violini), note ribattute (corni), impulsi e figure frammentate nel restante organico strumentale.

Domanda: Quando lui passa da un pannello all'altro c'è un collegamento, insomma lui prepara gli elementi nuovi che sopraggiungono o ciò succede improvvisamente?

A. Samorì: No, a quanto mi è dato sapere, almeno nel periodo in cui Donatoni componeva *Duo pour Bruno*, poteva adottare un certo criterio nel preordinamento della forma, poteva forse avere una visione globale del pezzo, ma resta fermo il fatto che le situazioni musicali che si succedono hanno uno stretto rapporto di relazione tra loro, in quanto, in molti casi, le une derivano da altre precedenti. In questo caso specifico non penso si possa parlare di preordinamento di eventi. I nuovi elementi, nella maggior parte dei casi, sembrano presentarsi improvvisamente, senza essere preparati, ma riandando a quello che si è detto appena sopra, i nuovi elementi sono frutto di sofisticate elaborazioni di materiali precedenti. Dunque, nel periodo in cui Donatoni ha composto questo capolavoro probabilmente preordinava la forma, ma in seguito ha smesso di preordinare anche quella, perché procedeva con soluzioni musicali / tecniche, che gli venivano in mente nel momento operativo.

A tal proposito ogni tanto ci raccontava qualche storiella, per farci comprendere meglio la sua filosofia, specialmente quando qualche allievo sprovveduto gli raccontava il progetto che aveva in mente per la realizzazione di un pezzo. Donatoni, a un certo punto, lo interrompeva dicendogli: "portami la realizzazione scritta del pezzo, ora è inutile che tu mi racconti le tue fantasie. Io ho bisogno di vedere quello che scrivi, perché solo su un dato concreto possiamo ragionare e discutere". Poi iniziava a raccontare una delle sue storielle. Mi metto un attimo nei suoi panni e, come faceva lui, me ne invento una estemporaneamente. Poniamo il caso che io abbia necessità di recarmi a Roma da Siena. Salgo in treno e, durante la sosta nella stazione di Firenze, incontro casualmente una persona amica che non vedo da tanto tempo. Questa persona mi riferisce d'aver accompagnato un parente in stazione e che lui è diretto a Roma, ma per sue necessità deve fare il viaggio in auto. M'invita quindi sul

suo mezzo per fare il viaggio insieme e scambiare così due chiacchiere. Io accetto volentieri. Durante il percorso l'auto si guasta. È ormai notte e non c'è possibilità di aggiustarla. Cerchiamo quindi un albergo per il pernottamento. Con buona sorpresa vengo a conoscenza che l'albergo è gestito da una bella ragazza, mia lontanissima parente. Con tanta cortesia e cordialità ella mi invita a coglier l'occasione e restare qualche giorno. Non avendo particolare fretta di giungere a destinazione lascio partire l'amico. Trascorro quindi qualche splendida giornata da turista e in eccellente compagnia. A questo punto sorge spontanea la domanda: "e il proposito di giungere a Roma poche ore dopo la partenza da Siena dov'è finito?" Questo è certamente un esempio banale, ma è servito per capire che, in molti casi, preordinare le cose ha poco senso, in quanto non si può sempre sapere dove le vicende della vita ci conducono.

Donatoni, all'incirca dai cinquant'anni d'età in poi, concepisce formalmente le sue composizioni secondo questo modo di pensare, secondo questa filosofia: la forma è determinata dall'espandersi della materia musicale elaborata ed è fortemente influenzata dalle vicende esistenziali del compositore.

Domanda: Però questo 10 x 27 c'è.

A. Samorì: Lui qui ha preordinato la struttura generale, e non i vari percorsi all'interno della struttura. Ma io non ho ancora finito di raccontarvi la storia: la ragazza è dovuta partire improvvisamente per New York, e io sono ripartito e sono giunto a Roma. Ci sono giunto lo stesso, ma ci sono arrivato dopo 3 giorni. Donatoni, in *Duo pour Bruno*, arriva a comporre 272 battute, 270 (= 27 x 10 pannelli) con due battute in aggiunta (anche qui c'è il 2, 2 battute che servono per scaricare la tensione accumulata nel corso della partitura).

Osservazione: Certo questo concetto della forma è molto interessante.

A. Samorì: Donatoni aveva una enorme capacità nell'elaborare materiali musicali. Mi ricordo che andava alla lavagna e partendo da un qualsiasi frammento ricavato da un lavoro di un allievo (che non gli stava bene come l'aveva svolto), lo sviluppava all'istante utilizzando dei procedimenti tecnici straordinari, tali da lasciare a bocca aperta noi studenti, quand'era molto in forma. Non tutti i giorni gli capitava d'essere

così brillante. Mi pareva di notare che quando (presumibilmente) aveva lavorato tutta o buona parte della notte veniva in classe un po' abbacchiato. La sua grande passione era comporre musica. Dopo queste divagazioni torniamo ancora alla partitura. Ecco, a battuta 109 cambiano ancora le cose: ci sono gli archi che si impegnano di più proponendo fitte trame di biscrome che a partire dai contrabbassi si propagano gradualmente verso l'acuto (escludendo i due violini solisti) per un certo numero di battute (fino alla 136) e assumendo forme figurali varie. Notiamo ancora un elemento riconoscibile, è la figura in continua metamorfosi dei due violini solisti, siamo a battuta 120, cioè al quinto pannello, la battuta cerniera corrisponde alla 122: gli interventi dei due violoncelli sono stati anticipati e dopo la battuta cerniera i due violini si allontanano sempre più invadendo le battute sempre più periferiche. Al centro della 122 ci sono sempre le campane, forse evocano il tocco della morte, in fondo è una sorta di Requiem questo pezzo di Donatoni, di ricordo per l'amico prematuramente scomparso. In ogni pannello, a seconda dell'ordine cronologico che regola l'entrata delle note nella Biondina in gondoleta, il compositore inserisce una campana con una nuova nota.

Domanda: Ripetendo?

A. Samorì: Variando, la ripetizione letterale in Donatoni pressoché non esiste, c'è la ripetizione ma variata. Lui gioca molto coi timbri puri, e quando non impiega certi timbri da una parte poi ha la possibilità di "spenderli" dall'altra. Osserviamo per esempio la situazione che si verifica tra le battute da 109 a 150: pianoforti, arpe, celesta e vibrafono tacciono. Nella partitura si presenta un "vuoto" in concomitanza dei pentagrammi assegnati a questi strumenti. Al momento i timbri di questi strumenti non interessano al compositore. Egli tiene però in considerazione altri timbri che alternano in maniera massiccia la loro presenza in partitura.

Domanda: Qui però c'è una struttura a specchio.

A. Samorì: Sì, una sorta di compensazione. Io amo dire che la partitura dovrebbe essere vista come una regia: come il regista riesce a costruire la regia di un lavoro teatrale o di un film, più o meno allo stesso modo il compositore potrebbe affrontare e risolvere le problematiche inerenti la "costruzione" della partitura. A battuta 140 per la prima volta appaiono figure costituite da ampi accordi tenuti che coinvolgono l'intera massa

degli archi (ad eccezione dei due violini solisti). Ciascuna nota dell'accordo è preceduta da acciaccature multiple. La materia musicale appare dapprima pulviscolare e poi coagulata. Nella parte superiore della partitura corrispondente a questa situazione intervengono i legni con frequenti impulsi, anch'essi con struttura accordale, e gli ottoni con armonie prima tenute poi pulsanti (bb. 140-148). A battuta 150 la situazione cambia: i violini, che sono 22 (esclusi i primi due, che come sappiamo non fanno parte della massa), assumono degli atteggiamenti melodici, una sorta di filigrana che dà luogo a un fitto tessuto che fa vagamente pensare alla musica di Aldo Clementi, con le sue fitte trame. I violini soli hanno cambiato atteggiamento (bb. 151-152): ora la loro parte è costituita da soli frammenti in acciaccatura, senza note misurate. Le pagine che seguono sono molto dense, pensate ad un "povero" direttore d'orchestra, non so come faccia a percepire se uno strumentista sbaglia o no nota.

Nelle pagine 81 e 82 la situazione muta ancora: ci troviamo nel pannello 7, battuta 163. È necessario, a questo punto, dire che mentre nei pannelli precedenti era chiaramente delineata la disposizione formale – ogni pannello comprendeva 27 battute: parte A = 13 battute; cerniera = 1 battuta; parte B = 13 battute – che comportava cambiamenti nell'articolazione delle figure ad ogni ciclo di 27 battute, dal settimo pannello in poi, per effetto dell'azione disgregante del materiale figurale che ha caratterizzato la "cerniera", la struttura interna dei pannelli successivi non corrisponde più a quella dei precedenti. In questa zona c'è una sorta di sezione aurea che a mio avviso va collocata tra le battute 168-170. Non sono molto d'accordo con Halbreich che la colloca un po' prima, a battuta 160.[2] La mia convinzione si fonda su un atteggiamento che Donatoni inserisce proprio in queste battute, atteggiamento che non trova riscontro in altri momenti della partitura: si tratta di un elemento che si accosta al senso dell'aleatorio, dell'improvvisazione, perché fa glissare le due arpe a piacere in un ambito stabilito. Del resto, se moltiplichiamo il totale delle battute (272) per 0.618 (coefficiente numerico di moltiplicazione che consente l'individuazione della sezione aurea)

[2] Harry Halbreich, *Tre capolavori di Franco Donatoni. "Voci" – "Duo pour Bruno"– "Arie"*, in *Donatoni* cit., pp. 194-214: 207.

otteniamo 168,096: dunque la verifica matematica, confrontata con la verifica analitica, ci conferma che la sezione aurea in *Duo pour Bruno* di Franco Donatoni è compresa tra le battute 168 e 170. Osserviamo ora i due violini che emergono (b. 173); la battuta cerniera corrisponde alla n. 176 che si presenta "vuota", intervengono solo le campane, l'intervento dei violini è sempre più distante dalla "cerniera". La parte superiore della partitura è tutta pausata, solo i violini solisti propongono le loro figure, con notine di breve durata miste a note di maggiore durata: sono scritte come fossero minime, ma tagliate dalla barretta indicante le acciaccature, le minime corrispondono alle note della canzoncina, però sono talmente mescolate tra loro da impedire o quasi la distinzione dell'ordine melodico della canzone utilizzata, se ne avverte appena il profumo, e chi non sa dell'uso della canzone che Donatoni ha fatto in questa composizione non la percepisce assolutamente.

Ecco, questo pannello è dedicato ai violini (bb. 190 e seguenti), con degli accordi negli archi più gravi (da b. 196), tutta la parte dei fiati è "vuota", in pausa anche tastiere e percussioni, mentre lavorano gli archi, stavolta in combinazione con i due violini solisti che per la prima volta vengono assorbiti nella massa (bb. 200-201). A un certo punto (b. 176) i due violini hanno tolto la sordina che avevano sin dall'inizio del pezzo, quindi si espongono in primo piano: questo accade quando compaiono le note di sette campane. Per Donatoni il numero 7 è quasi emblematico. Egli ha potuto verificare che nella vita ogni ciclo di 7 anni comporta particolari cambiamenti. Secondo lui a 28 anni (= 7 x 4) tutti passano una crisi. Il 4 è il numero della morte, secondo un'antica simbologia numerica. La cosa più straordinaria che ora mi passa per la mente riguarda il compositore Giacinto Scelsi. Egli aveva come suo emblema il cerchio, sottolineato da una linea retta. Scelsi aveva già previsto di morire l'8 agosto dell'88, e quando ho sentito per radio la notizia della sua morte sono rimasto esterrefatto. L'8 tra l'altro è il simbolo dell'infinito.

Proseguendo la visione di *Duo pour Bruno* troviamo altre situazioni molto dense, pulsanti, che alternano famiglie di strumenti, grandi accordi, minuscole figure. Avvicinandoci all'ultimo pannello la situazione musicale cambia frequentemente, siamo in una zona esplosiva, come si gira pagina ci sono atteggiamenti sempre diversi. A battuta 244 emerge

una sorta di delirio delle campane, è l'inizio dell'ultimo pannello, la situazione musicale legata alla battuta cerniera stavolta si è trasferita al primo posto e c'è stato un vero e proprio sconvolgimento: il materiale musicale che doveva essere nella battuta centrale è invece collocato nella prima battuta del pannello. Nel "delirio" sono coinvolte tutte le campane. Inizia poi una situazione ruggente nel vero senso della parola. Quando Donatoni alla Chigiana di Siena ci parlò di questo lavoro disse che aveva come immagine per il finale il ruggito amplificato del leone della Metro Goldwin Mayer. Tutta la potenza e la tensione accumulata nel corso della composizione esplode qui generando un effetto quasi tellurico, le campane intervengono con drammatici rintocchi, così come gli strumenti a percussione che suonano simultaneamente. A turno intervengono tutti gli altri strumenti in organico, si determina una coagulazione degli elementi, tutti i fiati "strillano" con gesti potentissimi. Un crescendo immenso si erge su un lungo pedale ritmico dei due violini solisti che eseguono un doppio Mib sul primo rigo del pentagramma (bb. 257 sino alla fine) eseguito con l'ausilio della III e IV corda. L'organico strumentale è interamente impegnato a produrre sonorità che danno il senso di immensi boati. A battuta 270 il pezzo dovrebbe finire (27 x 10), ma la musica prosegue ancora per due battute. Due battute che servono per scaricare bruscamente l'enorme energia accumulata È come avere messo in moto un grosso volano, di un potentissimo motore: quando girate la chiave o premete il pulsante per spegnerlo non si ferma immediatamente, ma tarda qualche istante. Questo straordinario capolavoro Donatoni lo ha terminato a Milano il 17 maggio 1975; Donatoni è spirato il 17 agosto 2000.

Veniamo ora a *Le ruisseau sur l'escalier*, altro capolavoro di Franco Donatoni. Commissionato dal Ministero francese della Cultura, fu scritto nel 1980, in un periodo di tregua dalle crisi depressive, ed eseguito in prima assoluta a Parigi l'anno successivo, con interpreti Alain Meunier violoncello solista e l'Ensemble 2e2m, diretti da Paul Méfano.

L'organico strumentale è molto strano (per non dire balordo): 4 flauti (cioè tre flauti e un ottavino), 4 clarinetti (ovvero 3 clarinetti e un clarinetto basso), 3 violini, controfagotto, tuba contrabbassa, contrabbasso (a corde), pianoforte (anche celesta), xilomarimba, vibrafono, 2 percussionisti

(ciascuno con vari strumenti a percussione), violoncello solista.

Fu lo stesso Paul Méfano a suggerire questo organico al compositore. Era noto che Franco Donatoni, abilissimo nel districarsi mirabilmente, lavorando anche con gli organici più strampalati, sapeva magistralmente superare difficoltà insidiose di ogni genere.

Il titolo *Le ruisseau sur l'escalier* è frutto di un'emozionante esperienza vissuta da Donatoni quando ebbe occasione di far visita agli splendidi parchi di Baden-Baden, percorsi da gorgoglianti ruscelli che scorrono su pendii e scalinate.

Tornando ad occuparci dell'organico di questo brano, notiamo che il compositore lo ha organizzato in partitura col seguente criterio di raggruppamento:

- Legni (flauti e clarinetti)
- Archi (violini)
- Gruppo misto di strumenti gravi (controfagotto, tuba e contrabbasso)
- Tastiere (pianoforte-celesta, xilomarimba e vibrafono)
- Percussioni (2 esecutori)
- Violoncello solista

Per facilitare il mio compito mi avvalgo di alcuni grafici e di alcune tavole esemplificative che ho preparato appositamente. La prima Tavola contiene un grafico strutturale della composizione. Gli spazi variamente contrassegnati da linee e figure geometriche sono proporzionati al numero di battute comprese nella sezione corrispondente della partitura (che Donatoni amava chiamare "pannello") e riportano anche la relativa indicazione metronomica. Il grafico raffigura quindi, in una sola pagina, la forma complessiva della composizione. Orientando lo sguardo al centro della pagina si nota facilmente la corrispondenza col centro della composizione. Esso è compreso in una sola battuta di tre mezzi: tre minime coronate delle quali solo quella di mezzo diviene supporto di un ampio e sonoro accordo: il centro assoluto della composizione.

Abbiamo già detto in precedenza che l'autore del pezzo di cui ci stiamo occupando nutriva una simpatia quasi maniacale per i numeri. Nato il 9/06/1927, Donatoni traeva dalla data di nascita i suoi "numeri magici", e riteneva beneauguranti anche quelli derivati dal frazionamento

di questi numeri. Cosicché dimezzando il 6 si ottiene 3; dividendo in 3 il 27 si ottiene 9 (numero corrispondente a sua volta al 6 capovolto e alla somma dei due numeri in coda alla data di nascita: 2+7 = 9). Più raramente utilizzava il 19 (cifra in testa all'indicazione del millennio), pur apparendo questo numero nella composizione in esame che è, come si è detto, per 19 esecutori e violoncello solista.

Tornando alle considerazioni precedenti possiamo notare che il sopracitato momento centrale de *Le ruisseaur sur l'escalier* corrisponde alla battuta 131. Questa cifra comprende il 13 anche nella sua forma speculare (13 - 31). L'intera composizione consta di 261 battute: una prima parte di 130, 1 al centro, una seconda parte ancora di 130 battute. È così che il 13, decuplicato, è di nuovo presente.

Se osserviamo le indicazioni metronomiche espresse in partitura, e fedelmente riportate nel grafico, notiamo che mutano seguendo un preciso ordine. Nei primi tre "pannelli" (contrassegnati nel grafico rispettivamente da linee orizzontali, linee oblique, linee verticali) la durata della minima varia da 69 a 58 a 47 con un decremento di 11 unità tra una indicazione metronomica e la successiva. Questo stato di cose costituisce un ciclo che si ripete per altre tre volte (lasciando immutati i rapporti metronomici; variano invece le dimensioni dei singoli pannelli). Dopo il dodicesimo pannello, conclusa la quarta ripetizione del ciclo, troviamo una diversa successione delle indicazioni metronomiche: 69, 62, 55, 48, 41: in questo caso ogni indicazione numerica decresce di 7 unità rispetto alla precedente. Si viene così a costituire un nuovo ciclo di 5 pannelli che conclude la prima metà della composizione.

La struttura della seconda parte, per lo meno con riferimento alla collocazione dei metronomi, si presenta come ampia dilatazione dell'ultimo ciclo di cinque pannelli che conclude la prima parte. Fa eccezione l'ultimo minuscolo pannello, la cui indicazione metronomica corrisponde a 39 anziché 41, con un decremento di 9 unità (anziché di 7) dall'indicazione immediatamente precedente (48).

Passiamo ora ad esaminare la seconda Tavola esemplificativa che comprende le dieci principali figure utilizzate dall'autore per la stesura della prima parte de *Le ruisseau sur l'escalier*.

L'insieme di linee contrappuntistiche della fig. n. 1 determinano una

situazione assai brulicante nei legni dovuta a frizioni ritmiche derivate da sovrapposizioni di gruppi irregolari di 17, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10 crome, assegnati rispettivamente a ottavino, ai 3 flauti, ai 3 clarinetti e al clarinetto basso.

La figura n. 2 ha un aspetto molto più elementare in quanto è formata semplicemente da successioni scalari.

Ancora più semplice sotto l'aspetto ritmico (impulsi isolati di minime) si presenta la figura n. 3, il cui timbro tuttavia risulta dalla fusione di agglomerati sonori assegnati alle tastiere e alle percussioni.

La figura n. 4 ha una parvenza quasi puntillista e coinvolge il gruppo di strumenti gravi, pianoforte e percussioni.

Esordisce poi il violoncello solista con una sorta di recitativo (fig. n. 5).

Nettamente contrappuntistica è la situazione che si nota nella figura n. 6. La celesta espone un'articolata linea melodica ottavata. Le percussioni si inseriscono con punteggiati interventi. Lo strumento solista raddoppia al grave la linea della celesta con moti contrari e alcune varianti.

La figura n. 7 chiama in causa i tre violini che propongono arabescati contrappunti con abbellimenti.

Ancora i tre violini sono i protagonisti della successiva figura n. 8 che si presenta più semplificata ritmicamente rispetto alla precedente, ma molto più ricca di tremoli e mordenti.

Nella figura n. 9 ai tre violini si aggiunge il violoncello. Tremoli e mordenti sono qui sostituiti dai trilli.

Alla situazione visibile nella figura n. 10 partecipano un numero maggiore di strumenti. La linea portante è affidata alla celesta, mentre il gruppo di strumenti gravi, i tre violini e parte dei legni arricchiscono timbricamente la situazione sonora che produce una sensazione di "scampanellìo".

Franco Donatoni non ha scritto di seguito questa impegnativa partitura. Arrivato a metà del lavoro le vicende della vita lo hanno portato verso altre esperienze e per qualche mese il compositore non si è occupato di *Le ruisseau*. Quando ha ripreso il lavoro le esperienze vissute in quel lasso di tempo sembrano aver influito sul prosieguo dell'opera e, pur essendo chiaramente visibili nella seconda parte dell'opera certe relazioni

col materiale musicale utilizzato nella prima, sembrano aver contribuito a deviarne il corso.

Mi viene in mente ora un episodio accaduto proprio nel periodo in cui Donatoni stava componendo questo pezzo. Era l'inizio della primavera 1980. Tra noi allievi, ormai veterani, e Franco (il nostro Maestro preferiva che si usasse il "tu" nei suoi confronti e lo si chiamasse col suo nome: ci aveva detto infatti che preferiva considerarsi il nostro fratello maggiore) la diffidenza, i timori, i rancori iniziali dovuti alla sua severità si erano gradualmente tramutati in sincera amicizia, simpatia e fiducia reciproca e, da parte nostra, in immensa ammirazione per le sue eccelse qualità artistiche, le sue efficaci capacità didattiche, la carica umana posseduta.

In uno dei nostri appuntamenti quindicinali per frequentare le sue lezioni all'Accademia Nazionale di S. Cecilia in Roma decise di fare cena in nostra compagnia (era una delle tante volte che accettava di buon grado il nostro invito). Al Ristorante "Costanza", presso Campo de' Fiori, infatti si mangiava molto bene...e Franco in quel periodo era una "buona forchetta".

Essendo sorto qualche problema per il pernottamento si accontentò di passare la notte all'Albergo Sole (anch'esso situato vicinissimo a Campo de' Fiori). Era un albergo storico di Roma, a conduzione famigliare, modesto ma carino, presso il quale noi allievi pernottavamo abitualmente. Il mattino seguente ebbi occasione di assistere al singolare colloquio tra Franco Donatoni e il sig. Adamo (non ricordo il cognome), il gestore dell'Albergo. Donatoni esordì dicendo che il rubinetto della sua camera perdeva acqua. Cosicché, al posto di udire per tutta la notte il fastidioso sgocciolìo preferì aprire il rubinetto e ascoltare, fino a quando il sonno lo avesse rapito, lo scrosciare libero dell'acqua.

Il sig. Adamo un pò irritato esclamò: "Ma, Maestro! Cosa ha fatto! Ha lasciato aperto il rubinetto dell'acqua per tutta la notte?" E Donatoni con tono ingenuamente scherzoso: "Si, perché lo scorrere dell'acqua mi ha dato una piacevole sensazione e una dolce serenità!"

Torniamo ora alle nostre indagini su questa mirabile partitura e osserviamo il contenuto della Tavola n. 3. Si tratta della riproduzione parziale delle prime quattro pagine della partitura, precisamente della

sezione dei legni (flauti e clarinetti). Ci appare subito evidente lo svolgimento della fig. n. 1 esposta nella Tavola 2. Possiamo qui verificare che cos'é la polarizzazione delle altezze e come la intende Franco Donatoni. Osservando in ciascuno strumento la collocazione delle note vediamo che esse sono disposte secondo un preciso criterio. Se, ad esempio, prendiamo come riferimento la prima nota dell'ottavino, il Sol sopra il pentagramma con 4 tagli addizionali, e controlliamo (ovviamente nello stesso pentagramma dell'ottavino) sino alla fine di questa breve sezione (b. 11), possiamo verificare che le note chiamate col nome Sol appaiono tutte nella medesima altezza della prima. Procedimenti simili vengono applicati a ciascuna delle successive note, a mano a mano che appaiono, sia nella parte dell'ottavino che nelle parti dei tre flauti, dei tre clarinetti e del clarinetto basso.

Nei tre pentagrammi sottostanti i sistemi dei flauti e dei clarinetti della prima pagina della Tavola n. 3 ho riportato uno schema raffigurante la polarizzazione delle note utilizzate in ciascuno degli otto strumenti. Si può osservare facilmente in questo schema uno scalare verso il basso: dalla polarizzazione delle 10 note dell'ottavino nel registro medio-acuto alla polarizzazione di altrettante note al clarinetto basso nel registro medio-grave. Assieme a ottavino e clarinetto basso si avvalgono di una propria sequenza di 10 note polarizzate anche il terzo flauto e il primo clarinetto, mentre primo e secondo flauto, e secondo e terzo clarinetto utilizzano ciascuno una diversa sequenza di 11 note polarizzate. Tra il gruppo di note polarizzate di uno strumento e quello immediatamente successivo si trova una quantità più o meno elevata di note comuni.

I codici che Donatoni ha impiegato per la realizzazione delle parti dei legni in queste prime quattro pagine di partitura si esauriscono alla conclusione della prima sezioncina, a battuta 11 di pagina 4. Quando l'autore reinserisce figurazioni simili (per es. a p.11 della partitura) i codici subiscono qualche modifica per adeguarli alle nuove esigenze compositive.

Osservazione: Tutto questo fa pensare che Donatoni non desse molta importanza all'ordine delle note della serie, ma fosse ossessionato da quello che veniva dopo, dalla costruzione dei pannelli.

A. Samorì: Ogni nota nelle composizioni di Donatoni (per lo meno nel

periodo della maturità) è collocata in un posto preciso e non può essere collocata altrove. Il modo di concepire la musica è differente da autore ad autore. Per esempio Bussotti pensa più alla situazione complessiva di un gesto, di un evento musicale. Ho avuto occasione di ascoltare personalmente testimonianze di eccellenti esecutori i quali affermavano che a Bussotti non importava più di tanto che venissero eseguite tutte le note riportate in certi passaggi delle sue partiture; gli interessava, invece, che l'interprete desse compiutamente all'ascoltatore l'idea dell'immagine sonora pensata dal compositore. Poco importava se qualche nota non veniva eseguita. In Donatoni non è la stessa cosa: quello che lui scrive pretende che venga eseguito integralmente.

Domanda: Ma la successione?

Altro ascoltatore: Se guardiamo le note nel pannello n. 6 della Tavola 2 notiamo che si ripetono in uno spazio temporale strettissimo.

A. Samorì: Se si trattasse di dodecafonia il compositore avrebbe trattato diversamente la materia musicale; qui invece si tratta di polarizzazione.

Domanda: Ma si può risalire ad una serie originaria?

A. Samorì: Presumo che Donatoni abbia estratto il materiale musicale d'origine dalle lettere che compongono il nome Paul Méfano, ma non lo posso confermare perché mi mancano le fonti e non ho fatto questo tipo di indagine.

Procediamo. La Tavola 4, che ora esaminiamo, comprende la riproduzione parziale delle pagine 72 e 73 della partitura. Ho deliberatamente scelto questa porzione di composizione perché si può vedere con estrema chiarezza ciò che Donatoni ha escogitato tecnicamente per elaborare la materia musicale. L'inizio della Tavola 4 corrisponde alla battuta 214, ben oltre la metà della composizione. In azione ci sono i 3 violini, celesta, xilomarimba, vibrafono, temple-blocks, bongos e violoncello. Le figure musicali che ci troviamo di fronte è ovvio che sono il risultato di precedenti elaborazioni. Molto probabilmente le parti dei violini sono le portanti, cioè le parti che Donatoni ha concepito per prime nella stesura di questa porzione della composizione. Lo deduciamo da questa evidenza: la parte della celesta è chiaramente ricavata dal materiale dei tre violini. Vediamo come. Iniziamo dalle cose più semplici da capire, quindi dalla

seconda pagina della Tavola 4, in corrispondenza di battuta 217 della partitura. Prendiamo in esame la parte della celesta. Questa è visibilmente derivata dalla parte del primo violino (prima pagina della Tavola 4, b. 214). Con i numeri da 1 a 9 cerchiati ho indicato la riscrittura che Donatoni ha fatto trasferendo le sequenze discendenti del primo violino (bb. 214-216) nella parte della celesta (bb. 217-219).

Il compositore come avrà ottenuto invece le sequenze ascendenti che nella celesta collegano le sequenze discendenti sopra citate? Semplicemente eseguendo una rilettura di ogni sequenza discendente e riproducendo gli intervalli della medesima in senso contrario, facendo perno sull'ultima nota della sequenza discendente. Proviamo ad essere ancora più chiari. Il primo intervallo che appare nella parte della celesta (b. 217) corrisponde ad un semitono discendente (Si-Sib). Facendo perno sulla nota Do, ultima nota della stessa sequenza discendente (1), ed applicando il moto contrario otterremo il semitono ascendente Do-Do#. Lo stesso procedimento applicato al secondo intervallo della medesima sequenza discendente Sib-Sol, al terzo intervallo Sol-Mi, al quarto intervallo Mi-Re e al quinto intervallo Re-Do produrrà come risultato (continuando ad esporre gli intervalli in senso contrario dal Do# precedente) le due terze minori ascendenti Do#-Mi e Mi-Sol, e le due seconde maggiori Sol-La e La-Si bequadro. Come mai al posto del Si naturale c'è un Sib? Perché tra l'ultima nota (Do) della sequenza discendente (1) e la prima nota Sib della sequenza discendente (2) c'è lo spazio per collocare soltanto quattro semicrome, ovvero le note generate dai primi quattro intervalli del procedimento sopra esposto. Il materiale musicale restante (la nota Si bequadro, in questo caso) pertanto verrà omesso.

Osserviamo ora un frammento nel quale succede il contrario: quello compreso tra le sequenze 4 e 5, dove ho scritto "N.B." (b. 218). In questo caso gli impulsi di semicroma da "riempire" sono superiori al materiale ricavato dalla rilettura. Applicando alla sequenza 4 (Sib-La-Lab-Sol-Si bequadro, ovvero tre semitoni consecutivi discendenti e una sesta minore, anch'essa discendente) l'espediente tecnico usato in precedenza, otteniamo la successione Si (nota perno) Do-Do#-Re-Sib, ovviamente con la medesima intervallazione orientata però in senso ascendente. Ci accorgiamo a questo punto che manca un impulso di semicroma per

collegare la successione di cui ci stiamo occupando con la sequenza (5). Per trovare la nota da inserire nello spazio "vuoto" è possibile che il compositore sia ricorso a una nuova rilettura della sequenza (4) estrapolando la nota con relazione intervallare più vicina alla nota Sol, ovvero alla prima nota della sequenza (5). Seguendo questo criterio, che possiamo chiamare sottocodice, la nota selezionata non può che essere il Lab. La successione di note che collega le sequenze discendenti (4) e (5) sarà quindi composta dalle note (Si)-Do-Do#-Re-Sib (ascendenti) e Lab-(Sol) discendenti.

Ora vediamo quali espedienti ha adottato Donatoni per ottenere la parte dell'ottavino a partire da b. 217 (Tav. 4). Il materiale viene dedotto dalla parte della celesta prendendo in considerazione soltanto le sequenze discendenti [numerate da (1) a (9)] e riproducendo nell'ottavino una sorta di "negativo" estratto dalla farcitura cromatica di dette sequenze. Nella sequenza (1) della celesta (b. 217) le prime due note Si-Sib, essendo a distanza intervallare di semitono, non consentono farciture. Tra la seconda e la terza nota Sib-Sol, essendoci una terza minore discendente, possono essere inserite le note La e Lab. Le vediamo pertanto riportate all'ottavino con attacco corrispondente all'impulso della prima nota "utile" della celesta: il Sib. Poi, tra la terza e la quarta nota Sol-Mi e la quarta e la quinta Mi-Re si ricavano per l'ottavino le note Solb, Fa e Mib. Il compositore non prende in considerazione il materiale che ricaverebbe dall'intervallo che separa la quinta e la sesta nota della sequenza (1) della celesta perché si è dato il seguente codice: ciascun frammento assegnato all'ottavino non deve andare oltre all'ultima nota della sequenza discendente della celesta dalla quale è ricavato il frammento stesso dell'ottavino. Questi processi compositivi sono applicati fino alla conclusione di questa sezione (b. 224).

Occupiamoci ora degli altri fiati, di come Donatoni riesce a elaborare la materia per ottenere gli impulsi accordali assegnati a flauti e clarinetti a partire ancora da battuta 217. È sempre la parte della celesta a fornire lo spunto. Al terzo flauto il compositore assegna semplicemente la nota che è in relazione di semitono ascendente rispetto alla prima nota di ciascuna sequenza discendente della celesta. In corrispondenza del Si della sequenza (1), quindi, il terzo flauto avrà un Do; in corrispondenza

del Sib della sequenza (2) allo stesso strumento verrà assegnato un Si bequadro, e così via. Il secondo e terzo flauto ricavano le loro note dal ribaltamento della situazione intervallare delle prime tre note di ciascuna sequenza discendente della celesta utilizzando come base d'appoggio la nota del terzo flauto. Esempio: nella sequenza (1) le prime tre note Si-Sib-Sol hanno una distanza intervallare di semitono e terza minore discendenti. Se riportiamo la medesima situazione intervallare in senso ascendente sulla nota Do già assegnata al terzo flauto, otterremo un Do# al secondo flauto (semitono ascendente) e un Mi al primo flauto (terza minore ascendente). Le parti dei tre clarinetti hanno un'origine simile a quella dei tre flauti. Il riferimento è ancora una volta battuta 217. La parte del primo clarinetto deriva dal rapporto intervallare con la terza nota di ciascuna sequenza discendente della celesta. Il codice di lettura però, rispetto alla parte del terzo flauto, si complica un poco. La terza nota della sequenza (1) della celesta è un Sol. Calcolando un semitono sotto otterremo un Fa#: nota che troviamo puntualmente assegnata al primo clarinetto in corrispondenza con l'accordo dei flauti.

Il semitono sotto la terza nota Fa della sequenza (2) dovrebbe offrire al primo clarinetto la nota Mi, ma questa nota creerebbe un rapporto d'ottava col primo flauto. In questo caso Donatoni vuole evitare tale rapporto e opta per un emendamento al codice istituendo un sottocodice: quando un semitono inferiore genera rapporti di ottava si prende in considerazione il semitono superiore. È così che ottiene la nota Fa#: semitono superiore al Fa naturale di riferimento.

Un secondo emendamento nasce con la lettura della sequenza (3). Il semitono sotto la terza nota Sol di questa sequenza dà come risultato un Fa# che troviamo già collocato nel secondo flauto. Calcolando un semitono sopra otteniamo un Sol#, anch'esso già presente nel primo flauto. Non resta che creare un nuovo sottocodice: quando si verificano questi casi si utilizza la quarta nota della sequenza di riferimento della celesta. In questo caso pertanto troviamo la nota Fa collocata nella parte del primo clarinetto. Per la stesura delle parti dei tre clarinetti in questa sezione della composizione, Donatoni ha dovuto applicare ulteriori codici per evitare rapporti armonici di ottava, che non stiamo qui a riportare per non dilungarci eccessivamente.

Le parti del secondo e terzo clarinetto vengono poi ottenute dal rapporto intervallare che intercorre tra la terza e la seconda nota, e la seconda e la prima nota della relativa sequenza della celesta, situazione intervallare che viene "attaccata", con direzione contraria, alla nota del primo clarinetto. Con tecniche compositive molto simili a quelle sopra esposte per la realizzazione delle parti dei legni, Donatoni ricava dai tre violini la parte accordale della celesta alle battute 214, 215, 216 (cfr. Tav. 4).

Sorgono spontanee, a questo punto, delle considerazioni. Tutti i codici, i sottocodici e gli eventuali emendamenti istituiti per la realizzazione di un segmento, di una sezione, insomma di una porzione di un brano musicale debbono necessariamente essere rispettati dal compositore e applicati ogni qualvolta si verifichino le condizioni che li chiamano in causa. Diversamente c'é il rischio di sprofondare nella casualità e nel caos dei processi compositivi. La possibilità dell'errore però resta, anche mettendo in campo i più ferrei metodi di controllo sui processi impiegati. Donatoni era consapevole di questo e, nonostante tutta l'attenzione e la caparbia che metteva in campo nel verificare e controllare il materiale che stava elaborando, anche a lui sono sfuggiti degli errori durante la stesura delle sue partiture. Egli ha anche preso coscienza del fatto che in molti casi l'errore concorre frequentemente a modificare il corso della composizione, come ha avuto occasione di testimoniare nei suoi scritti. D'altronde l'errore fa parte anche della natura. Avete mai visto un merlo bianco? Una rondine completamente bianca? Una persona albina? O qualche altra mutazione genetica che di tanto in tanto la natura compie su animali o piante? Questi casi si possono ben considerare errori della natura in quanto evadono dal rispetto dei codici genetici. Se poi la mutazione avvenuta trova terreno fertile e riesce a proliferare, si afferma a poco a poco una nuova varietà del soggetto che ha dato origine a questa trasformazione. Sintetizzando possiamo quindi affermare che siccome l'errore è compreso nella natura fa parte anche dell'essere umano e di conseguenza anche della musica. E siccome la musica è creata dall'uomo, la musica è legata anche alla vita dell'uomo.

Cade a proposito, a questo punto, raccontare un episodio della mia vita. Come ho già riferito in precedenza, attorno agli anni Ottanta frequentavo il corso di Donatoni all'Accademia Nazionale di S. Cecilia. Nell'autunno

dell'80 iniziai a comporre il brano che doveva essere eseguito nel saggio di fine anno accademico. Lo interruppi in prossimità delle festività natalizie per intraprendere un viaggio in terra d'Africa che avevo programmato da qualche tempo. Sin dalla più tenera età ho desiderato vedere e conoscere quelle terre ancora poco contaminate dalla cosiddetta civiltà occidentale. Nella dozzina di giorni trascorsi in Tanzania fui piacevolmente immerso in uno splendido safari fotografico. Provai intensissime emozioni e un esaltante senso di gioia per tutta la durata di quello che mi sembrava essere un fantastico sogno. Fatto ritorno a casa continuai il lavoro che avevo sospeso. Alla ripresa delle lezioni il maestro Donatoni iniziò a visionare la partitura della mia composizione. A un certo punto il suo volto scolpì un'espressione di stupore. Poi, con tono quasi esitante, mi domandò: "Ma, cosa è successo?" Risposi prontamente: "Si è realizzato uno dei miei più grandi desideri".

Le pagine sulle quali scrissi la musica che avevo concepito dopo la stupenda esperienza africana rendevano visibile un cambiamento nella grafia e nei contenuti. La situazione musicale era decisamente migliorata rispetto a quella delle pagine precedenti. Una vivacità inventiva e un flusso di figure musicali così spigliate e convincenti non erano ancora apparse nelle mie esperienze di apprendista compositore.

Fu più o meno questo il senso del commento espresso dal maestro Donatoni.

Riflettendo sull'accaduto mi resi conto che la creatività non dipende soltanto dall'intuizione, dalla conoscenza e padronanza tecnica della materia, ma anche da componenti legate allo stato d'animo, alle emozioni, alle vicende esistenziali.

Donatoni stesso, in un'intervista rilasciata al musicologo Enzo Restagno, afferma d'essersi reso conto che la creazione artistica non è legata soltanto alla padronanza dei mezzi tecnici e all'immaginazione, ma dipende in larga misura anche dallo stato psicologico in cui si trova l'artista. Quale prova tangibile di questa sua affermazione, racconta quello che gli è accaduto. Nel maggio 1975, dopo lunghi mesi di intensissimo lavoro, il compositore conclude una delle sue partiture più importanti e impegnative, *Duo pour Bruno* per grande orchestra. Lo stress accumulato per condurre a termine la ciclopica partitura, il dolore per la perdita della

madre (scomparsa qualche tempo prima), l'insorgere di fastidiosi crampi alla mano destra lo fanno piombare in una profonda crisi depressiva. Decide di troncare con la composizione. Si priva addirittura del locale che ha utilizzato come studio. Trascorsi vari mesi, per merito di sua moglie – che riesce a convincerlo – accetta una commissione dell'Accademia Chigiana e riprende in mano la matita per scrivere quello che doveva essere il suo ultimo pezzo, il suo testamento musicale. Compone *Ash* ("Cenere"), per un ensemble cameristico. Ne esce una partitura "asciutta", povera di figure, con le linee strumentali che si muovono prevalentemente in su o in giù: sembra che la fantasia, le geniali soluzioni compositive emerse con prepotenza in *Duo pour Bruno* siano frutto della mente di un altro compositore.

Donatoni stesso confessa ancora, nell'intervista di Enzo Restagno, che nel periodo in cui scriveva *Ash* aveva avuto l'alienante sensazione di non aver mai scritto musica prima di allora. La condizione psicologica che lo opprimeva in quel periodo drammatico gli inibiva pertanto le facoltà creative. Dal 1977, compiuti i cinquant'anni, Donatoni ha vissuto un periodo di rinascita, di creatività e prolificità esuberanti. Anche se periodicamente riaffioravano disturbi dovuti a crisi depressive egli riusciva a superarli e a non avere impedimenti nel concepire mirabili partiture fino al 17 agosto 2000, giorno della sua scomparsa.

Intervento: Lui doveva avere in testa chiaramente quello che risultava, perché in *Duo pour Bruno* viene seguito uno schema, però il risultato funziona.

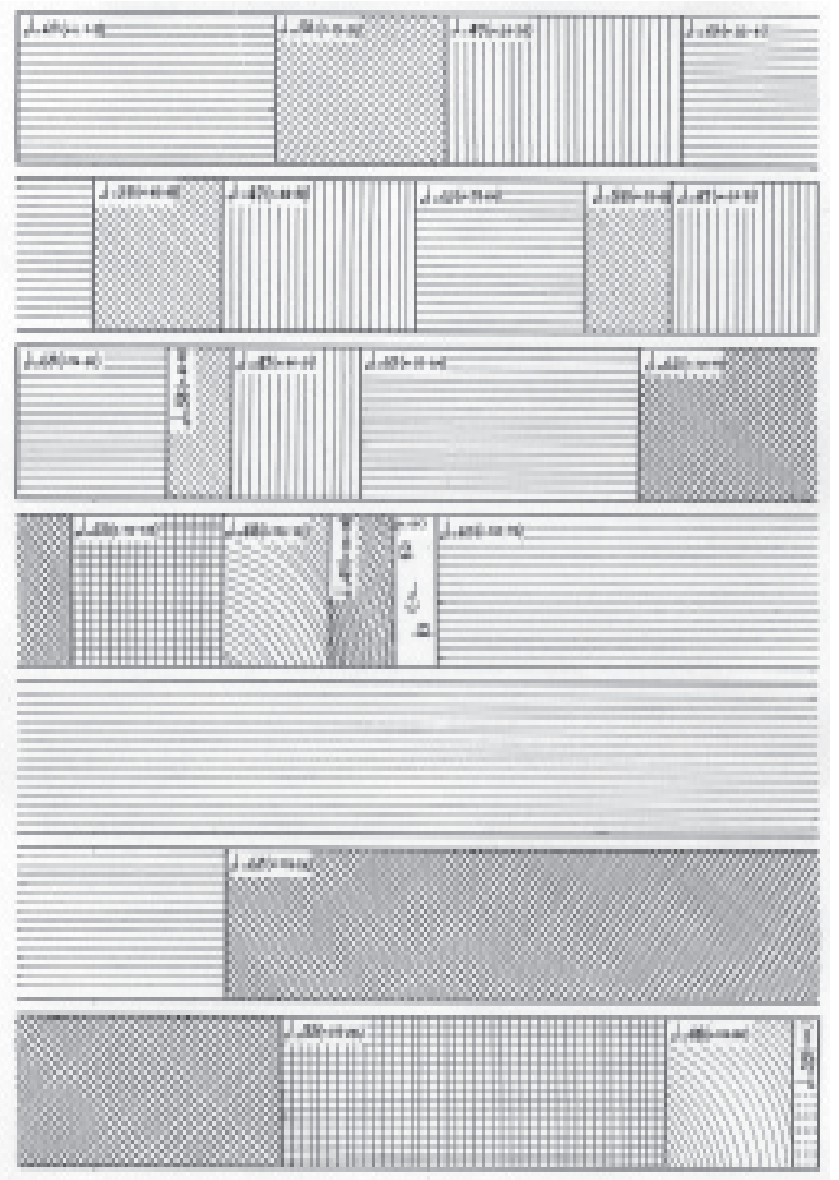
A. Samorì: Donatoni conosceva molto bene la musica del passato, in particolare la produzione bachiana. Nel 1949, seguendo le trasmissioni di Guido Turchi alla radio, ascoltò il IV Quartetto di Bartòk. Provò una grandissima attrazione verso quella musica. Studiò con fervore le partiture di Bartòk e ne imitò lo stile. Compiuti i 25 anni, quindi nel 1952, già diplomato in Composizione sotto la guida di Lino Liviabella al Conservatorio di Bologna, scrisse un pezzo per un insolito organico il *Concertino per archi, ottoni e timpano solista* e con questa composizione vinse un concorso a Radio Lussemburgo.

In gioventù Donatoni ebbe occasione di frequentare figure carismatiche della composizione quali Bruno Maderna e Goffredo Petrassi, studiosi

del livello di Mario Bortolotto e beneficiare dei loro suggerimenti e delle loro preziose indicazioni.

Donatoni ha sempre avuto un elevato senso di autocritica nei confronti delle proprie opere, tant'è vero che anche quando le sue composizioni riscuotevano ampi consensi egli rigettava quasi questi apprezzamenti per scavare sempre più nelle profondità del suo essere uomo e musicista. Tendere al continuo miglioramento, all'estrema chiarezza dei gesti musicali; inseguire costantemente la coerenza erano forse i suoi obbiettivi più ambìti.

TAVOLA 1



Le ruisseau sur l'escalier (1980)

TAVOLA 2

Figura 1

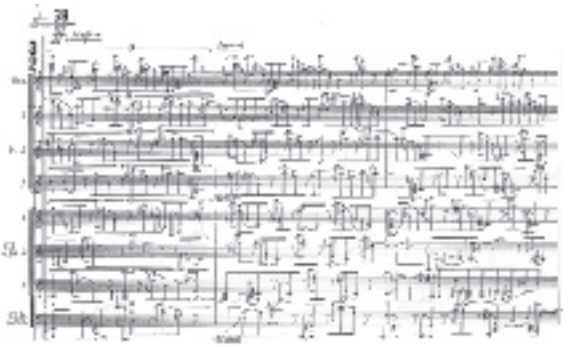


Figura 2

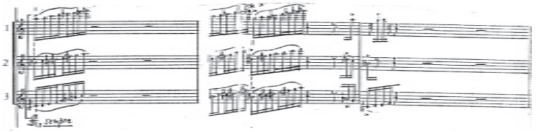


Figura 3

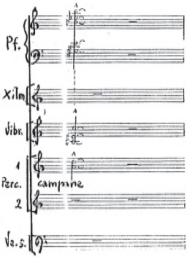
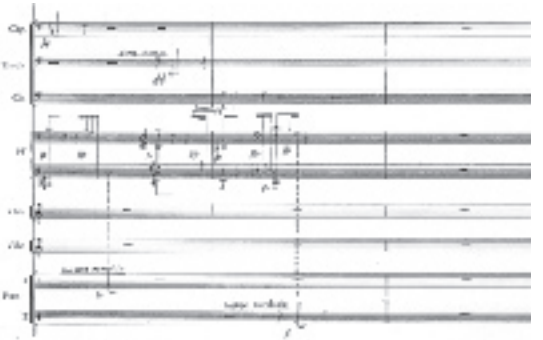


Figura 4



Le ruisseau sur l'escalier - © BMG Ricordi SpA Milano

TAVOLA 2

Figura 5

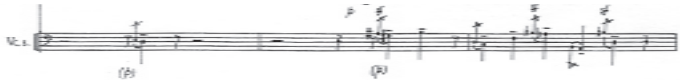


Figura 6

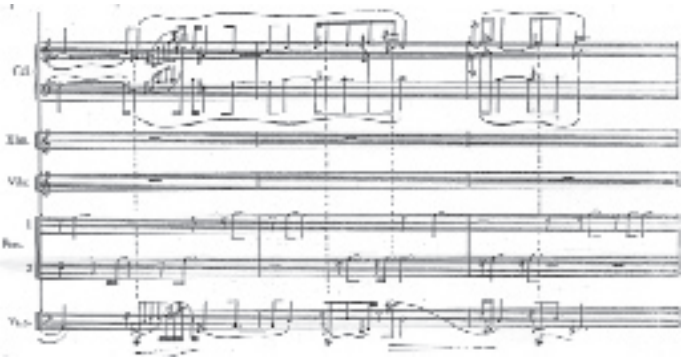


Figura 7

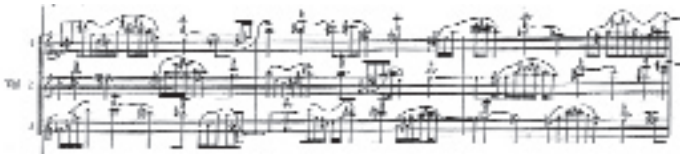


Figura 8

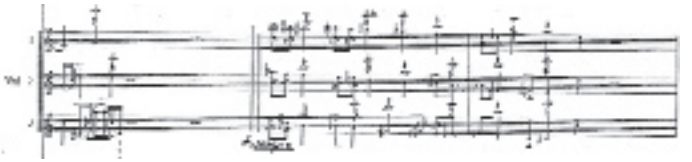
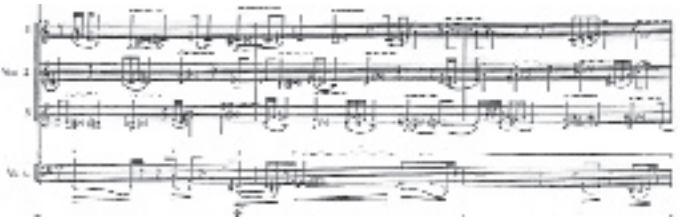


Figura 9



Le ruisseau sur l'escalier - © BMG Ricordi SpA Milano

TAVOLA 2

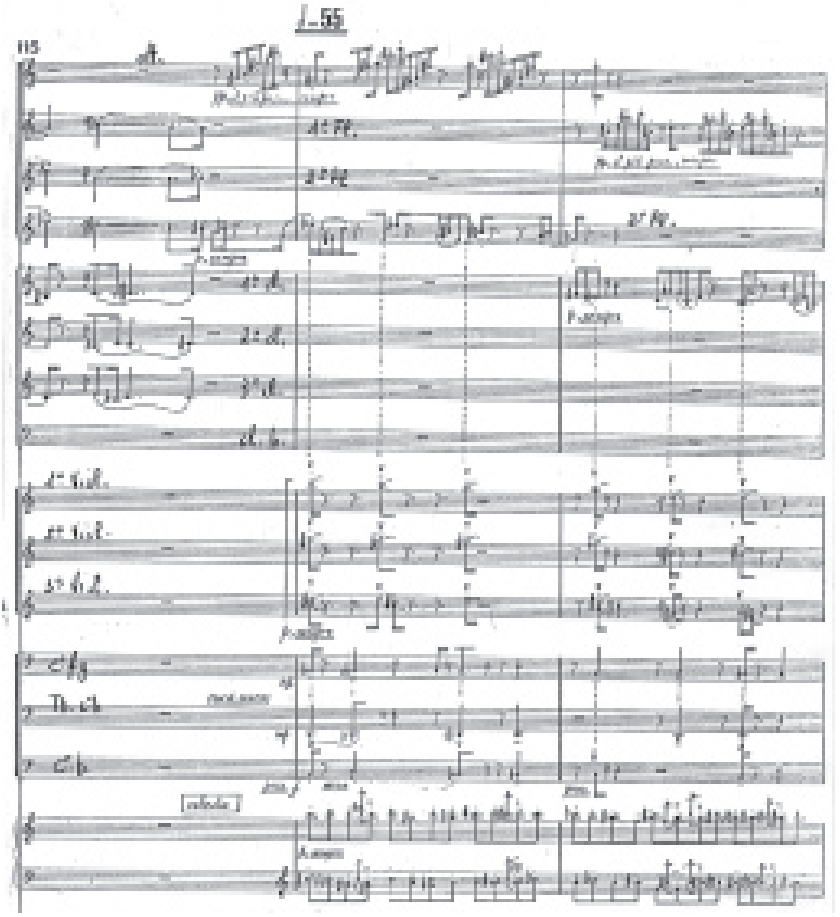
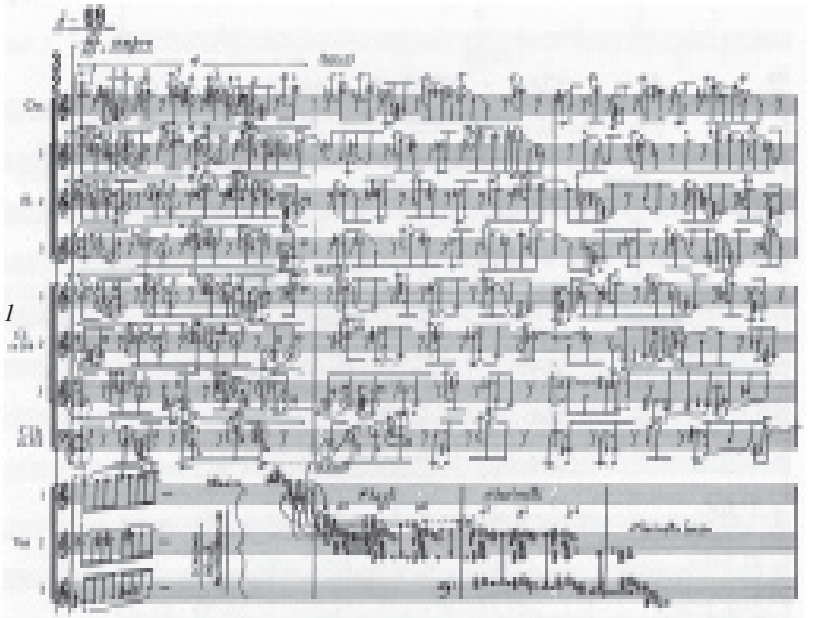


Figura 10

Le ruisseau sur l'escalier - © BMG Ricordi SpA Milano

TAVOLA 3

p. 1



p. 2

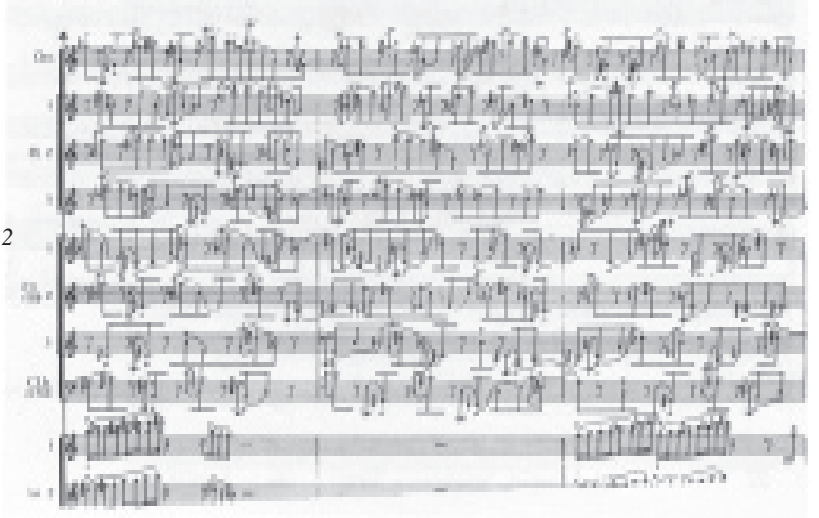
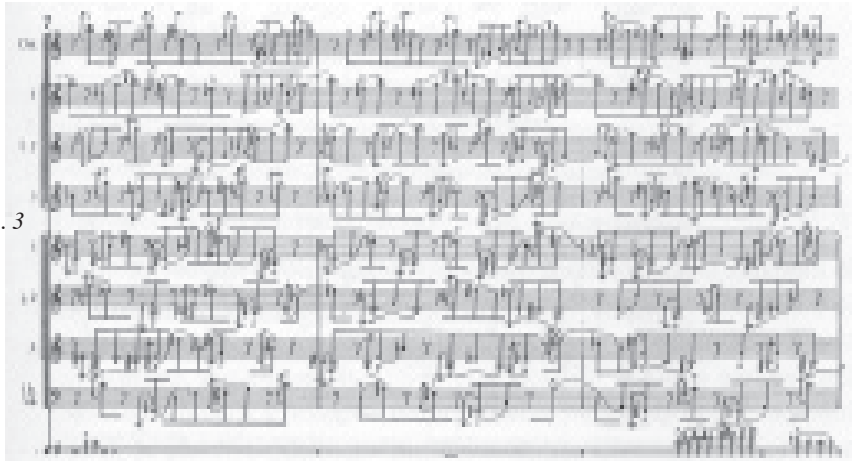
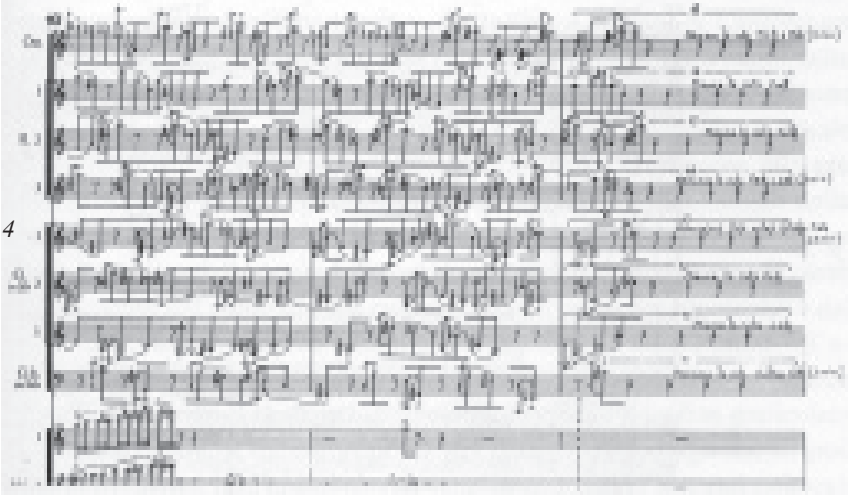


TAVOLA 3

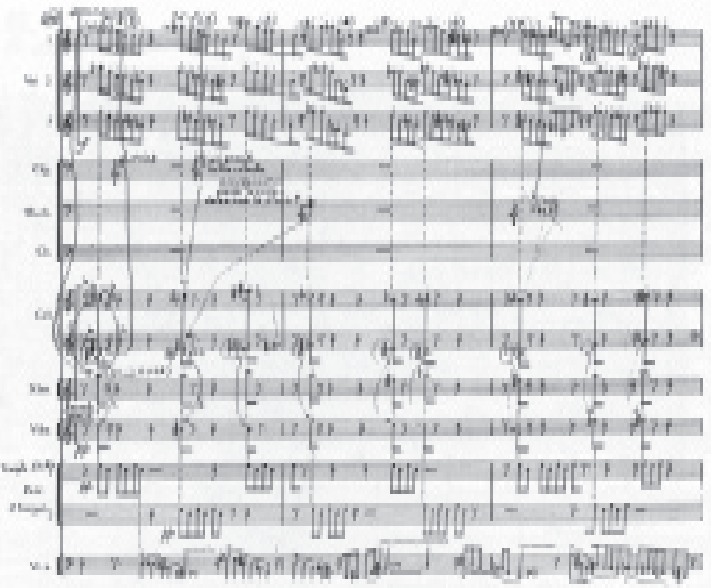
p. 3



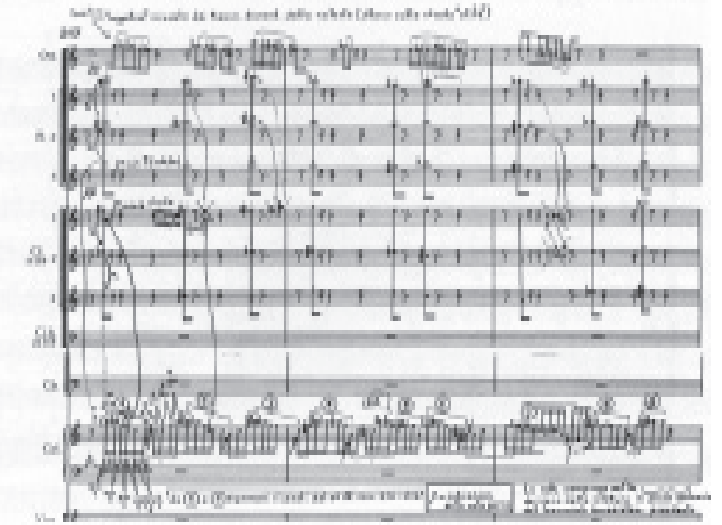
p. 4



p. 72



p. 73



Riflessioni sulla poetica di Francesco Pennisi

Graziella Seminara

È difficile parlare di un compositore in poco tempo, ma si cercherà di ricostruire in qualche modo il percorso artistico di Francesco Pennisi e di capire alcune cose che forse sono essenziali per comprendere il suo mondo poetico, assolutamente unico e irripetibile. Pennisi nasceva nel 1934 ad Acireale, che è una città barocca della Sicilia orientale – a pochi chilometri da Catania – dalle grandi tradizioni storiche e culturali. La sua famiglia apparteneva alla più antica aristocrazia siciliana, quella parte di aristocrazia siciliana che aveva un respiro culturale assolutamente europeo: tant'è che dall'altra parte dell'isola, a Palermo, quest'aristocrazia esprimeva personalità della levatura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e di Lucio Piccolo, che sono annoverati tra i massimi rappresentanti della letteratura italiana del secondo Novecento. Per la sua collocazione marginale rispetto ai principali centri italiani la componente intellettuale dell'aristocrazia siciliana si collegava peraltro più facilmente alla più avanzata cultura europea, scavalcando i limiti angusti e provinciali della nostra tradizione. Ciò si può riscontrare anche in Francesco Pennisi, che fu del tutto libero dai retaggi ottocenteschi e mantenne due grandi punti di riferimento dal punto di vista culturale: da un lato il decadentismo – dal conterraneo Lucio Piccolo a Baudelaire, da Yeats a Ezra Pound, all'espressionismo pittorico tedesco – dall'altro quell'altra grande cultura della crisi che è quella barocca, della quale il musicista amò in particolare Tasso e Góngora, il massimo poeta del manierismo spagnolo. Si può quindi sostenere che Pennisi si muoveva su questi due itinerari culturali – barocco e decadente – contrassegnati da una caratteristica comune ed essenziale: entrambe le culture in modi diversi e insieme similari rap-

presentano, esprimono e raccontano la 'crisi'. Per comprendere quanto importante fosse la famiglia del musicista basti ricordare ancora che quando Wagner nel corso del suo viaggio in Sicilia sostò ad Acireale, fu ospite della famiglia dei Pennisi di Floristella e sembra che proprio ad Acireale il compositore tedesco abbia scritto una parte del *Parsifal*. Ad ogni modo la formazione di Pennisi ad Acireale fu fondamentalmente una formazione da autodidatta, segnata da alcune esperienze illuminanti: nella città natale infatti operava una Società degli Amici della Musica che promosse concerti di rilievo e proprio agli Amici della Musica Pennisi ebbe la possibilità di ascoltare composizioni di Dallapiccola, che lo colpirono particolarmente.

Ma una riflessione sugli anni della formazione pennisiana non può prescindere dalla presenza centrale della tradizione classica della Sicilia, che come sapete era stata uno dei luoghi più importanti della Magna Grecia e non per caso il riferimento al mito classico e alle grandi immagini archetipiche del mito classico ritorna costantemente nella musica di Pennisi: dalle musiche di scena per gli spettacoli classici di Gibellina ai diversi brani associati alla classicità (*Arioso mobile*, *La partenza di Tisias*, *Aci, il fiume*, *Commento ad Euro*). Negli anni Cinquanta Pennisi lasciava Acireale, si recava a Roma e cominciava a studiare con Robert Mann, di pochi anni più anziano, che era stato a sua volta allievo di Petrassi. A parte le prime prove compositive compiute soprattutto sulle orme di Bartók e di Satie, il vero esordio avvenne nel 1962 in occasione della Terza Settimana Internazionale di Nuova Musica. Il ruolo che le Settimane di Nuova Musica svolsero nei primi anni Sessanta in Italia è risaputo: Palermo ebbe la fortuna in quegli anni di avere in cattedra all'Università Luigi Rognoni e Rognoni con i suoi allievi – tra cui Paolo Emilio Carapezza e Antonino Titone – si fece promotore di quelle giornate, che costituirono memorabili momenti d'incontro tra i massimi rappresentanti dell'avanguardia musicale, impegnata negli accesi dibattiti inerenti allo strutturalismo postweberniano. Di quella temperie Pennisi soleva rimarcare le contraddizioni nelle quali lo strutturalismo si dibatteva: va ricordato a tal proposito che l'avanguardia postweberniana si era proposta una radicale estensione del metodo seriale a tutti i parametri della composizione, con il conseguimento di un rigore costruttivo che

sul piano dell'ascolto finiva con il risolvere in una casualità non lontana dai contrapposti percorsi seguiti dal movimento aleatorio.

Pennisi si muoveva dunque su questo sdrucciolevole terreno. Il suo pezzo d'esordio, composto appunto nel '62 per le Settimane Internazionali, era su testo di Lucio Piccolo e apparteneva alla tradizione strutturalista e anche un successivo pezzo per orchestra, che s'intitola *Hymn* e che non venne mai eseguito, applica in maniera abbastanza rigorosa procedimenti dello strutturalismo. Tuttavia questi primi anni Sessanta furono caratterizzati da una sostanziale incertezza sul piano compositivo, come se il musicista non riuscisse a trovare una propria strada. Un pezzo di quegli anni si intitola *Mould*, che vuol dire 'fossile' e si fa portatore di quella che lo stesso Pennisi definiva – rammentando questa fase compositiva – poetica del fossile. Un altro pezzo composto su una lirica di Montale, "Debole sistro al vento", si intitola *Invenzione seconda* ed esprime il tema dell'afasia, come ad alludere alla difficoltà di muoversi che il compositore avvertiva sul piano della ricerca formale e linguistica. Questi anni di incertezza, che Pennisi definiva anche "anni di attesa", trovarono un momento significativo in *Sylvia simplex*, che è anche la prima 'opera' del musicista e che fu rappresentata nel '72 alla Fenice di Venezia, nell'ambito della Biennale. Si tratta di un'opera molto interessante anche perché ci restituisce già l'artista completo, anche se ancora alla ricerca di una propria strada. Intanto è uno spettacolo composito, nel quale confluiscono tutti e tre gli aspetti della personalità poliedrica di Francesco Pennisi: il musicista ne curò i testi e disegnò personalmente gli uccelli che costituiscono la rassegna ornitologica di questa piccola *pièce* teatrale, nella quale un falso ornitologo tiene una conferenza, tra confusi balbettii e allucinati proclami di onnipotenza. Il riferimento a Satie s'intreccia con quello del teatro dell'assurdo di Beckett, ma in *Sylvia simplex* riconosciamo anche l'influsso delle esperienze teatrali delle cantine romane, che Pennisi frequentava negli anni Sessanta. In questa operina compare inoltre un personaggio che tornerà spesso nella produzione di Pennisi, quella dell'accademico: una figura che Pennisi mette sistematicamente alla berlina, sulla quale opera una demistificazione molto dura e al tempo stesso ironica e divertita. Per darvi un'idea del ritorno di questa figura, vorrei ricordare un brano scritto da Pennisi

negli anni Ottanta, forse uno dei suoi brani più belli: *Aci, il fiume*, che si collega al mito classico e insieme ai ricordi dell'infanzia perché fa riferimento allo stesso nome della città natìa generato da Aci, il giovane innamorato di Galatea e trasformato in fiume dalle divinità per sottrarlo alla furia del gigante Polifemo. Nel brano – del quale Pennisi curò una versione sceneggiata per una trasmissione radiofonica di Radio 3 – l'attraversamento del mito di Aci avviene a un duplice livello: il racconto freddo ed erudito del rappresentante dell'Accademia Zelantea, la massima accademia culturale di Acireale, e quello alternativo di un coro di voci prese dalla viva voce del popolo, in un significativo capovolgimento in forza del quale l'accademico appare portatore di vacuità e la 'poesia' passa invece dal dialetto e dalla musica. Nella sua seconda 'opera', *Descrizione dell'Isola Ferdinandea*, Pennisi si rivolse viceversa ad un avvenimento della storia siciliana: nel 1831 apparve d'improvviso al largo di Trapani un'isola, che venne chiamata Ferdinandea dal nome del re del Regno di Napoli, e che generò aspre contese politiche vanificate dal repentino sprofondamento dell'isola stessa. Ancora una volta nella ricostruzione di questa vicenda Pennisi gioca su un duplice livello, quello 'accademico' rappresentato dal topografo ufficiale del Regno con il suo linguaggio burocratico e arido, e quello opposto di una dimensione poetica risaltata dalla musica: attraverso i versi cantati di Baudelaire, di Ferdinando Gravina di Palagonia e dello stesso Pennisi l'isola si fa metafora del mondo, allusione ambigua e sfuggente ad una "verità nascosta" – come scrive il musicista – che l'arte non può cogliere ma appena illuminare in evanescenti e fuggevoli "baluginanze". Sicuramente in questa polemica antiaccademica c'era una posizione di distacco e di rifiuto nei confronti del dogmatismo ideologico che in quegli anni era molto forte, soprattutto intorno alla scuola di Darmstadt, che non a caso Pennisi non frequentò: egli non assunse mai posizioni programmatiche e scelse una condizione di marginalità segnata da un distacco disincantato e per certi versi 'aristocratico', che contraddistinse tutto il suo itinerario di musicista e di intellettuale. Per concludere la riflessione su questa fase di transizione vorrei citare un ultimo brano, che è stato riproposto a gennaio a Palermo in occasione di una rievocazione molto commossa di Pennisi, nel corso della quale diversi giovani musicisti palermitani

hanno ricordato il Maestro con brevi, significative composizioni. Si tratta dell'unica *pièce* aleatoria di Pennisi, *A tempo comodo*, ed è scritta per metronomo, pianoforte preparato e svariate percussioni: sul ritmo ossessivo di un metronomo si intrecciano i liberi interventi dei vari strumentisti e in taluni momenti gli stessi esecutori devono pronunziare ad alta voce e in maniera scandita frasi come "chi non ha tempo non aspetti tempo" in un gioco – anche onomatopeico – volto a risaltare il contrasto tra la rigidità della scansione metronomica e l'improvvisazione estemporanea degli interpreti. Ascoltando *A tempo comodo* ho pensato che Pennisi vi volesse alludere – sorridendo – alla contraddizione tra il rigore dello strutturalismo e la casualità dell'alea sulla quale egli ritornava spesso nelle sue conversazioni e che aveva segnato la prima fase del suo percorso artistico.

Poi negli anni Settanta avveniva una svolta: dopo questo decennio di incertezza, di attesa e di riflessione il musicista trovava infine una propria strada, risolvendo i quesiti che si era posto sui diversi parametri del fatto compositivo. Constatiamo in primo luogo la riscoperta della forma, la nuova volontà di costruire dei più vasti 'percorsi' formali. Questa scelta produce composizioni che – anche se sono comunque estremamente contenute dal punto di vista della durata temporale – presentano più ampie dimensioni rispetto a quelle aforistiche del passato e che soprattutto possiedono un'articolazione dettata da una consapevole logica formale. La 'forma' di Pennisi rappresenta una soluzione ai problemi che il musicista si era trovato ad affrontare negli anni di formazione. Da un lato è una forma aperta, *in progress*, concepita come libero assemblaggio di frammenti, e in tale apparente casualità del procedere compositivo il musicista riconosceva in qualche modo un segno della lezione dell'alea. A loro volta i diversi frammenti vengono organizzati in maniera rigida dentro quelle che Pennisi chiamava "gabbie": al loro interno le altezze delle note del totale cromatico erano inflessibilmente fissate e non potevano venire alterate, sicché si può dire che su questo versante agiva l'influenza del rigore strutturalista, che tuttavia il musicista non concepiva in senso ideologico negativo ma come un modo per potersi garantire dal peso del passato, per porsi al riparo dai richiami della tradizione tonale. La libera successione di frammenti costruiti per gabbie in certi momenti si

immobilizza su fasce sonore statiche e produce una 'scrittura del tempo' assolutamente particolare: il tempo di Pennisi scorre in maniera inedita, a strappi, in taluni momenti precipita verso improvvise esplosioni e in altri si arresta e si blocca in fasce sonore immobili. Si hanno qui i soli cedimenti di Pennisi a qualcosa che somigli ad una scansione ritmica: il musicista considerava il ritmo un'eredità del passato e parlava a proposito della sua musica di frammenti, brandelli, relitti di ritmo che solo in certi rari momenti – quei momenti di stasi – raggiungono l'isocronia.

Alla riscoperta di un percorso formale così immaginato si accompagna una scoperta non meno importante, che è la scoperta del suono: a partire dalle composizioni degli anni Settanta la riflessione sul parametro fonico e timbrico venne a costituire un momento importante della musica di Pennisi, nella quale il suono assume una vera e propria funzione strutturale. Questo accadde a seguito di tutta una serie di sollecitazioni. Come raccontava egli stesso, il musicista era stato profondamente colpito dall'esecuzione presso l'Accademia Americana di Roma del *Concerto per pianoforte preparato* di John Cage, che gli rivelò un modo nuovo, novecentesco di concepire il pianoforte, di utilizzarlo quasi come strumento a percussione *al di là* del romanticismo: non per caso il pianoforte comincia ad apparire nei pezzi per orchestra degli anni Settanta nei quali è associato alle percussioni e viene quindi impiegato in una dimensione fonica e timbrica di tipo percussivo. Tra l'altro alla scoperta del pianoforte si accompagna anche la valorizzazione del clavicembalo, che come sapete è uno strumento che il Novecento ha riscoperto (si pensi a De Falla) e che Pennisi amava per il suo suono corto, che – egli diceva – sfugge, non dura e quindi non ha alcuna risonanza di tipo romantico. Alla lezione di John Cage poi si affiancava la lezione di Varèse, anch'essa volta in direzione del suono, mentre veniva profondamente assimilato l'insegnamento di Mahler e di Webern. Di Mahler Pennisi apprezzava molto la capacità di ricavare momenti cameristici dall'ampio organico orchestrale e da Mahler egli apprese a lavorare proprio sulla densità sonora, a ridurre a un certo momento lo spessore degli strumenti per poi ritornare alla dimensione della grande orchestra; da Webern invece Pennisi recuperò i giochi di *Klangfarbenmelodie*, le 'melodie di timbri' che mette in atto nella propria scrittura orchestrale. Tutti questi compositori sono non menzionati ma

dipinti in un testo straordinario che s'intitola *Deragliamento* e che è fatto non di parole ma di disegni. In *Deragliamento* il compositore in qualche modo ripercorre la sua formazione musicale adulta, perché compaiono le figure dei suoi numi tutelari – Stravinskij, Webern, Varèse, Stockhausen – intercalate a frammenti di musica e ad altre figure del passato come ad esempio Erasmo da Rotterdam, l'autore dell'*Elogio della follia*, oppure San Girolamo, presentato nell'atto di scrivere con la penna in mano. Di questo testo ho riportato l'ultima pagina perché è estremamente interessante: Pennisi vi collocò infatti il proprio autoritratto, realizzato con il medesimo inchiostro di china con il quale egli aveva realizzato tutti i disegni di *Deragliamento*. L'autoritratto s'intitola *Copista e i suoi pensieri* ed è accompagnato da una serie di note che costituiscono l'*incipit* di una melodia natalizia etnea, impiegata da Pennisi diverse volte in proprie composizioni: la ritroviamo nella prima delle *Due canzoni natalizie etnee* per undici strumenti e in un brano pianistico che s'intitola *Una pastorale etnea*, ma era affiorata per la prima volta nelle musiche di scena per la tragedia di Eschilo *Agamennone,* rappresentata nella traduzione di Emilio Isgrò in occasione delle Orestiadi di Gibellina del 1983. Il fatto che il compositore abbia inserito questa melodia natalizia nel proprio autoritratto ci suggerisce che tale melodia doveva essere una sigla importante del suo immaginario artistico, che fosse dotata di una profonda valenza affettiva. In certo modo essa rimanda a quello che Pennisi definiva "paesaggio della memoria", il luogo nel quale la ricerca musicale adulta poteva ricongiungersi con le prime esperienze sonore, legate ai ricordi dell'infanzia. Vorrei leggere un frammento di uno splendido racconto pennisiano, che fa parte di una serie di racconti e acquerelli pubblicata da una piccola Casa editrice siciliana, Il Girasole, dedita ad una raffinata editoria d'arte. Nel racconto il musicista ricostruisce la propria esperienza sonora originaria, collegandola al paesaggio siciliano e al tempo stesso alla successiva esperienza compositiva adulta. Credo che questa sia una chiave importante per capire Pennisi e in particolare la sua capacità di costruire un mondo sonoro in qualche modo ancestrale e 'stregato':

> Bisognava prolungare l'orecchio con il palmo della mano per essere sicuri che quel canto impercettibile era veramente entrato per eseguire la sua parte. Prendeva corpo lentamente rotto da pause più che di respiro, di riposo. E si confermava solista

> a tutti gli effetti nel susseguirsi di battute d'attesa per gli altri strumenti dell'orchestra, quelle del paesaggio vasto, dove l'Etna si mostrava nell'immensa facciata orientale con i vigneti, i boschi, i paesi dalle grandi chiese rivolte al mare e alla cerimonia dell'alba. Il compositore di certo aveva voluto arricchire o fiorire il lungo e impercettibile crescendo di quel canto con rumori o suoni lontani, lontanissimi o vicini: ottavino, squittii di suoni armonici d'archi, forse peppole o verzellini, e più avanti con percussioni incerte, leggere e tintinnanti. Il rumore delle ruote di quel carretto, il canto del carrettiere raggiungevano un'intensità vibrante nelle ultime spire dell'alba, quando il sole basso cominciava a filtrare dalla persiana, ed era allora, in quelle battute, che interveniva una campana distante tre chilometri e come percossa da mazzuola morbida. Si capiva a quel punto, o si aveva l'impressione di capire, alcune parole deformate dalle pause improvvise, dalle note lunghe, dalle code arabescate, "che bella chista via" [Pennisi ha scritto un brano pianistico in cui riprende la melodia di questo canto popolare]. Poi così com'era arrivato il canto spariva dietro muri di pietra viva, rami d'olivo, dietro i mandorli della chiusa, per fondersi con altre voci, melopee, fruscii, latrati o con un leggero pedale come di contrabbassi o suono di cupo fondo.
>
> [*Paesaggi di memoria inattendibile*, 1994]

Così l'esperienza arcaica dell'infanzia, il ricordo dei suoni che venivano dal paesaggio dell'Etna si intersecava con la ricerca del compositore maturo, che si avvaleva dei contributi dei musicisti del Novecento che avevano lavorato principalmente sul suono. Un'ultima cosa vorrei sottolineare a proposito della melodia menzionata. Nelle musiche di scena per l'*Agamennone* essa compare in un momento particolare del dramma, legato all'evocazione di un rito funebre, ed il suo 'affiorare' dalla memoria era ricordato dal musicista come un momento di inattesa liberazione:

> Mi ero dato in Agamennone a comporre per un organico di fiati e percussioni una musica che restò guardinga nei confini del proprio territorio fino al momento in cui gli orrori dell'eccidio si placavano nel rito funebre. La decisione dello sconfinamento coincise con la mia visita alle rovine e apparve sulla partitura la tonalità di fa maggiore, semplicemente perché mi piaceva che così fosse. Nel fare apparire quel si bemolle in chiave, avevo capito di non rinunciare a un grammo dei miei modi.
>
> [*Postfazione in tre partiture*, 1990]

Lo 'sconfinamento' nella tonalità era certo un cedimento nostalgico ad un mondo sonoro che si faceva metafora di un passato irrecuperabile ma Pennisi scoprì quasi con sollievo che non metteva in discussione la

specificità della propria ricerca compositiva: da quel momento echi di un universo tonale appaiono a tratti, sempre legati al ricordo, non più vissuti dal musicista come colpevoli 'violazioni' ma come momenti significativi del proprio mondo poetico. Ed è – quello pennisiano – un mondo poetico altissimo, connotato da una sorta di trasfigurazione poetica del reale che appare però incrinata da qualcosa che – al di sopra dell'assoluto controllo formale perseguito dal musicista – insinua il turbamento e sembra alludere al caos. A tal proposito vorrei soffermarmi su taluni aspetti della ricerca di Pennisi che consentono di chiarire questa mia considerazione.

Il primo aspetto è quello dell'arabesco, che ha generato equivoci e interpretazioni forzate. In una intervista a Michela Mollia per una raccolta di testimonianze intitolata *Autobiografia della musica contemporanea* Pennisi aveva posto in rilievo la dimensione dell'ornamento come precipua della propria musica e fornì suo malgrado una 'facile' categoria critica sulla quale supinamente si adagiarono quanti negli anni Settanta e Ottanta scrissero di Pennisi: uno dei luoghi comuni che emergono dalla letteratura critica sul musicista è infatti quello della sua capacità di costruire oggetti preziosi, gioielli sonori finemente cesellati, nella considerazione dell'ornamento come segno di preziosismo, di scrittura calligrafica. In realtà l'arabesco, che è in effetti ben presente nella musica di Pennisi, ha una valenza ben più complessa. Certo, chi è stato ad Acireale o conosce il barocco siciliano può percepire una risonanza delle intricate volute barocche sulla musica di Pennisi. Ma a parte il fascino di tali accostamenti – legittimati dai percorsi del compositore, che amava alludere attraverso i titoli delle proprie composizioni a suggestioni letterarie o figurative – lo stesso Pennisi ci ha dato nei suoi scritti delle informazioni sul modo in cui intendeva l'arabesco. In una di queste significativamente dichiarava: «Le spine più funeste si trovano nella oreficeria più scintillante, sia essa una elegante ala di Cupido oppure una elegantissima voluta di Debussy. Non paragonava Adolf Loos [uno dei massimi rappresentanti della Secessione pittorica viennese] ornamento a delitto?». Qui emerge un'idea dell'ornamentazione come procedimento 'corrosivo' che mette assolutamente in crisi tutti i luoghi comuni su un uso 'effimero' dell'ornamentazione che si sono sviluppati in questi anni.

Un altro concetto fondamentale che ritorna spesso in Pennisi è l'im-

magine del bosco o dell'intrico, un'immagine che ricorre moltissimo anche nei titoli. Ne cito alcuni: *Musiche di scena per "La foresta radice labirinto"* su un testo teatrale di Italo Calvino, *Intonazione per foresta ariostea* per tromba e orchestra, *Angelica in bosco* per arpa e orchestra. Un altro brano per orchestra, che si intitola *La partenza di Tisias*, presenta ad *incipit* una citazione da Eschilo che associa il viaggio del poeta Stesicoro al "bosco, che era tutta una tenebra d'allori" e va ricordato che nell'immaginario letterario europeo il bosco era il luogo dell'oscurità e della ricerca. L'immagine del bosco allude forse al "guazzabuglio" del mondo, alla tragica complessità del reale ma acquista anche una dimensione specificamente legata alla scrittura musicale. A fianco di una composizione per due pianoforti e sei strumenti dal titolo *Hortus fragilis* Pennisi riprodusse in disegno un quadro del Dürer e così commentò: «È un intrico, viluppo di macchia boschiva che sembra ad un tempo impenetrabile e fragile, indistinto e disegnatissimo, in una sorta di monocromia che all'occhio attento svela invece un ricchissimo spettro di trascolorante acquerello». In realtà il modo di scrivere di Pennisi, il modo di trattare le gabbie e di concepire i rapporti timbrici attraverso la tesa dialogicità degli strumenti produce questa impressione di 'groviglio' apparentemente monocromo, privo di colori, ma che poi ad un ascolto più attento si rivela estremamente complesso e sofisticato. L'immagine dell'intrico sembra dunque possedere una duplice valenza poiché restituisce la visione di un mondo in disordine, che è poi quello della 'crisi' del Novecento, e al tempo stesso fa riferimento alla scrittura musicale del compositore.

Un altro tema che ritorna moltissimo nella musica di Pennisi è quello della caduta della luna. Il primo brano con il quale Pennisi negli anni Settanta cominciò a scrivere in modo nuovo e personale s'intitola *La lune offensée* ed è ispirato a Baudelaire; *Eclisse a Fleri*, per flauto e orchestra, rievoca un'eclisse di luna in un paese che si trova alle falde dell'Etna ed è un brano di grandissima suggestione che va verso il silenzio e poi dal silenzio ricomincia. Il tema della caduta della luna ritorna poi in una delle 'opere' più significative di Pennisi che si intitola *L'esequie della luna* e che ancora una volta si ispira a Lucio Piccolo. Vorrei fare a tal proposito una parentesi sul teatro di Pennisi, che è certo atipico poiché rifugge dai

principi fondamentali della teatralità e in particolare di quella musicale, così legata a procedimenti di natura retorica. La posizione intellettuale antiretorica di Pennisi lo indusse al contrario ad una drammaturgia di tipo nuovo, assolutamente statica, fortemente simbolica, giocata soprattutto sulla dimensione allusiva, sostanzialmente anti-teatrale e anche in questa assenza di logica drammatica che contraddistingue il teatro di Pennisi si può riconoscere la tendenza ad una 'poeticizzazione' del reale.

Un ultimo concetto implicato dall'arte di Pennisi è il concetto di dubbio. Il musicista continuamente dichiarava che intendeva con la propria musica "cantare il dubbio", che la propria scrittura voleva essere una "riposta naturale" a questa sua intenzione: di qui la creazione di percorsi formali e linguistici che davano luogo a un "opus *tesellatum* o meglio *incertum*", in cui la perfezione formale, la tersità e la trasparenza della scrittura trascrivono l'incertezza, l'inquietudine che attraversano – come si è visto – anche i complicati disegni ornamentali pennisiani. Io credo che con questo suo personale linguaggio Pennisi sia stato uno dei più alti testimoni della crisi del nostro tempo, raccontata con un approccio che – se volessimo utilizzare un termine filosofico – potremmo definire 'pensiero debole' con il suo rifiuto dei proclami intellettuali e il suo giocarsi tutto sulla dimensione complessa, ambigua e polisemica della scrittura.

Un ultimo riferimento ai brani pianistici che ascolteremo.* C'era in Pennisi una dimensione che potremmo definire ludica, un gusto del gioco che sempre e strettamente si intrecciava con la nostalgia. Da questo punto di vista le pagine pianistiche sono uno dei luoghi privilegiati di questa componente in certo modo ricreativa e per certi aspetti rivestono nell'arte di Pennisi un ruolo analogo a quello della ricerca pittorica. Qualche anno fa al Goethe Institut di Roma è stata data una mostra di disegni e acquarelli per i quali Pennisi scelse il titolo "In margine al pentagramma", come a rimarcare la collocazione marginale degli interessi letterari e figurativi nei confronti del più teso impegno compositivo: una posizione simile a quella degli acquerelli di Pennisi, con i loro luminosi colori pastello, pure traversati da una luce obliqua, hanno le pagine pianistiche che percorrono anch'esse i territori attigui del gioco e della nostalgia. Vorrei farvi ascoltare infine la parte conclusiva di *Aci il fiume*, un brano del quale

* Si tratta dei brani la cui esecuzione era prevista dopo la conferenza, NdC.

– come vi avevo accennato – Pennisi curò anche la sceneggiatura per Rai 3. I testi sono presi da Ovidio e da Góngora e la parte conclusiva è un madrigale a più voci nel quale avrete modo di ritrovare tutta gli aspetti della ricerca di Pennisi di cui si è parlato, dalla chiarezza della scrittura alla sua sotterranea instabilità, dalla ricerca fonica all'ornamentazione. Vi si rileva – credo – la posizione 'anacronistica' di Pennisi nel paesaggio compositivo del proprio tempo, il suo essere al di qua o al di là dei linguaggi dominanti anche per quella scelta di distanza dal presente che contraddistingue potentemente la sua esperienza artistica. Forse proprio per questo suo anacronismo la musica di Pennisi possiede quella vitalità e quella capacità di resistere nel tempo nella quale è la ragione della sua grandezza.

Domanda: Pennisi era molto affezionato a Catania e alla Sicilia, ce ne può parlare?

G. Seminara: *Paesaggi di memoria inattendibile* può darci una risposta in tal senso, perché è un libro sulla memoria e quindi un libro sul rapporto con la Sicilia. Pennisi rise molto del fatto che in margine al libro appaiono due testimonianze antitetiche. Una è la mia e certo scaturisce da un sentimento della 'sicilitudine' che probabilmente solo un siciliano riesce a vivere in un certo modo. L'altra si deve a Mario Bortolotto che con una certa durezza scrive: «Lasciamo ai cronisti di sottospecie affettuosa a fantasticare sui moduli natali di quella musica che all'evidenza non sarebbe di grana diversa se composta a Chicago, a Bangkok o a Velletri». Bortolotto si rifiuta di legare la musica di Pennisi alla sua storia personale, io penso di contro che in qualche modo l'immaginario artistico del musicista, quello che Schönberg chiamava "l'idea poetica" e che precede qualunque processo artistico, scaturisse dal suo 'paesaggio della memoria' con tutto il complesso di immagini e di evocazioni di cui s'è parlato. Ma deve esser chiaro che questo sostrato artistico doveva passare poi per un linguaggio compositivo preciso, che appartiene alla storia della musica italiana del Novecento, e che Pennisi ci parla con la sua musica: le suggestioni sulle quali forse oggi mi sono soffermata con particolare attenzione fanno parte di un momento precedente che veniva bruciato nell'atto compositivo. In questo senso penso che ci sia

una parte di verità in entrambe le considerazioni e che il "paesaggio di memoria" dal quale il musicista muoveva – come ci diceva in quel suo autoritratto citando la melodia etnea – passava poi ad altre strade, seguiva altri sentieri.

Domanda: Si è parlato, a proposito dei suoi disegni, della sua ironia straordinaria. Volevo sapere se come persona lui era realmente così.

G. Seminara: Se dovessi definire Pennisi farei riferimento alla prima delle *Lezioni americane* di Italo Calvino, dedicata alla "leggerezza": per carattere e per modo di essere Pennisi era persona di estrema leggerezza, ma era una leggerezza 'pesante', che riconosciamo anche nella sua musica: una musica apparentemente aerea ma densa, compatta e ricca di significato, 'pesante' anche dal punto di vista della complessità della scrittura. Vorrei ricordare che Pennisi era un compositore che si celava molto, parlava moltissimo del suo immaginario, pochissimo del suo modo di comporre. Una delle cose che mi disse quando cominciai a lavorare su di lui fu che non solo era quasi impossibile riuscire a capire i suoi meccanismi compositivi ma – quand'anche qualcuno di noi ci fosse riuscito – questo non sarebbe servito a nulla.

Intervento: Anche Webern era un autore che non parlava dei suoi metodi compositivi.

G. Seminara: Sì, anche Pennisi taceva dei propri congegni, che hanno questo 'suono' inconfondibile. Io credo che invece – superato l'impatto emotivo della sua morte – si debba ritornare alla sua musica in due modi diversi e intrecciati: da un lato l'analisi e dall'altro l'esecuzione delle sue partiture. Credo che sia fondamentale 'studiare' in modo approfondito la musica di Pennisi perché smontare un pezzo, conoscerne le ragioni profonde da un punto di vista costruttivo, è indispensabile per una corretta esecuzione. Ad esempio l'ultimo brano che il musicista ha scritto e che è rimasto incompiuto è stato eseguito in prima esecuzione a Catania da un Ensemble di musica contemporanea – L'Offerta Musicale Ensemble – al quale il compositore lo aveva dedicato. Si tratta della prima di una raccolta di tre liriche intitolata *Farfalle* che Pennisi compose durante la malattia e che non portò a compimento. Lo sforzo di comprensione da parte degli esecutori di questa breve ma intensissima *pièce* è stato grande e se ne è venuto a capo raffrontando il testo poetico originario con il modo

in cui il compositore lo aveva 'riformulato', cioè ridefinito dal punto di vista dell'articolazione formale. Ci si è accorti che la poesia di Sebastiano Addamo – sulla quale il brano è costruito – era stata trasformata dal musicista in un testo in tre parti alle quali corrisponde l'articolazione formale della traduzione musicale: si tratta peraltro di un processo che è caratteristico del comporre pennisiano, poiché quando doveva musicare un testo il musicista lo ricopiava più volte fino a trovare delle nuove scansioni interne che funzionassero in vista della realizzazione musicale. Dunque l'articolazione in tre parti ha cominciato a dare un'idea del modo in cui questo pezzo era stato concepito e ha fornito un'importante chiave di lettura. Ci si è accorti tra l'altro che il musicista nella distribuzione di queste parti aveva applicato la sezione aurea: si è rimasti sorpresi perché in effetti Pennisi non aveva mai parlato di sezione aurea o di ricerche che andassero in tale direzione, ma – a parte le considerazioni fatte sulla reticenza del compositore – non va dimenticata la sua vicinanza alle arti figurative, che implicava una riflessione sulle dimensioni architettoniche, sulla struttura complessiva di un 'testo' estetico. Ecco perché credo che la conoscenza del linguaggio compositivo di Pennisi sia importante e inelusibile per gli esecutori.

Domanda: Volevo sapere quali potevano essere i rapporti tra Pennisi e Clementi, due personaggi catanesi, romani e amici senz'altro.

G. Seminara: C'era un rapporto di grande stima ma sulla base di profonda diversità, sia sul piano caratteriale che su quello della ricerca compositiva. Di Clementi Pennisi diceva che gli piaceva moltissimo il modo di 'muovere senza muovere' tipico della sua musica mentre non condivideva o condivideva in parte la famosa considerazione di Clementi sulla 'fine' della musica nel Novecento. In realtà Pennisi ha cercato invece di andare oltre quel momento storico – segnato dallo strutturalismo – sul quale Clementi in certo modo si è fermato. E poi a mio parere in Clementi prevale una forte dimensione intellettualistica, che in Pennisi c'è ma è superata e risolta anche alla luce di quella ricerca fonica che fra l'altro rende così godibile la sua musica.

Classicismo e modernità nel raffinato 'emporio' di Francesco Pennisi *

Mauro Ferrante

Il classicismo di Pennisi, artista profondo ed eclettico, compositore, letterato, raffinato pittore grafico, si configura come un atteggiamento culturale, una *forma mentis* che si sostanzia in aspetti e modi diversi nella sua produzione musicale.

In primo luogo nei frequenti riferimenti alla mitologia classica e nelle scelte testuali che, in molte opere per voce e strumenti, sono direttamente collegate a brani o frammenti di autori classici greci e latini: Eschilo (per le musiche di scena di *Per Agamennone* op. 51, *Le Coefore* op. 54 e *Le Eumenidi* op. 57), Saffo (per *Sei versi del Foscolo da Saffo* op. 77 e *Due notturni* op. 83), Ovidio (per *Aci, il fiume* op. 64) e Virgilio (per *Silva resonat* op. 80). Altrove, in composizioni strumentali, assente il canto, passi da Stesicoro (*La partenza di Tisias* op. 38 per viola e orchestra) o ancora da Eschilo (*Arioso mobile* op. 44 per flauto/ottavino e orchestra) sono apposti in calce alla partitura come riferimento didascalico, suggestione letteraria che tradisce quello 'sguardo umanistico', essenziale chiave di lettura dell'opera del maestro catanese.[1]

* L'intervento, preceduto dall'ascolto del *Trio* op. 8 per flauto, corno e contrabbasso (1966), è letto di fronte al pubblico. I commenti realizzati in forma estemporanea dall'autore sono stati inseriti come nota.

[1] Vengono letti i due frammenti: da Eschilo per *Arioso mobile* («L'uno tiene nelle mani flauti dal suono profondo, lavorati col tornio, e riempie tutta una melodia strappata con le dita, un richiamo minaccioso suscitatore di follia; un altro fa risonare cimbali cinti di bronzo») e da Stesicoro per *La partenza di Tisias* («Partiva per il cupo fondo… a piedi, verso il bosco ch'era tutta una tenebra d'allori»).

L'impiego costante del flauto e la preferenza evidente che Pennisi accorda ai delicati colori strumentali dell'arpa, della chitarra e del clavicembalo - sensibile al fascino di certa incorporea e fragile sonorità «dalla rapida evaporazione» che caratterizza ed accomuna i tre strumenti a corde pizzicate, interessato all'astratta, «fredda» e brillante staticità del clavicembalo e suggestionato dalla duttilità e dalle *nuances* timbriche e dinamiche della chitarra e dell'arpa – costituiscono ulteriore riferimento culturale al periodo arcaico della civiltà omerica. L'atteggiamento ludico e distaccato e l'attitudine privatistica dell'espressione artistica pennisiana sembrano identificarsi con l'estetica di quell'arte musicale, intesa più come mestiere specialistico e raffinato che come attività collettiva, che riveste una funzione etica e conoscitiva e tuttavia conosce la dimensione edonistica e ricreativa.

Il poeta lirico della Grecia antica canta con la lira (*phorminx* o *kitharis*), più tardi l'*aulos* e la *syrinx* accompagneranno le danze ditirambiche: il mito orfico, dove la musica ha un ruolo magico e incantatorio, edonistico e religioso al tempo stesso, è indissolubile dal suono della lira, mentre quello dionisiaco è sempre collegato alla presenza del flauto. Alla dialettica simbolica tra citarodia ed auletica, corrispondente alle due diverse antiche concezioni delle facoltà musicali, la poetica del maestro siciliano sembra potersi riferire: la lira - e quindi l'arpa, la chitarra e il clavicembalo - rappresenta la fusione di parola e musica, di poesia e suono, viceversa il flauto trae dal proprio colore il suo ieratico e frenetico potere (quel «richiamo minaccioso suscitatore di follia" del frammento eschileo in *Arioso mobile*) esaltato attraverso la danza, il ritmo, la percussione («un altro fa risonare cimbali cinti di bronzo» recita l'ultimo verso dello stesso passo).[2]

All'ispirazione pennisiana, all'inquietudine espressa dal suo procedere leggero e profondo al tempo stesso, faticoso ed ironico, permeato da una sorta di 'coerenza' del dubbio, alla ricerca di un equilibrio formale sempre precario, non sembra inoltre estraneo il carattere etico della musica greca, particolarmente accentuato nel pensiero dei pitagorici dove il concetto di *armonia* assume la connotazione metafisica di 'unificazione dei contrari',

[2] [Ascolto: *Note e paragrafi sull'op. 15*, per clavicembalo e arpa, 1971].

accordo e sintesi universale di elementi discordanti.

Tale ci appare l'utopia di Pennisi: risolvere la contraddizione, conciliare la coesistenza di un tratto tradizionale e di un rigore strutturalista, evidenti nella scelta e nel trattamento del materiale, con la ricerca di espressioni e sonorità che ne superino i limiti, non tanto allo scopo di perseguire una 'musica totale', quanto di estendere le risorse 'poetiche' degli strumenti e dell'orchestra. A tal fine l'autore sembra indirizzare l'impiego formale della cosiddetta 'alea controllata' e del nuovo lessico sonoro degli strumenti: gli archi che suonano «oltre il ponte su una corda *ad libitum*», il suono 'soffiato' dei corni, il pianoforte 'preparato' secondo la lezione cageana o accarezzato sulla cordiera come un'arpa eolia (con spazzole da *jazz* o bacchette di feltro che glissano sulle corde del registro medio), il campanaccio sfregato con l'archetto del violino o il gong sollecitato circolarmente da una bacchetta metallica, atti a produrre un suono «continuo e privo di inflessioni ritmiche».[3]

Tutt'altro che elegante calligrafismo, come a volte è stata superfi-

[3] Vediamo negli esempi 1 e 2, tratti da *La partenza di Tisias* per viola e orchestra (lettere F e H), alcune di queste situazioni. Le note scritte all'interno del rettangolo sono quelle caratterizzate dall'alea controllata, relative all'intervento del gruppo di strumenti che sono celesta, arpa e Glockenspiel (quindi un gruppo omogeneo) che va ad inserirsi in un passaggio in cui la viola sola adopera invece una scrittura decisamente aleatoria (cioè non determinata), sia come valori temporali sia come altezze. Il triangolino nella parte della viola, con suono tenuto, è il segno che Pennisi impiega per indicare l'archetto oltre il ponticello, su una corda *ad libitum*: ottiene così un suono esile, indeterminato e acuto. Intanto la mano sinistra batte le corde con i polpastrelli: Pennisi indica le altezze precise, tuttavia si avrà l'effetto di un 'crepitio', con la mano sinistra che batte senza che l'archetto appunto sfreghi le corde sulla tastiera. Riguardo ai suoni affidati a celesta, arpa e Glockenspiel, si tratta invece di altezze determinate, tutte con omogeneità di registro. Io ho scritto «intrico omogeneo nel registro acuto». Tutte le note d'altezza precisa rientrano in un campo di suoni, un campo armonico che Pennisi chiaramente stabilisce prima. Questo è il concetto di 'gabbia': l'autore fissa le altezze, chiaramente – vedete - qui sono piuttosto acute, tutti suoni scritti in chiave di violino, alcuni all'ottava superiore, la nota più grave è il Reb_3. Tutte le note che gli strumenti suonano, per evitare relazioni d'ottava, sono 'ingabbiate': stabilisco, ad esempio, che chiunque suona il Fa#, dovrà eseguire soltanto il $Fa\#_4$ o il $Fa\#_5$; chiaramente se uno strumento non ha quel Fa# nella sua estensione, perché troppo acuto, non lo suonerà.

Nell'esempio 2 vediamo un altro intervento di alea controllata: la viola ha qui un atteggiamento 'capriccioso' (varia tra note reali e suoni armonici) che si svolge su una fascia di suoni tenuti: questa fascia, di viole e violoncelli divisi, è un accordo di suoni

cialmente liquidata, la scrittura di Pennisi, la sua forma 'aperta', non si traduce mai nella possibilità di una musica 'grafica' (come in certa produzione di Bussotti, nei *Circles* di Berio o in *Zyclus* di Stockhausen) dove l'approssimazione notazionale e l'ambiguità del segno consentono all'esecutore un ampio spazio d'intervento.[4] L'autore chiarisce in modo inequivocabile il suo pensiero in merito nel breve articolo *Divagazioni sull'Inchiostro di China*, apparso nella rivista «1985 la musica».[5] Commentando una riflessione di Guido Strazza in merito all'incisione dove «collegare il segno al gesto significa non solo collegarlo alla necessità ed alle intenzioni che determinano il gesto ma anche ai parametri che lo definiscono e perciò, univocamente, alla tecnica, di cui il gesto è una componente», Pennisi aggiunge: «Invertiamo i fattori di questa considerazione e avremo un prodotto che fa per noi [compositori], essendo il gesto in questione quello dell'esecutore sullo strumento».[6]

La copertina di quello stesso numero della rivista ospita, tra l'altro, un suo disegno del *Premiato emporio del compositore*, vetrina di un'antica bottega surreale e nostalgica la cui merce curiosa è oggetto di una successiva, dettagliata ed autoironica illustrazione la cui vena umoristica sembra trovare in Satie un modello di riferimento.[7] Al prezzo di qualche lira, e con «sconti ai giovani Compositori purché non abbiano compiuto

determinati (Si, Sol, Lab, La) che appartengono ad una possibilità di *formazione specifica* dodecafonica, la formazione specifica *1* più la formazione specifica *3*, insomma un accordo di 4 suoni. Al di sotto c'è questa fascia che scorre autonomamente in *pp*, omogenea anche questa (solo archi), la viola ha il suo percorso abbastanza capriccioso, indeterminato dal punto di vista del tempo e della battuta, e l'arpa, di nuovo con il flauto, il primo solo, di sopra stabiliscono l'attacco e poi procedono per conto proprio. Vedete qui un esempio del pianoforte che suona sulla cordiera, strisciando la bacchetta sulle corde del registro medio.

[4] Gli esempi che abbiamo visto sono per Pennisi due casi estremi di impiego dell'alea. Non esiste, come per Bussotti o Stockhausen, una grafia aleatoria nel senso che l'esecutore può suonare prima una cosa e poi l'altra, può scegliere le altezze che vuole, ecc.

[5] «1985 la musica», 3 (1985), p. 9.

[6] Questo per precisare come, per Pennisi, la scrittura è indice di una direttiva precisa che il compositore dà all'esecutore, non è affatto un atteggiamento grafico, in base al quale l'esecutore si arrangia, interpreta un po' come vuole.

[7] «1985 la musica», 11 (1986), p. 21.

anni quarantacinque», il prezioso catalogo offre:

> accordi di settima diminuita (fondi di magazzino) in bakelite o in lega *Prinz*; serie di piccole forme in rame francesi 'Il piccolo compositore'; note grandi (vasto assortimento), alte come una bottiglia di distillato whiskey (sufficienti poche per un componimento) e grandissime (solo su ordinazione); frecce, losanghe, pause in pino di Svezia, reticoli, labirinti, gimkane, etcetera, marcate *Avangarde*; vasta scelta di muse in ottone o bisquit con carillons assortiti (da *Leggenda Valacca* a *Zeitmasse*); frammenti di decorazione completi per musiche raffinate; rotoli di fasce di fabbricazione cocincinese e friulana adatte *surtout* alle nuove musiche elettriche.

Alcuni termini qui adoperati da Pennisi come reticolo, fascia, labirinto e il delizioso riferimento a *Zeitmasse* di Stockhausen ci appaiono particolarmente significativi.

La scrittura, preziosa e arabescata, dal carattere rapsodico e quasi improvvisativo, e l'articolazione a pannelli, direi strofica, delle opere - prodotto di una forma in divenire che raccoglie frammenti eterogenei - presentano un rigore strutturale che di frequente riscopre addirittura principi formali tradizionali. Già nel brano *Note e paragrafi sull'op. 15* per arpa e clavicembalo (1971) la struttura è composta di sei parti in cui le sezioni esterne A, B ed F, dal gesto nitido e misurato, si contrappongono alle interne C, D ed E che vedono il libero fluire dei due strumenti indipendenti.[8] Nelle *Due piccole rapsodie* op. 50 per arpa (1983), ad esempio, ancor più che nel *Tempo di siciliana* ispirato all'antica danza seicentesca, particolarmente nel primo brano la sostanza rapsodica viene classicamente racchiusa nella forma esplicita dell'*Aria col da capo* (A – B - A'). Dopo l'esposizione del materiale, suddiviso in due brevi arcate (quasi antecedente e conseguente), è riconoscibile una sezione mediana ternaria, con andamento *Poco più lento* e dal timbro asciutto dei suoni prodotti sulla tavola (indicati con *S.T.*), cui segue la ripresa variata della condizione e del tempo iniziali.[9]

[8] C'è una struttura del tipo *Aria col da capo*, una forma *Lied* se volete (A-B-A), dove le prime due sezioni costituiscono la parte misurata, nella parte centrale si assiste al libero fluire degli strumenti in una situazione quasi aleatoria, infine c'è il ritorno della condizione iniziale.

La ripetizione come mezzo tradizionale di costruzione formale è pure opportunamente impiegata *in Arioso mobile* dove la struttura in cinque parti è ancora ternariamente concepita – sezioni A e B (flauto), C e D (ottavino), E (flauto) – e non nasconde, a conclusione della seconda parte (b. 41), una ripresa evidente del gesto catabatico iniziale.[10] *La partenza di Tisias* appare, in proposito, altrettanto indicativa: la composizione è suddivisa in dieci quadri, appaiati con criteri diversi e connessi da riferimenti,

[9] Vedete (es. 3.1), dove ho segnato *a* [minuscolo] si tratta di un antecedente e *b* è un conseguente, Pennisi non fa altro che riprendere la frase iniziale con delle varianti: ecco i primi due sistemi e i secondi due. In *b* riprende le note pedale. Dove è segnato *B* [maiuscolo] è riconoscibile una sezione mediana ternaria, cioè strutturata in *a-b-a* (ripresa), con andamento *Poco più lento* e con i suoni asciutti prodotti sulla tavola (*S.T.* vuol dire 'sulla tavola', ossia l'arpa produce i suoni pizzicando le corde vicino alla tavola). Tutta questa sezione mediana è organizzata in *a*, *b* e poi la ripresa di *a* dove sono ripetute praticamente le stesse note, con la variante del Reb invece del Re naturale. Fino a quando (p. 3, es. 3.2) ecco la ripresa *A1*, i suoni sono identici tranne le due note pedale dell'inizio: vedete questa struttura più libera, liberamente veloce, è ripresa esattamente in *A1*. Alla sezione *B* dal timbro asciutto segue la ripresa variata della condizione e del tempo iniziali (vedete, cominciava con 60 alla semiminima e riprende il 60 della semiminima), quindi una chiara forma *Lied* tradizionale.

[10] Si consideri l'esempio 4.1: vedete, questo è proprio l'inizio di *Arioso mobile*. Il pezzo comincia con questo gesto catabatico [da catabasi, discesa] che va dal Mi_6 dell'ottavino al Mi_0 del contrabbasso (attraversando ottavino, clarinetto, clarinetto basso, fino al contrabbasso). Segue poi una sezione liberamente cadenzante del flauto: i suoni della serie, sotto una fascia semi determinata, composta dal Mi del contrabbasso e dai suoni, indeterminati appunto, delle viole e dei violoncelli con l'archetto di là del ponticello (vedete il simbolo del triangolino). Questo gesto è ripreso identico alla battuta 41 (es. 4.2), ossia alla fine della sezione *B*. Unica variante è la nota pedale che qui è invece un accordo. In questo punto segnalavo la fascia, ho tracciato un pochino lo sviluppo, il dipanarsi, dei suoni a partire da un nucleo, con alcune caratteristiche che ritornano dalla scuola di Vienna e da Webern in particolare, cioè il tritono (ad esempio Fa#-Do, Do#-Sol, La-Re#, Re#-Sol) e poi alla ripresa, vedete, ho segnato la struttura del pezzo. Abbiamo una sorta di fasce, suoni tenuti, suoni singoli o gruppi di suoni tenuti, che sono articolati in sciami, i *Tonscharen* della *Gruppentechnik*, suoni qualitativamente non consistenti, nel senso che non rappresentano linee 'udibili' ma solo quantitativamente importanti. Lo sciame qui è composto in maniera omogenea (clarinetti), poi passa ai flauti ed anche qui si sviluppa su una struttura a fascia: questa composta di suoni indeterminati (vedete, sempre archi che suonano al di là del ponticello), o invece determinati, cioè per accordi come questo dei fagotti e dei corni. Rileviamo quindi ancora un certo 'classicismo' inteso come riferimento alla tradizione, alle forme tradizionali.

dettagli e corrispondenze più o meno sotterranee il cui massimo grado di evidenza si ha con la ripresa pressoché integrale di sei intere misure della sezione A (bb. 9–14) nella sezione D (bb. 68-73, unica variante l'aggiunta dell'arpa a b. 71) secondo il disegno formale seguente:

A (bb. 1-18): 6/8, introduzione, arpa e pf su pedale di cb (vla tace)
B (19-39): 4/4, carattere capriccioso
C (40-60): 6/8, a b. 45 *Poco più lento*
D (61-77): 6/8, (vla tace); bb. 68-73 ripresa delle bb. 9-14
E (78-95): 4/4, carattere capriccioso (accenti, blocchi e suoni armoniei)

F (96-98): *libero come cadenza*
G (99-127): 4/4, fascia di suoni armonici
H (128-129): *liberamente*
I (130-142): 4/4, fascia (archi con sordina), blocchi
L (143-160): 4/4, coda, pf e arpa su pedale di cb, vla con atteggiamento cadenzale[11]

Lo stesso organico orchestrale dell'opera è 'classicamente' composto dai tradizionali legni a tre (3 flauti, 2 oboi e corno inglese, 2 clarinetti

[11] Abbiamo A che corrisponde a D (in entrambe le sezioni la viola tace) ed abbiamo in D la ripresa esatta di una parte. Guardiamo lo schema: vedete come le sezioni sono accoppiate a due a due, B con E (dove B esalta il carattere 'capriccioso' della viola), entrambe in 4/4, mentre A e D sono entrambe in 6/8; C è l'episodio centrale dove appare un andamento poco più lento in 6/8, un poco il centro espressivo di queste prime cinque sezioni. Alle seconde cinque appartengono F ed H, entrambe composte liberamente 'come cadenza' (come quella battuta non misurata che abbiamo visto prima), mentre G ed I sono caratterizzate dalla presenza di queste fasce di suoni armonici, o comunque fasce di vario genere (in I abbiamo archi con sordina più blocchi, ecc.); la sezione L si ricongiunge poi ad A di cui abbiamo la medesima situazione strumentale (pianoforte, arpa su pedale di contrabbassi), con la viola che invece ripercorre il discorso cadenzale delle sezioni della prima parte.

e clarinetto basso, 2 fagotti e controfagotto), ottoni a coppie (2 corni, 2 trombe e 2 tromboni), percussione, arpa, pianoforte ed archi.[12]

Eppure la composizione possiede una natura di radicato e peculiare astrattismo, presenta caratteri di movimento e 'gesti tematici' che, secondo la lezione ligetiana, non posseggono «nessun contenuto univoco che si esprima in una figura musicale indisconoscibile» (H. Kaufmann). Il principio formale della variazione continua (quel 'lastricare variando', come egli stesso lo definisce) è accolto ed elevato a condizione assoluta: zone dinamiche e articolate interagiscono e si alternano ad episodi statici e raggelati, suddivisioni esatte del metro convivono con l'indeterminato e l'aleatorio, la *sospensione del tempo musicale* è perseguita ed attuata con fermezza.[13]

Evidentemente nota è a Pennisi la nozione stockhauseniana dello *Zeitfeld* (letteralmente 'campo di tempo'), legata alla pratica compositiva di tipo areale statistico della cosiddetta *Gruppentechnik* (tecnica 'dei gruppi'), il cui parametro specifico è la DENSITÀ:[14] generalmente differenziata in orizzontale, verticale ed areale (o 'di campo'), essa definisce la tipologia dei gruppi come *fascia*, *sciame* (*Tonschar*) e *blocco* e ne determina le possibilità di relazione (stratificazione di gruppi diversi, trasformazione graduale da un tipo all'altro, intermittenza).[15]

Nelle opere del maestro siciliano sono individuabili di frequente - in un certo senso 'temperate', prive dell'originaria risoluta connotazione

[12] Come vedete, la compagine strumentale è piuttosto di tipo classico, mentre siamo in un periodo in cui quando si parla di orchestra si parla di organici molto variati e comunque non più legati ai tradizionali legni a 3, ecc. Nell'esempio 5.1-2, tratto da *La Partenza di Tisias*, l'intero percorso da battuta 9 a 15 viene integralmente ripreso alle battute 68-73. Con il pennarello sono segnate situazioni di fascia (con questa riga ondulata), o invece di sciame o intrico.

[13] [Ascolto di *Movimento* per quintetto di fiati op. 40, 1980]. Nel *Movimento* per fiati che abbiamo ascoltato abbiamo potuto osservare come le pause siano meno presenti, il suono si fa un po' più intrecciato, contrappuntato.

[14] Non parliamo più, quindi, di qualità lineari del suono (un tema, un frammento tematico, un gesto riconoscibile dall'orecchio come lineare), non più di una vera e propria organizzazione armonica dei suoni, ma appunto di possibili agglomerati, addensamenti di suoni.

[15] Chiaramente un'idea sonora che nasce come fascia può gradualmente trasformarsi in sciame o, viceversa, il blocco comincia ad articolarsi e diventa sciame o tiene lunghi

ideologica - alcune delle caratteristiche essenziali della *Gruppentechnik* come l'addensamento e la compressione dell'ambito di distribuzione dei suoni, l'irrazionalità dei rapporti di durata fra gli strumenti, la dissociazione delle linee mediante la variazione continua di registro (tributo al *puntillismo*), il completamento del campo cromatico senza particolari convergenze consonanti, certa indifferenza nell'impiego dei singoli strumenti, ciascuno dei quali offre più che altro un contributo alla densità areale d'insieme, piuttosto che un apporto qualitativo.

Tuttavia, zone diverse mostrano caratteri opposti: distribuzione razionale e sincrona delle durate, ambito diastematico costante, ridotto addensamento areale, dinamica variabile priva di un'evidente direzionalità complessiva, densità orizzontale e verticale chiaramente scomponibili.[16] D'altro canto, il principio dello *Zeitfeld* non conduce Pennisi verso l'autoefficienza espressiva degli agglomerati, l'autonomia della frammentaria *Momentform* stockhauseniana dove la struttura è internamente disgregata in *momenti* appunto, ciascuno dei quali possiede senso compiuto e quindi un'estrema flessibilità d'impiego, disponibile addirittura a versioni esecutive differenti.[17] Anzi, a partire dagli anni '80, l'autore sembra mitigare l'iniziale radicalismo del *Trio* per flauto, corno e contrabbasso (1966), l'intransigenza delle *Note e paragrafi sull'op. 15* (1971) e prediligere sonorità meno dure, aspre, interrotte e più concilianti, più vibranti, in un certo senso più 'armoniche'.[18]

Dalla *Gruppentechnik* deriva in Pennisi la concezione di INTRICO, fitto intreccio, labirinto di linee nel gioco dialettico, tendente al divi-

i suoni e si trasforma in fascia. Questa tipologia, grosso modo descritta, ha ovviamente decine di sfumature tra una definizione esatta e le possibilità di applicazione.

[16] Se da un lato, quindi, notiamo l'accostamento di Pennisi alla tecnica 'dei gruppi', dall'altro osserviamo una sorta di atteggiamento temperato, privo dell'originaria forte ideologia che forse era presente nelle opere giovanili.

[17] Questo principio dello *Zeitfeld* condurrà di lì a poco Stockhausen alla concezione della *Momentform*: dal 1961 al 1965 scrive un pezzo per soprano, 4 cori e 13 strumenti, che si chiama *Momente*, dove gli esecutori possono scegliere se eseguire prima un frammento poi l'altro ed in una successiva occasione possono decidere diversamente (così è anche il *Klavierstuck XI*), perché comunque le sezioni sono autosufficienti, auto determinate, sono prive di una logica narrativa, prive di 'storia'.

[18] [Ascolto di *L'arrivo dell'unicorno. Poemetto per arpa e 24 strumenti* op. 59 (1984-85) *e Postilla per Aldo Clementi* op. 60 (1985)].

sionismo, tra i gruppi orchestrali come rappresentazione musicale del düreriano *Hortus fragilis*,[19] immagine sonora della «tenebra di allori» di cui si compone lo stesicoreo «cupo fondo»,[20] della trama densa e misteriosa del bosco, «selva oscura» dantesca, metafora dell'universo come omogeneo disordine di eterogenea composizione. Prodotto di un solido artigianato, l'intrico si distingue dall'equivalente *reticolo* di Aldo Clementi - compositore catanese anch'egli, fondatore con Pennisi ed Evangelisti dell'associazione romana 'Nuova Consonanza' - del quale non possiede il 'pensiero negativo'.

Le figure sono, in generale, gestalticamente inconsistenti, se non per momentanee variazioni d'intensità o di timbro: l'intrico, proporzionalmente alla sua densità, riduce la percezione delle qualità sonore sempre più ad una sensazione di tipo globale, sposta l'attenzione dal suono all'evento. Esso può presentarsi omogeneo per impasto timbrico, per registro, per tipologia d'agglomerato (Glockenspiel, celesta e arpa, a b. 98 de *La partenza di Tisias*) o, al contrario, eterogeneo, composto da una stratificazione di eventi sonori differenti.[21] Alla battuta 25 di *Arioso mobile*, ad esempio, l'intrico si sviluppa nei registri medio e acuto su un impasto di fiati, xilomarimba, arpa, pianoforte e archi e si compone

[19] Pennisi scrive un pezzo che si intitola *Hortus fragilis* [op. 26 per 2 pianoforti e 6 strumenti (1976)] e rimanda ad un'immagine di Dürer (*La grande zolla*) che rappresenta appunto un prato, un bosco visto però da un animale (un gatto, ad esempio) che ha lo sguardo all'altezza di quel prato, a pochi centimetri da terra. Cosa vede quell'animale così acquattato, cosa vedremmo noi al suo posto? Un intreccio misterioso, tenebroso e più o meno omogeneo, ma composto di elementi eterogenei (perché in realtà fatto di piante diverse).

[20] A cui mi riferivo all'inizio quando riportavo il frammento di Stesicoro.

[21] Osserviamo l'esempio 5.3: *La partenza di Tisias* alle battute 39-40, dove ho segnato 'intrico omogeneo nel registro acuto'. Abbiamo, infatti, Glockenspiel, arpa e pianoforte con qualche armonico di viole e violoncelli, mentre la viola solista esegue la sua parte indipendente. Alla lettera C comincia la fascia di suoni indeterminati, di nuovo con il caratteristico suono degli archi oltre il ponticello, su una corda *ad libitum*. Alla battuta 86 (es. 5.4), dove abbiamo il campanaccio cui accennavo prima (sfregato con l'archetto del violino) abbiamo invece un esempio di 'intrico eterogeneo': vedete tutta la parte superiore dei fiati (con l'impiego razionale e irrazionale dei valori: da otto biscrome a sestina, terzina di semicrome, quindi impulsi sempre variati in una sorta di sospensione temporale), partecipano anche corni, trombe e tromboni, ma più che altro eseguono accenti

di suoni pedale, tremolati, trillati e *Flatterzunge*, acciaccature multiple, durate ed attacchi estremamente variati; alle seguenti battute 81-84 esso

(quei blocchi a semicrome) poi nell'intrico dei fiati si innesta l'intrico di arpa, pianoforte e vibrafono e più sotto abbiamo un intrico 'sfasato' nel tempo di violini I e II e viole. Ancora un esempio di intrico eterogeneo alla battuta 135 (es. 5.5): tutta la sezione dei fiati è qui organizzata come piccoli blocchi, piccoli accenti e impulsi, sopra una fascia di archi divisi, tutti con sordina, che stavolta è una fascia di suoni determinati, un accordo accompagnato anche dal pianoforte che esegue, come spesso, quel suono indeterminato ottenuto accarezzando la cordiera nel registro medio, senza inflessioni ritmiche. Ancora alle battute 140 e seguenti (es. 5.6) vediamo altri esempi di comportamento dell'intrico: fasce di suoni, stavolta i tromboni I e II e la percussione (il tamburo militare). Sopra tali fasce e gli impulsi di clarinetti I, II e clarinetto basso ecco un intrico 'omogeneo': gli archi, dopo una lunga fascia di due battute, sviluppano tale intrico omogeneo per timbro, ma anche dal punto di vista ritmico, perché il materiale è molto compatto (terzine, duine di crome, l'unica variante è, all'interno della semiminima, la croma puntata dopo la semicroma). Poi l'omogeneità si sposta di nuovo a pianoforte e arpa. A battuta 140, sopra i tromboni e il tamburo militare, ho annotato anche lì la 'gabbia' dei suoni: archi con sordina, campo di 12 suoni, trasformazione da fascia a intrico.

Alla battuta 25 di *Arioso mobile* - passiamo all'esempio 6.1 - potete vedere un modello di intrico assolutamente eterogeneo, per registro e per tipologia di comportamento. È segnalato, all'interno dell'esempio, il campo armonico: come vedete è abbastanza esteso, perché partecipano all'intrico tutti gli strumenti, esclusi solo contrabbassi, violoncelli e viole. Quella disegnata (di 12 suoni) è la 'gabbia': per tutto questo episodio, quanto meno per tutta la battuta 25, tutti i suoni sono all'altezza fissata dalla 'gabbia'. Nella battuta seguente il campo armonico rimane identico, tranne che per due note, il fa naturale e il Fa# del pianoforte, che appunto sono entrambe all'ottava superiore, e questo è un modo di procedere continuo in Pennisi: stabilita la 'gabbia', egli comincia a variare, non l'intera gabbia, ma un suono, due suoni per volta, mentre gli altri rimangono identici, e poi man mano vengono anch'essi modificati d'ottava sino ad una diversa strutturazione delle altezze, una nuova 'gabbia', appunto. Gli strumenti così possono naturalmente giocare, sempre tuttavia nell'ambito che compete loro. È ovvio che un controfagotto non potrà toccare un suono come fa#5. Passiamo alle battute 81-83 (es. 6.2), qui abbiamo di nuovo un esempio di intrico eterogeneo e mobile: brevi sciami, fasce alternate, blocchi ai fiati ed accenti determinati ed indeterminati. Alla 81 abbiamo quelle brevi fasce di suoni (clarinetto basso e tamburello), poi un impulso, un piccolo sciame agli archi, poi clarinetti I e II e flauti, si sovrappone loro di nuovo un piccolo intreccio dell'arpa e pianoforte. Anche gli archi poi, dopo la fascia, finiscono per avere l'intreccio e, sopra di esso, immediatamente, ecco i blocchi accordali (che ho segnato con gli accenti) di tutta la compagine dei legni. In questo modo si struttura questa forma aperta, libera, composta di atteggiamenti che però richiamano sempre una delle tre possibilità di addensamento derivate dalla *Gruppentechnik*.

presenta maggiori caratteristiche di mobilità: brevi sciami, fasce alternate (corno e clarinetto basso, poi archi, clarinetto e oboe), blocchi di suoni determinati (fiati e arpa) o indeterminati (archi oltre il ponte).

Pennisi applica il criterio dei CAMPI ARMONICI - spesso esaurienti il totale cromatico, a volte selettivi - a partire da una temporanea struttura di altezze fissate in un determinato registro (la cosiddetta 'gabbia' di suoni) che generalmente individuano rapporti intervallari preferenziali di semitono (seconda e nona minore, settima maggiore) e di tritono (quarta eccedente o quinta diminuita), palesando l'influenza weberniana. Sovente tali 'gabbie' sono delimitate entro ambiti frequenziali i cui estremi sono rappresentati da due poli o riferiti ad un nucleo e tali strutture di altezze e di registri, ora stabili ora in trasformazione, garantiscono che nessuna figurazione, pur nell'omogeneità e coerenza della scrittura, si ripresenti identica: segmentazioni, permutazioni, spostamenti di registro, varianti ritmiche ed agogiche, acciaccature semplici e multiple, sincopi e silenzi creano una sorta di 'instabilità fantastica' sulla base di un materiale definito la cui *Grundgestalt* viene continuamente frazionata; la serie non è mai comunque esposta nella sua totalità né con valenza di figura tematica, rimanendo sostanzialmente latente[22] (si osservi, in proposito, la tecnica di permutazione adottata ne *L'inganno della rete*).[23]

La composizione di linee dissociate con ridotta coesione figurale, di impasto timbrico prevalentemente eterogeneo e la costante aperiodicità

[22] Seguendo la linea di qualche strumento, non si riesce ad ottenere una serie, o l'intera 'gabbia' di suoni, magari si percepisce il tritono (abbiamo visto prima un esempio).

[23] (Esempio 7). Mi riferivo essenzialmente a questo fatto: espongo questi sei suoni, che sono in parte ripetuti, riscrivo i suoni già esposti aggiungendo un'altra nota (Sol) e ripeto per la terza volta la prima parte con trasposizione d'ottava e permutazione di note interne. Ottengo quindi tre segmenti in sequenza: Do Fa# La Mib Sib Reb - Do Fa# La Mib Sib Reb Sol - Do Fa# La Mib Sib Reb Sol [Do Fa# Sib La Mi, all'ottava superiore] Reb: questa ripetizione è variata grazie alla permutazione. Naturalmente a metà della stringa più lunga c'è la mutazione della 'gabbia' perché i suoni cambiano d'ottava. I numeri 1 2 3 4 5 6 si riferiscono all'esposizione del materiale cromatico: quando arrivo a 12 ho completato il *totale cromatico*, ma non è un modo di procedere seriale in senso dodecafonico, dimostra soltanto come Pennisi esponga i suoni in maniera progressiva.

ritmica, ottenuta con la suddivisione razionale ed irrazionale dell'unità metrica, provocano l'effetto di una sorta di 'formicolio' sottoposto a contrazione od espansione, oscillante tra momenti di tensione e di staticità.

Rispetto al dogmatismo strutturalista manca tuttavia in Pennisi – allontanata, si diceva, dalla sua poetica qualunque forma di radicalismo - la rigida abolizione d'ogni discorsività lineare, l'estrema contrapposizione registrica e l'esasperata condotta a sbalzi delle linee strumentali. Ogni possibilità intervallare è assunta, generalmente estranea però alla prospettiva tonale, ed il divieto d'ottava è preferibilmente osservato sia nei raggruppamenti verticali che in senso orizzontale (un'eccezione, in tal senso, rappresenta la catabasi iniziale di *Arioso mobile* i cui estremi sono costituiti dal Mi_6 dell'ottavino e dal Mi_0 del contrabbasso).

In alcuni casi il campo cromatico parziale all'interno di un dato ambito frequenziale è esaurito 'progressivamente' - come all'inizio di *Introduzione al grecale* op. 53 per flauto e arpa (1984) o di *Méliès* op. 76 per flauto e chitarra (1990) - altrove è esposto a partire da un gioco di unisoni. Nel brano *Dal manoscritto Sloan* op. 68 per chitarra e clavicembalo (1988) il totale cromatico si dipana singolarmente su due piani che si trovano a distanza di tritono, secondo tale sequenza: [24]

La nozione di 'accordo' è spesso conservata e convive col suono (rumore) indeterminato, salvo quando la densità areale condensa i suoni in

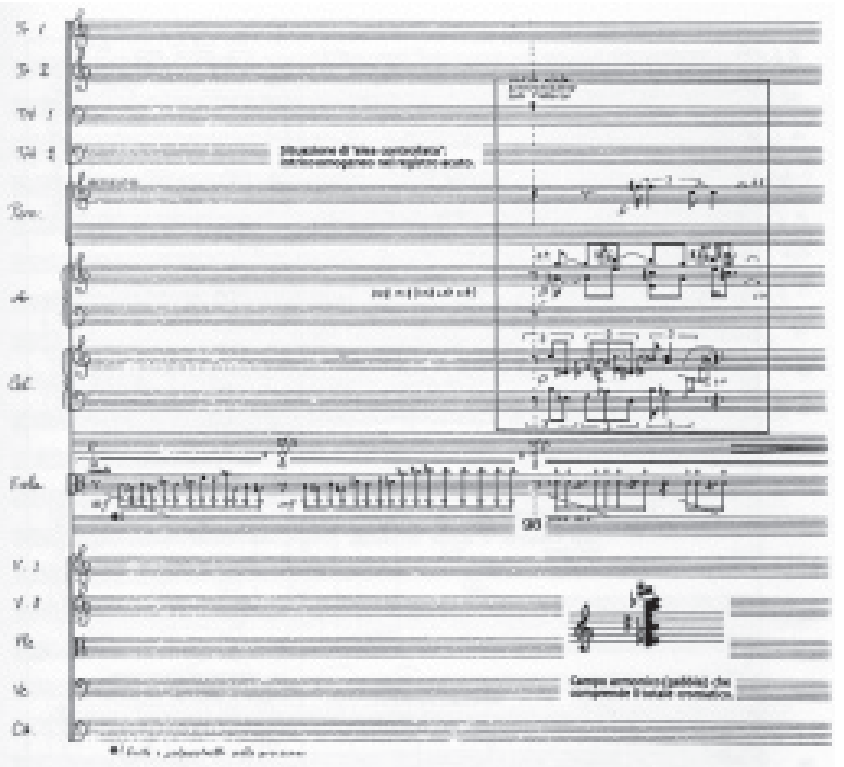
[24] L'esempio 8 mostra chiarissima l'importanza del tritono: vedete, inizia il clavicembalo con le note Re-Mib-La (Mib/La = tritono, Re/Mib= semitono), poi Mi/Sib e Fa/Si. È come se i suoni fossero esposti su due piani a distanza di tritono.

blocchi, accenti o *cluster* cromatici, in impulsi, attacchi isolati o aggregati di suoni articolati dinamicamente: sovente tali accordi sono imparentati con le *formazioni specifiche* di memoria dodecafonica. Fasce di suoni, il cui spessore varia fino ad assottigliarsi nella singola nota pedale, svolgono spesso la funzione di stemperare sezioni più articolate e contrastanti, come in *La muse endormie* per violoncello e pianoforte 'preparato' (1985) o nelle affascinanti sonorità de *L'arrivo dell'Unicorno*.

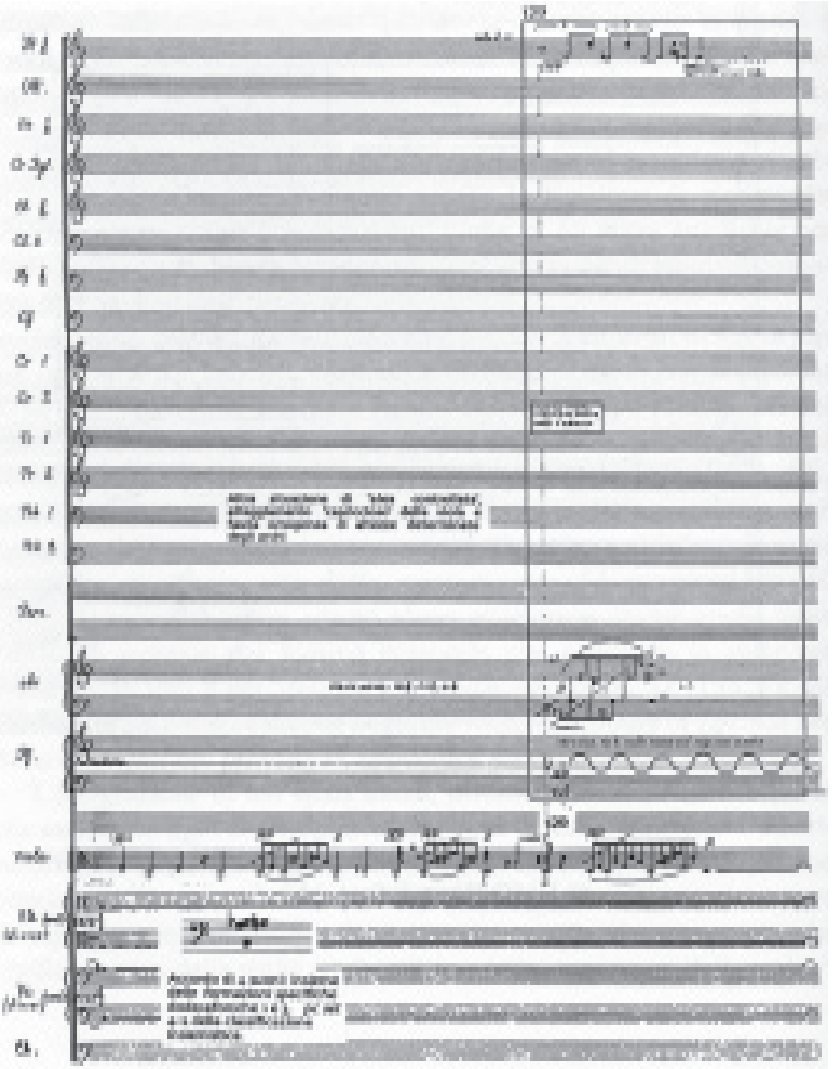
Segmenti di linearità evidente sono perfino recuperati in *Aci, il fiume* op. 64 per 2 soprani, baritono e orchestra (1986), ne *L'inganno della rete* op. 69 per soprano, flauto, chitarra e arpa (1988), nei *Sei versi del Foscolo da Saffo* op. 77 per soprano e quartetto d'archi (1991). Particolarmente significativo e tuttavia, in un certo senso, straordinario è in proposito l'impiego della melodia popolare, che conserva addirittura il proprio carattere tonale, nelle *Due canzoni natalizie etnee trascritte dalla memoria per 11 strumenti* op. 40 (1982-3) immerse in un «cauto alone evocativo», come anche nella citazione surreale del motivo pastorale che conclude la *suite* per orchestra di fiati e percussione *Per Agamennone* op. 51 (1983) e nel rinvio alla notissima canzone augurale *Happy Birthday* in *Postilla per Aldo Clementi* op. 60 (1985), appendice a *L'arrivo dell'Unicorno*.

L'integrazione di tali spazi tonali, diversamente dai *ruderi* cageani che escludono ogni coinvolgimento, si pone invece - attraverso l'umorismo, il gioco infantile dei *Tre pezzettini per due mani più un dito* per duo pianistico e voce recitante (1989-1992), o la nostalgia per la terra d'origine - come ulteriore mezzo espressivo utile al superamento dei confini angusti della realtà strutturalista e forse, *tout court*, della realtà.[25]

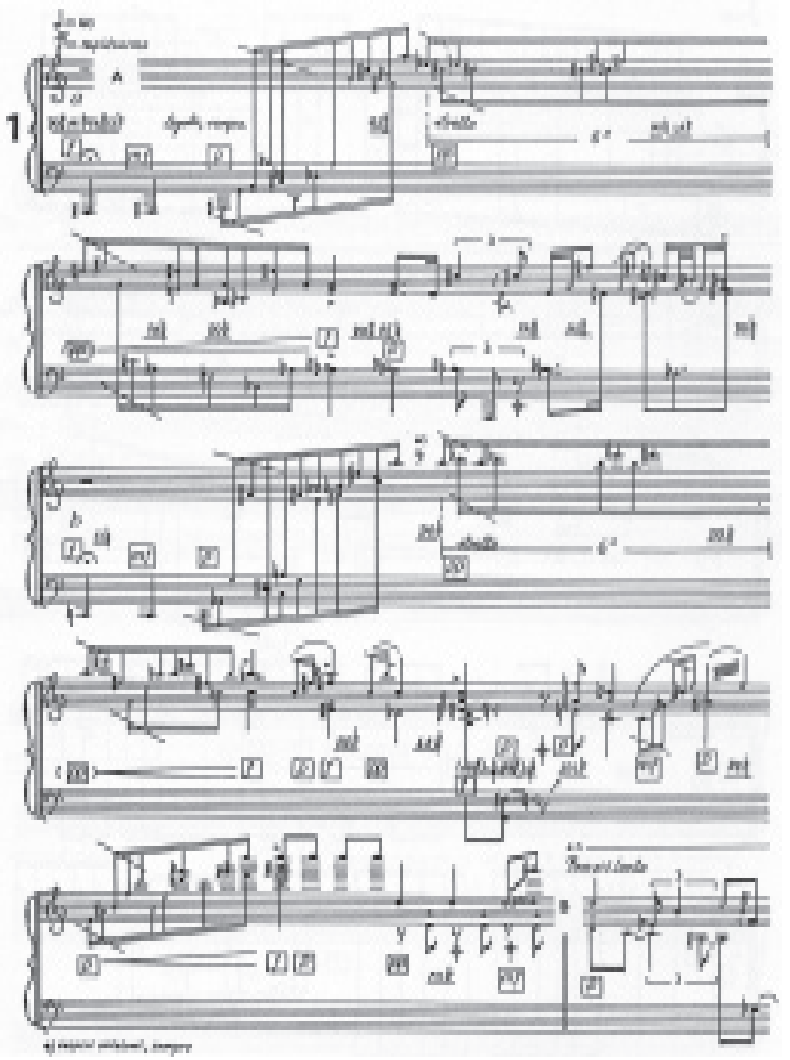
[25] Chiudiamo con l'ascolto di *Per Agamennone* op. 51 per orchestra di fiati e percussione (1983) e dei *Sei versi del Foscolo da Saffo* op. 77 per soprano e quartetto d'archi (1991).



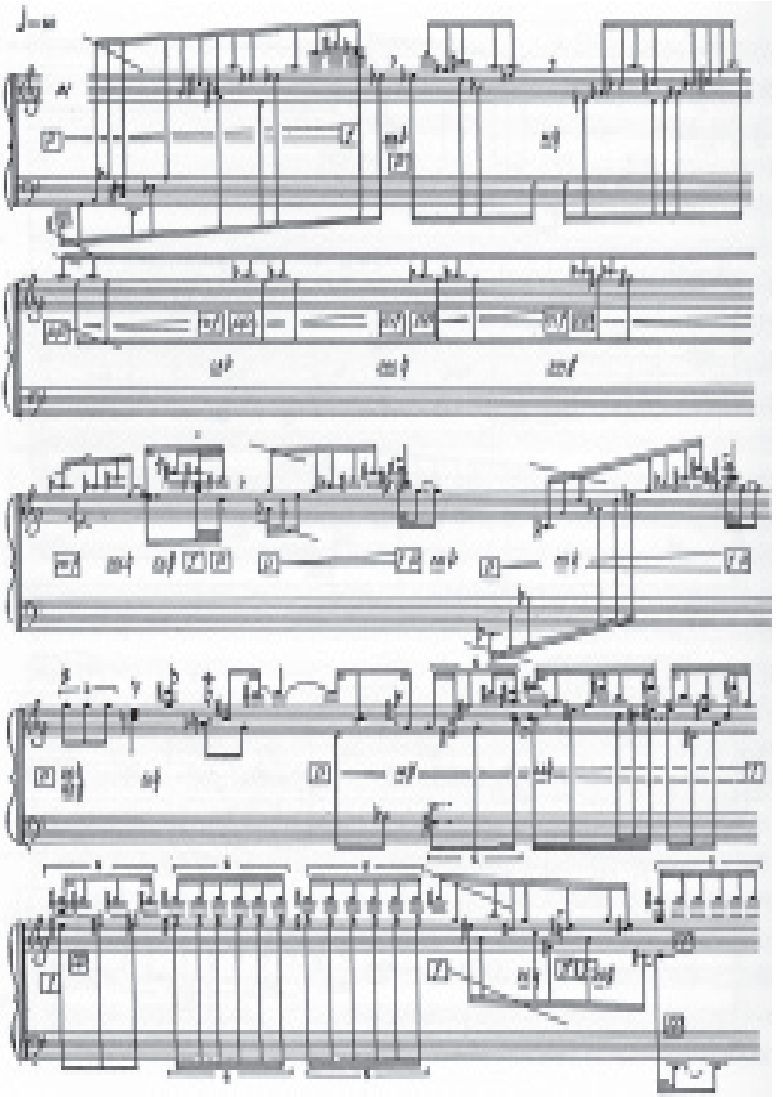
Es. 1. *La partenza di Tisias* op. 38 per viola e orchestra, b. 98
© BMG Ricordi SpA Milano



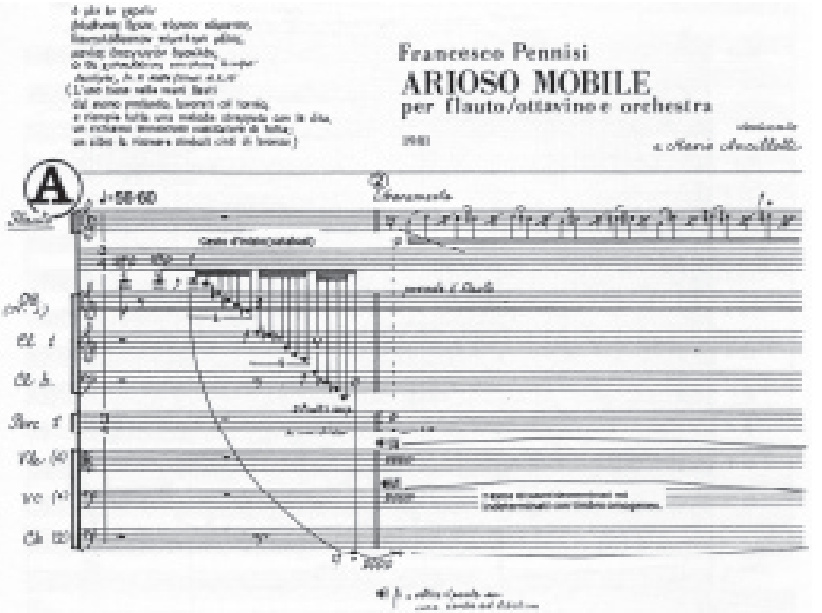
Es. 2. *La partenza di Tisias* op. 38 per viola e orchestra, b. 129
© BMG Ricordi SpA Milano



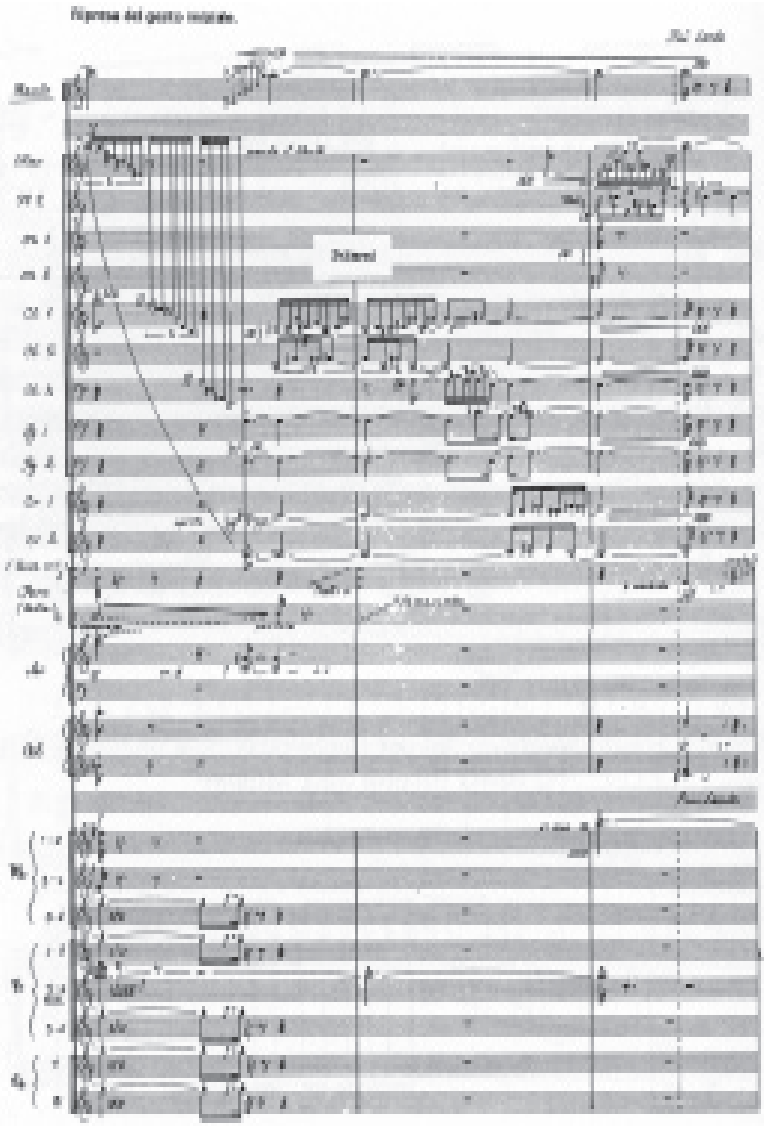
Es. 3.1 *Due piccole rapsodie* op. 50 per arpa, p. 1
© BMG Ricordi SpA Milano



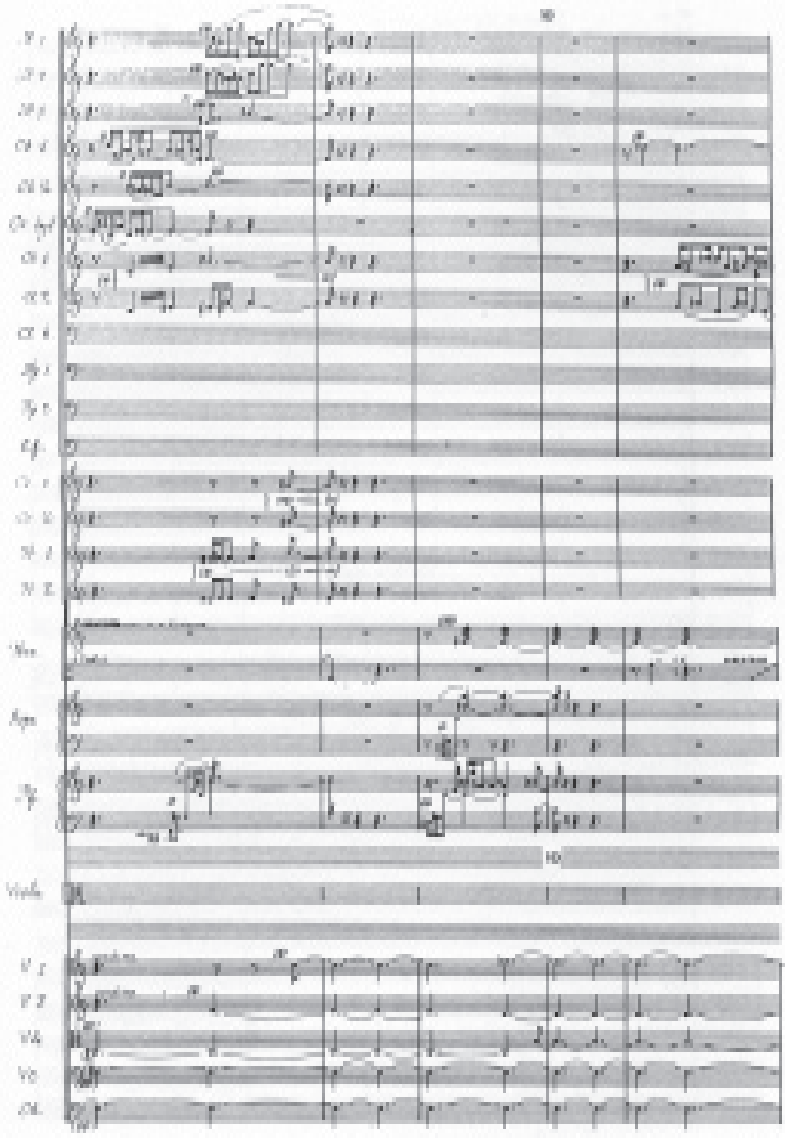
Es. 3.2 *Due piccole rapsodie* op. 50 per arpa, p. 3
© BMG Ricordi SpA Milano



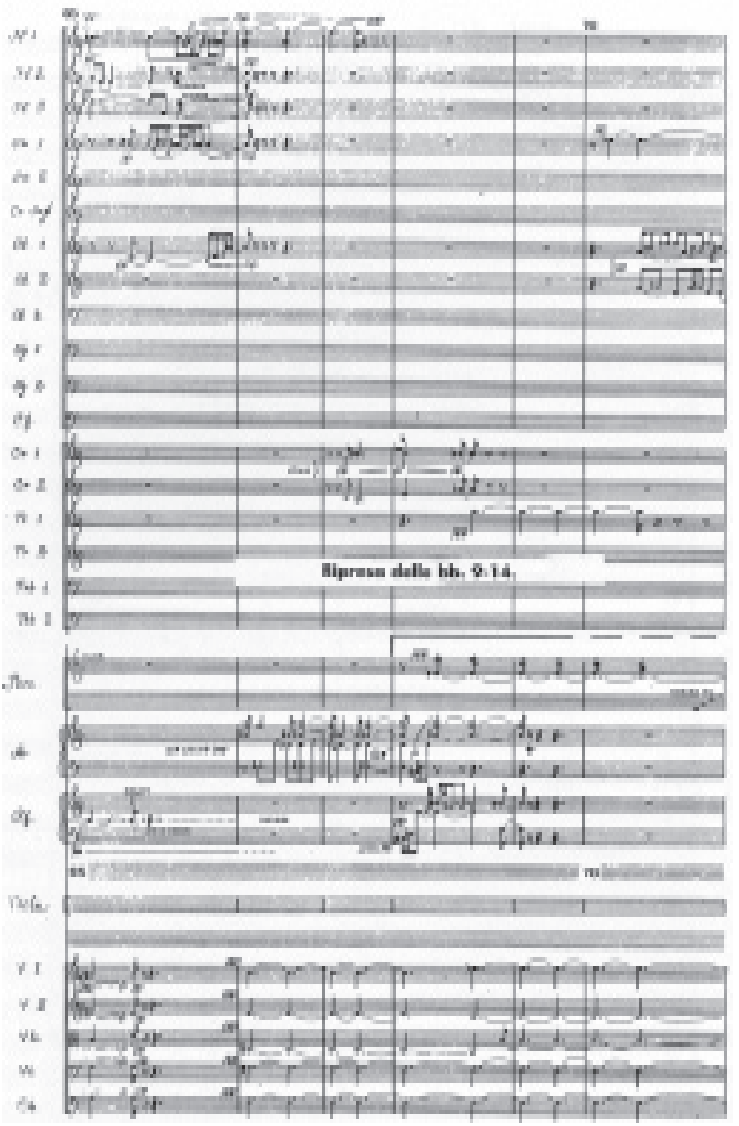
Es. 4.1 *Arioso mobile* op. 44 per flauto/ottavino e orchestra, b. 1
© BMG Ricordi SpA Milano



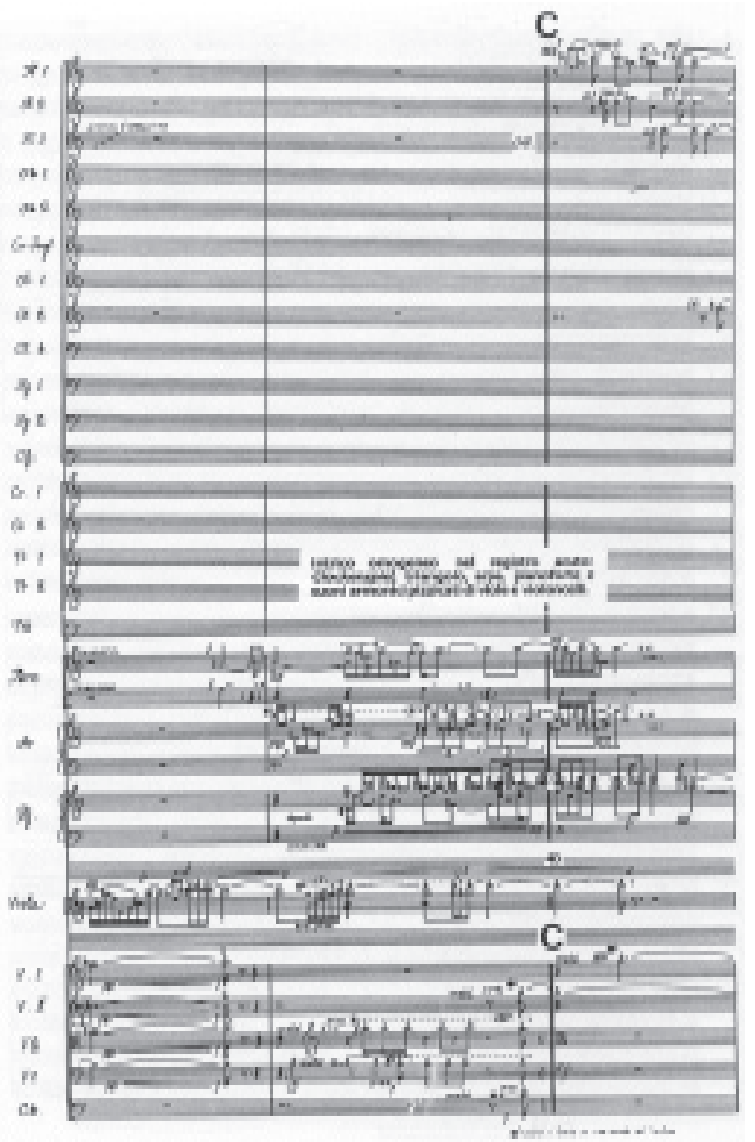
Es. 4.2 *Arioso mobile* op. 44 per flauto/ottavino e orchestra, b. 41
© BMG Ricordi SpA Milano



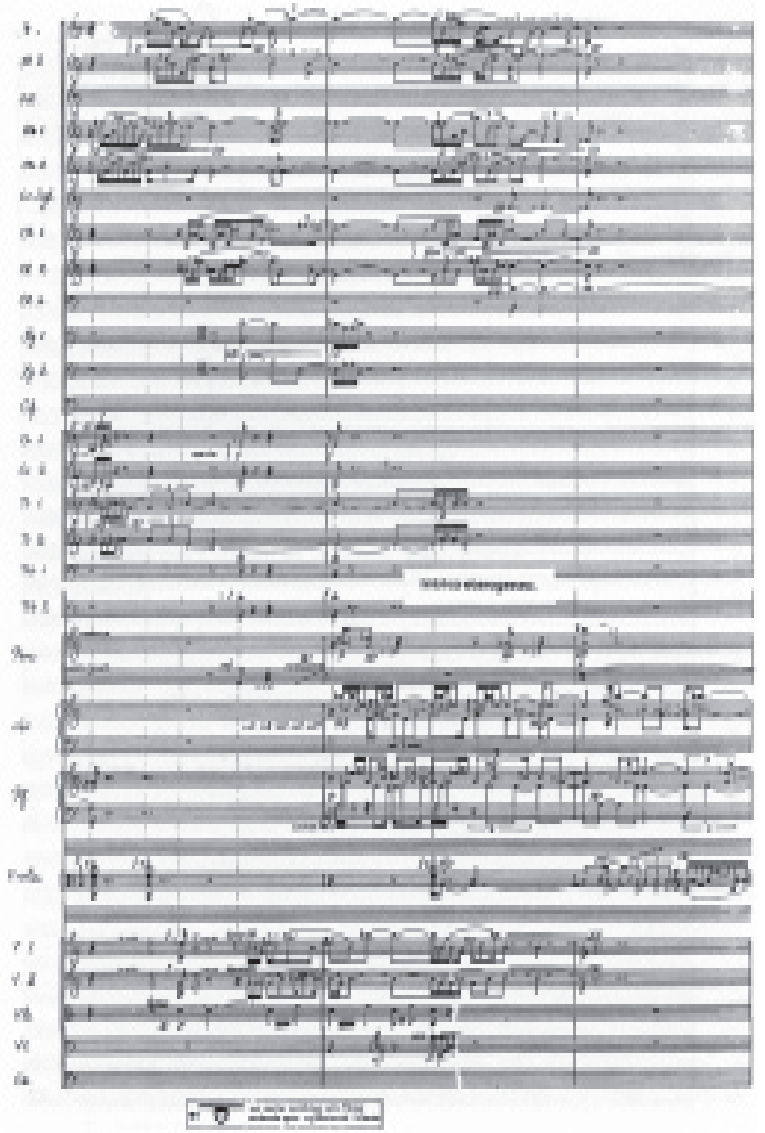
Es. 5.1 *La partenza di Tisias* op. 38 per viola e orchestra, b. 9
© BMG Ricordi SpA Milano



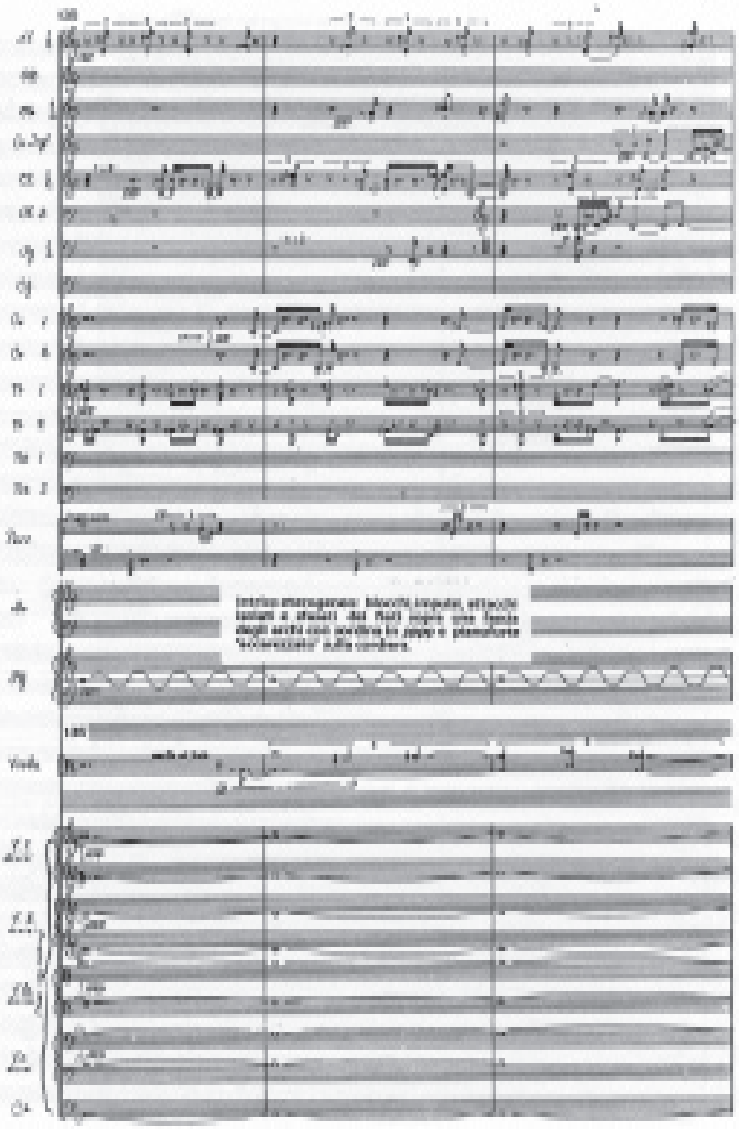
Es. 5.2 *La partenza di Tisias* op. 38 per viola e orchestra, b. 68
© BMG Ricordi SpA Milano



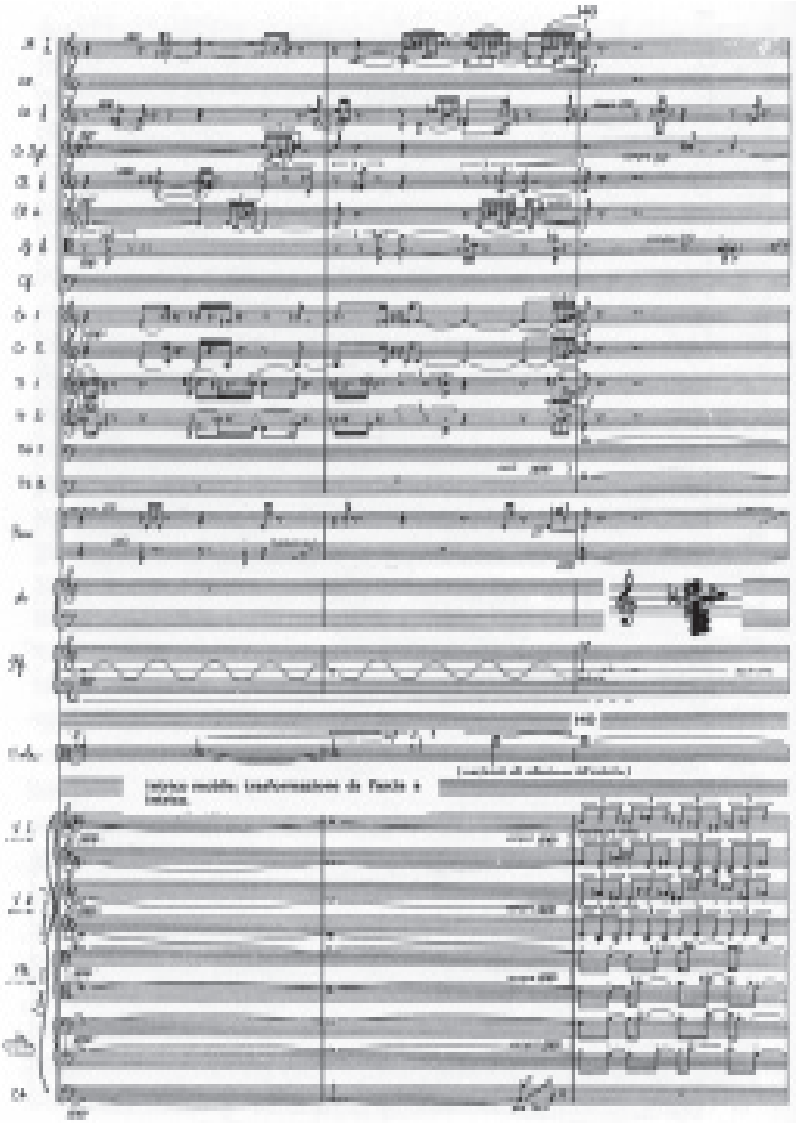
Es. 5.3 *La partenza di Tisias* op. 38 per viola e orchestra, b. 68
© BMG Ricordi SpA Milano



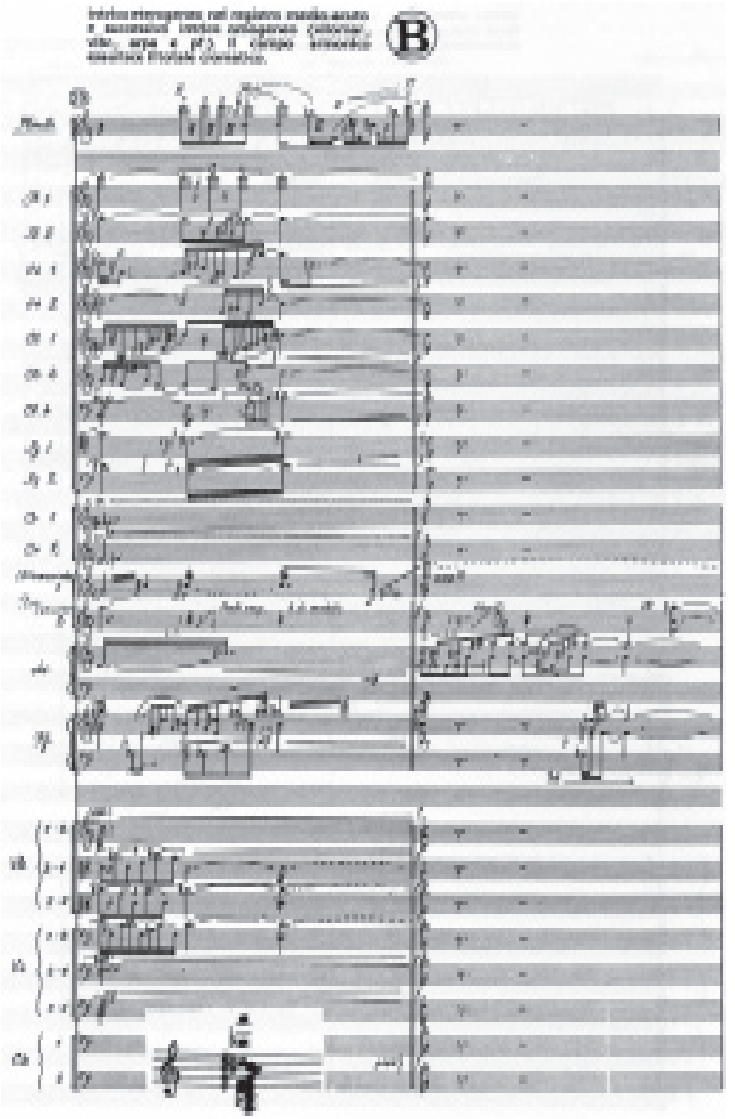
Es. 5.4 *La partenza di Tisias* op. 38 per viola e orchestra, b. 86
© BMG Ricordi SpA Milano



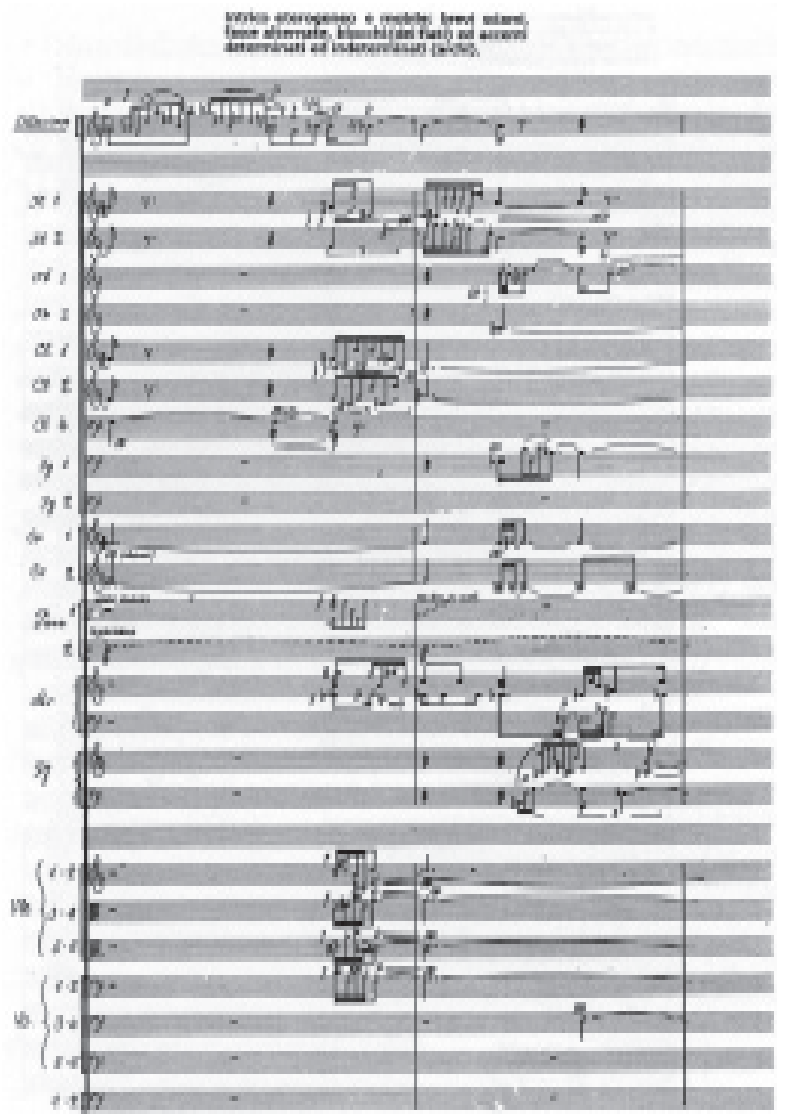
Es. 5.5 *La partenza di Tisias* op. 38 per viola e orchestra, b. 135
© BMG Ricordi SpA Milano



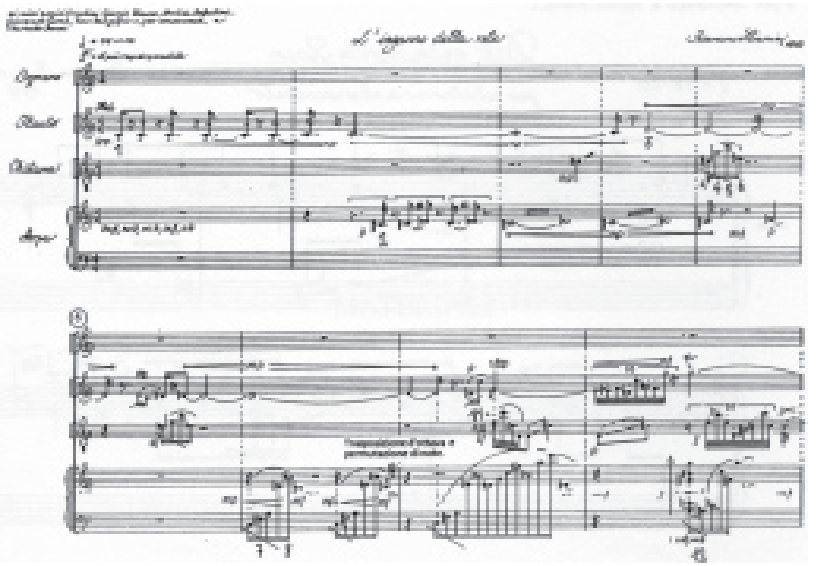
Es. 5.6 *La partenza di Tisias* op. 38 per viola e orchestra, b. 140
© BMG Ricordi SpA Milano



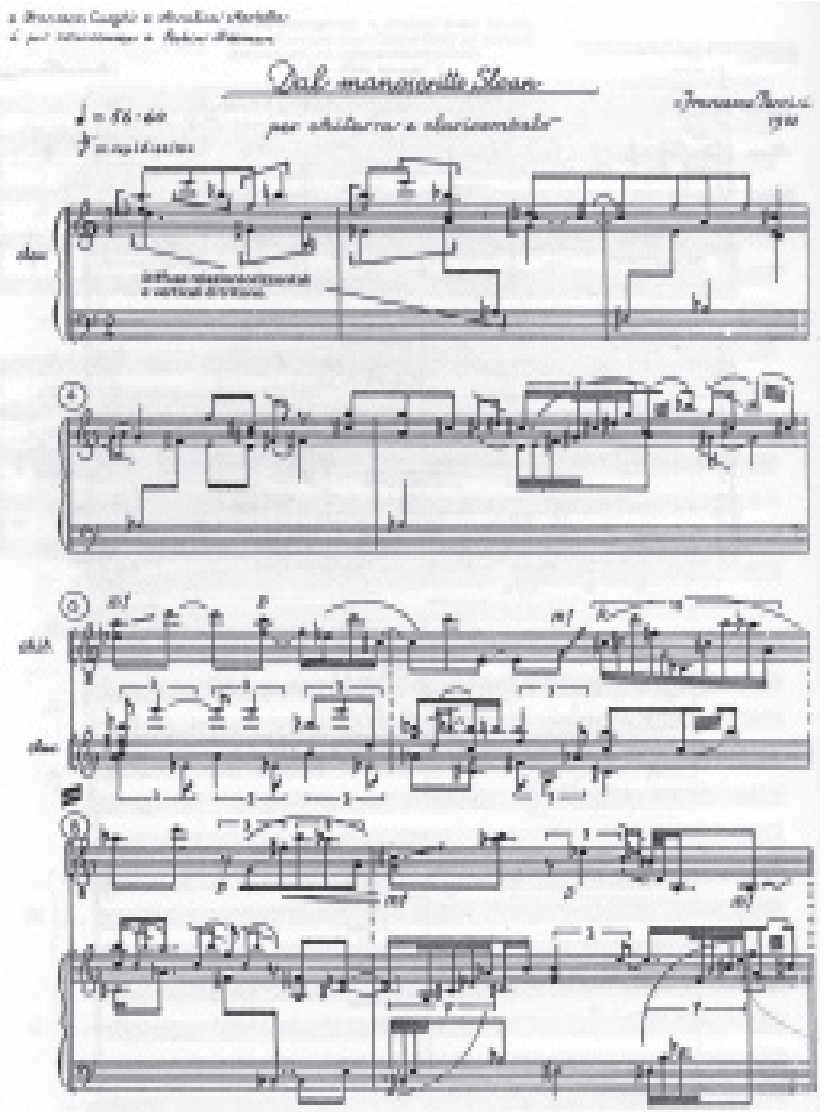
Es. 6.1 *Arioso mobile* op. 44 per flauto/ottavino e orchestra, b. 25
© BMG Ricordi SpA Milano



Es. 6.2 *Arioso mobile* op. 44 per flauto/ottavino e orchestra, bb. 81-83
© BMG Ricordi SpA Milano



Es. 7.*L'inganno della rete* op. 69
per soprano, flauto in Sol chitarra e arpa, p. 1
© BMG Ricordi SpA Milano



Es. 8.*Dal manoscritto Sloan* op. 68, p. 1
© BMG Ricordi SpA Milano

MATERIALI

Abbreviazioni e sigle

A/a	contralto (voce/strumento)
B/b	basso (voce/strumento)
b	bemolle (solo dopo nome di nota)
b./bb.	battuta/battute
Br	baritono
camp	campane
cb	contrabbasso
cemb	clavicembalo
cel	celesta
cfag	controfagotto
chit	chitarra
cl	clarinetto
cfr.	confrontare
chit	chitarra
cor	corno
dir.	direttore
ed.	edizione
es.	esempio
esec.	esecutori
ESZ Zerboni	Edizioni Suvini
fag	fagotto
fl	flauto
gc	grancassa
glock	Glockenspiel
harm	harmonium
IDM - Perugia	Istituto Musicale Diocesano
ingl.	inglese
lib.	libitum
m./mm.	misura/misure
mand	mandolino
mar	marimba
min.	minore
Ms	mezzo-soprano
n.	numero
ndc	nota del curatore
ob	oboe
orch	orchestra
org	organo
ott	ottavino
p./pp.	pagina/pagine
perc	percussione
pf	pianoforte
pt	piatti
quart	quartino
S/s	soprano (voce/strumento)

sax	sassofono/i	tav.	tavola
sord.	sordina	timp	timpani
sosp.	sospeso/i	tr	tromba
strum.	strumento/i	trascr.	trascrizione
T/t	tenore (voce/strumento)	trb	trombone
		vibr	vibrafono
tamb	tamburo	v.	vedi

Franco Donatoni
nota biografica

Franco Donatoni nasce a Verona il 9 giugno 1927. La famiglia lo avvia allo studio del violino fin dall'età di sette anni, nella speranza che egli possa trovare una fonte di guadagno, ma il giovane Donatoni non riesce a raggiungere risultati significativi nello strumento. Sotto la guida di Piero Bottagisio realizza i primi studi di composizione, che prosegue (dopo la fine della guerra) con Ettore Desderi presso il Conservatorio di Milano e con Lino Liviabella presso il Conservatorio di Bologna. Si diploma in composizione e strumentazione per banda nel 1949, in musica corale nel 1950, in composizione nel 1951.

Nel 1953 consegue il diploma del corso di perfezionamento di composizione tenuto da Ildebrando Pizzetti presso l'Accademia Nazionale di S. Cecilia in Roma; gli anni romani sono però importanti perché gli permettono di avvalersi dell'amicizia e degli insegnamenti di Goffredo Petrassi, la cui figura di insegnante-compositore eserciterà una forte influenza su di lui. Nel 1953 conosce Bruno Maderna, che lo spinge a frequentare i Ferienkurse di Darmstadt: Donatoni parteciperà ai seminari estivi nella città tedesca negli anni 1954, 1956, 1958 e 1961.

Ottiene quindi i primi riconoscimenti internazionali: vince i premi Liegi 1951 *(Quartetto),* Radio Lussemburgo 1952 *(Concertino* per archi, ottoni e timpano solista) e *1953 (Sinfonia* per archi), S.I.M.C. 1961 *(Puppenspiel*), Marzotto 1966 *(Puppenspiel n. 2*), Koussevitzki 1968 *(Orts*), Psacaropoulo 1979 *(Spiri*).

Nel 1972 è invitato dal Deutscher Akademischer Austauschdienst a risiedere a Berlino per un anno.

Nel 1979 è invitato a tenere un seminario sulle proprie opere dall'Università di California a Berkeley; tiene vari seminari in Svizzera, Francia, Spagna, Olanda e Israele.

È stato membro effettivo dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia e dell'Accademia Filarmonica Romana.

Nel 1985 è stato insignito del titolo di "Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres" dal Ministro della Cultura francese.

Nel 1990 il Festival Settembre Musica di Torino gli ha dedicato un'ampia monografia. Nel settembre 1991 è stato invitato dall'Elision Ensemble in Australia a tenere seminari presso l'Istituto Italiano di Cultura di Melbourne.

Accanto a quella di compositore, di fondamentale importanza è la sua attività didattica, che ha esercitato enorme influenza nel mondo musicale non solo italiano. Dal 1953 al 1978 ha insegnato nei Conservatori di Bologna, Torino e Milano; è stato titolare della cattedra di perfezionamento di composizione presso l'Accademia Nazionale di S. Cecilia in Roma; ha insegnato alla Scuola Civica di Milano, all'Accademia "Perosi" di Biella e all'Accademia "Forlanini" di Brescia.

Dietro raccomandazione di Petrassi, è stato invitato a tenere il corso di perfezionamento di composizione presso l'Accademia Chigiana di Siena, che ha tenuto ininterrottamente dal 1969 al 1999. Dal 1971 al 1985 è stato professore incaricato presso il corso DAMS della Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna.

Tra i compositori che hanno studiato con Donatoni ricordiamo Paolo Aralla, Paolo Arata, Paolo Arcà, Pietro Borradori, Mauro Cardi, Giulio Castagnoli, Matteo D'Amico, Nicola Evangelisti, Fabrizio Fanticini, Armando Gentilucci, Giuliano Ghirardi, Sandro Gorli, Philippe Gueit, Neville Hall, Ruggero Laganà, Cristina Landuzzi, Giorgio Magnanensi, Paolo Manfrin, Dino Mariani, Pippo Molino, Corrado Pasquotti, Sandro Perotti, Riccardo Piacentini, Aurelio Samorì, Giuseppe Sinopoli, Alessandro Solbiati, Paolo Ugoletti, Fabio Vacchi, Roy Zimmerman.

Franco Donatoni è morto a Milano il 17 agosto 2000.

Franco Donatoni
opere

1950
Quartetto I
per archi

1951
Recitativo e allegro
per violino e pianoforte
Zanibon

1952
Concertino
per archi, ottoni e timpano solista
Schott
dischi: 9, 60

Concerto
per fagotto e archi
Zanibon
dischi: 45

Sonata
per viola sola
Zanibon

1953
Ouverture
per orchestra da camera
Zanibon
Sinfonia
per archi
Boosey and Hawkes

1954
Divertimento
per violino e orchestra da camera
Schott

Cinque pezzi
per due pianoforti
Drago

1955
Composizione in 4 movimenti
per pianoforte
Schott

Musica
per orchestra da camera
Schott

1957
La lampara
Balletto in due quadri di Ugo Dall'Ara
BMG Ricordi

Tre improvvisazioni
per pianoforte
Schott

1958
Quartetto II
per archi
ESZ

1959

Movimento
per clavicembalo, pianoforte e 9 strumenti
[cemb, pf, 3 fl, 2 cl, fag, 2 cor, tr]
ESZ

Serenata
per 16 strumenti e voce femminile
[S, 3 fl, 3 cl, tr, trb, mand, chit, arpa, cel, vibr, vla, cb]
ESZ

Strophes
per orchestra
ESZ

1960
For Grilly
Improvvisazione per sette strumenti
[fl, cl, cl b, vl, vla, vlc, perc]
ESZ
dischi: 2, 23, 28, 74

Sezioni
Invenzione per orchestra
ESZ

1961
Doubles
per clavicembalo
ESZ
dischi: 13, 21

Puppenspiel. Studi per una musica di scena
per orchestra
ESZ

Quartetto III
per nastro a quattro piste
ESZ
dischi: 24

1962
Per orchestra
ESZ

1963
Quartetto IV (Zrcadlo)
per archi
ESZ
dischi: 4, 14, 25

1964
Asar
per 10 strumenti ad arco
ESZ

Babai
per clavicembalo
ESZ

Black and White
per 37 strumenti ad arco
ESZ
1965
Divertimento II
per archi
ESZ

1966
Puppenspiel 2
per flauto e orchestra
ESZ

1967
Etwas ruhiger im Asdruck
per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte
ESZ
dischi: 5, 17, 28, 53

Souvenir (Kammersymphonie op. 18)
per 15 strumenti
[fl, ob, 2 cl, fag, cor, tr, trb, arpa, pf, cemb, 2 vl, vla, vlc]
ESZ
dischi: 6, 15

1968
Black and White n. 2 (Esercizi per le dieci dita)
per strumenti a tastiera
ESZ

1969

Estratto
per pianoforte
ESZ

Orts (Souvenir n.2)
per 14 strumenti e lettore ad lib.
[fl, ob, cl, fag, cor, tr, trb, arpa, pf, cemb, 2 vl, vla, vlc, lettore ad lib.]
ESZ
Solo
per 10 strumenti ad arco
ESZ

1970
L. A. Senese '70. Materiali per una elaborazione di gruppo
per 9 archi
inedito

Doubles II
per orchestra
ESZ

Secondo estratto
per arpa, clavicembalo e pianoforte
ESZ

To Earle
per orchestra da camera
ESZ

1971-72
To Earle Two
per orchestra e strumenti
ESZ

1972
Lied
per 13 strumenti
[2 fl, 2 cl, cel, vibr, pf, arpa, cemb, 2 vl, 2 vla]
ESZ
dischi: 74

1972-73
Voci. Orchesterübung
per orchestra
ESZ
1973
Jeux pour deux
per clavicembalo e organo positivo
ESZ
dischi: 11

1974
Espressivo
per oboe e orchestra
ESZ

Quarto Estratto
per 8 strumenti
[ott, fl, mand, cel, cemb, arpa, pf, vl]
ESZ

1974-75
Duo pour Bruno
per orchestra
ESZ
dischi: 22, 79

1975
Duetto
per clavicembalo
ESZ

Lumen
per 6 strumenti
[ott, cl, cel, vibr, vla, vlc]

ESZ
dischi: 26, 28, 31, 74

Terzo Estratto
per pianoforte e 8 strumenti
[pf, 2 ob, 2 fag, 2 tr, 2 trb]
ESZ

1976
Ash
per 8 strumenti
[fl, ob, cl, pf, cemb, cl, vla, vlc]
ESZ
dischi: 3, 74

Musette per Lothar
per musette
ESZ

1976-77
Portrait
per clavicembalo e orchestra
ESZ
dischi: 79

1977
Algo
Due pezzi per chitarra
ESZ
dischi: 34, 46, 66

Ali
Due pezzi per viola
BMG Ricordi
dischi: 16, 41, 68

Diario '76
per 4 trombe e 4 tromboni
ESZ
dischi: 27, 59

Spiri
per 10 strumenti
[2 vl, vla, vlc, fl, ob, cl, cl b, cel, vibr]
BMG Ricordi
dischi: 27, 28, 40, 53, 59
Toy
per 2 violini, viola e clavicembalo
ESZ
dischi: 29, 30

1978
Arie
per voce femminile e orchestra
BMG Ricordi
dischi: 3

De Près
per voce femminile, 2 ottavini e 3 violini
BMG Ricordi
dischi: 26, 31, 53

… ed insieme bussarono
per voce e pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 10

1979
About
per violino, viola e chitarra
BMG Ricordi

Argot
Due pezzi per violino solo
BMG Ricordi
dischi: 64, 72

Marches
Due pezzi per arpa
BMG Ricordi
dischi: 18

Nidi
Due pezzi per ottavino
BMG Ricordi
dischi: 8, 19, 29, 30, 32, 37, 43, 55, 72

1979-80
The Heart's Eye
per quartetto d'archi
BMG Ricordi
dischi: 75

1980
Clair
Due pezzi per clarinetto
BMG Ricordi
dischi: 1, 54, 61, 78

Le ruisseau sur l'escalier
per 19 esecutori e violoncello solista
[vlc, 4 fl, 4 cl, fag, tuba, xilomar, vibr, pf (anche cel), perc (2 esec.), 3 vl, cb]
BMG Ricordi
dischi: 26, 28, 31

L'ultima sera
per voce femminile e 5 strumenti
[S, fl, cl, vl, vlc, pf]
BMG Ricordi
dischi: 26, 31, 69, 74

1981
Fili
per flauto e pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 26, 31, 32, 53

Small
per ottavino, clarinetto e arpa
BMG Ricordi
1981
Tema
per 12 strumenti
[fl, ob, cl, fag, 2 cor, 3 vl, 2 vla, vlc]
BMG Ricordi
dischi: 50

1982
In cauda
[terza parte aggiunta nel 1991]
per coro e orchestra
BMG Ricordi
dischi: 79

Feria
per 4 flauti, 5 trombe e organo
BMG Ricordi
dischi: 26, 31

Lame
Due pezzi per violoncello solo
BMG Ricordi
dischi: 27, 59

Lem
Due pezzi per contrabbasso
BMG Ricordi

She
per 3 soprani e 6 strumenti
[3 S, vl, vla, chit, ott, cl, arpa]
BMG Ricordi
dischi: 3

1983
Abyss
per voce grave femminile, flauto basso in Do e 10 strumenti
[A, fl b, cor ingl., cl b, cfag, cor, trb, pf, perc, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi
Ala
Due pezzi per violoncello e contrabbasso
BMG Ricordi
dischi: 40

Alamari
per violoncello, contrabbasso e pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 29, 30, 40

Cadeau
per 11 strumenti
[2 ob, 2 fag, 2 cor, tuba, arpa, xilomar, vibr, glock/camp]
BMG Ricordi
dischi: 50, 51

Diario '83
per 4 trombe, 4 tromboni e orchestra
BMG Ricordi

Françoise Variationen, n.1-7
per pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 12, 77

Ombra
Due pezzi per clarinetto contrabbasso
BMG Ricordi
dischi: 27, 59

Rima
Due pezzi per pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 40

Ronda
per violino, viola, violoncello e pianoforte
BMG Ricordi

Sinfonia op. 63 "Anton Webern"
per orchestra da camera
BMG Ricordi

1984
Atem. Due tempi e un intermezzo
[3 S, A, B, coro, orch]
BMG Ricordi

Darkness
per 6 percussionisti
BMG Ricordi
dischi: 78

1985
Omar
Due pezzi per vibrafono
BMG Ricordi
dischi: 33, 44, 56, 78

Sestetto
per 2 violini, 2 viole e 2 violoncelli
BMG Ricordi

Still
per soprano leggero e 6 strumenti
[S, 2 fl, 2 vl, cel, pf]
BMG Ricordi

dischi: 26, 31

1985-86
Eco
per orchestra da camera
BMG Ricordi
dischi: 27, 59
1986
Arpège
per 6 strumenti
[fl, cl, vl, vlc, vibr, pf]
BMG Ricordi
dischi: 36, 74, 76

Refrain
per 8 strumenti
[ott, cl b, mand, chit, arpa, mar, vla, cb]
BMG Ricordi
dischi: 53

1987
Ave
per ottavino, Glockenspiel e celesta
BMG Ricordi
dischi: 29, 30

Flag
per 13 strumenti
[fl/ott, ob, cl, cl b, fag, 2 cor, trb, 2 vl, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi
dischi: 29, 30, 40

Françoise Variationen, n. 8 – 14
per pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 12

Françoise Variationen, n. 15-21
per pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 12

O si ride
per 12 voci soliste
[3 S, 3 A, 3 T, 3 B]
BMG Ricordi
1988
Cinis
per voce femminile e clarinetto basso
BMG Ricordi

Short
Due pezzi per tromba in Do
BMG Ricordi
dischi: 80

Le souris sans sourire
per quartetto d'archi
BMG Ricordi
dischi: 65

1988-89
Cloches
per 2 pianoforti, 8 strumenti a fiato e 2 percussioni
[2 pf, ott, fl, ob, cor ingl., cl, cl b, fag, cfag, 2 perc]
BMG Ricordi
dischi: 38

1989
Blow
per quintetto di strumenti a fiato
BMG Ricordi
dischi: 73

Ciglio

per violino solo
BMG Ricordi
dischi: 67

Frain
per otto strumenti
[ott, cl b, mand, chit, arpa, mar, vla, cb]
BMG Ricordi
Françoise Variationen, n. 22 –28
per pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 20

Hot
per sassofono sopranino o tenore e sei strumentisti
[sax s, cl, tr, trb, perc, cb, pf]
BMG Ricordi

Midi
Due pezzi per flauto
BMG Ricordi

Soft
per clarinetto basso in Sib
BMG Ricordi
dischi: 47

1990
Åse (Algo II)
Due pezzi per chitarra e voce femminile
ESZ

Chantal
per arpa solista, flauto, clarinetto e quartetto d'archi
BMG Ricordi

Bok
per clarinetto basso e marimba
BMG Ricordi
dischi: 57, 71, 78

Cloches II
per 2 pianoforti
BMG Ricordi
Het
per flauto, clarinetto basso e pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 39

Holly
per corno inglese, oboe, oboe d'amore e tredici strumenti
[cor ingl., ob, ob d'amore; fl, cl, cl b, cor, trb, perc, pf, arpa, vl I, vl II, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi

Marches II
per arpa solista, tre voci femminili ad libitum, dodici strumenti e tre percussionisti
[arpa, 3 voci femminili ad lib., fl, cl, charleston, frusta, gc grande, guiro, mar, 4 pt sosp., 4 rototoms, tam tam grande, tamb, 4 wbl, cel, chit, mand, pf, vibr, vl, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi

Rasch
per quattro sassofoni
BMG Ricordi
dischi: 35, 52, 81

Spice (Ronda n. 2)
per violino/viola, clarinetto in Sib/clarinetto piccolo in Mib, violoncello e pianoforte
BMG Ricordi

1991
Cloches III
per due pianisti e due percussionisti [bongos, camp, mar, tom tom, 2 pf, vibr]
BMG Ricordi
dischi: 48

Refrain II
per undici strumentisti
[ott/fl/fl in Sol, ob/cor ingl., cl/cl piccolo/cl basso, perc, arpa, chit, mand, vl, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi

Madrigale
per quattro cori di voci bianche e quattro percussionisti
BMG Ricordi
dischi: 76

1992
Aahiel
per (mezzo)soprano, clarinetto, vibrafono/marimba e pianoforte
BMG Ricordi

An Angel within my Heart
per quartetto d'archi
BMG Ricordi

Concerto grosso
per orchestra e 5 tastiere elettroniche
BMG Ricordi

Feria II
per organo
BMG Ricordi
1992
Feria III
per organo
BMG Ricordi

Late in the Day (I)
per soprano, flauto, clarinetto e pianoforte su testo di M. Riviere
BMG Ricordi

Mari
Due pezzi per marimba
BMG Ricordi
dischi: 78

Mari II
per quattro marimbe
BMG Ricordi
dischi: 78

Nidi II
per flauto barocco tenore
BMG Ricordi
dischi: 42

Scaglie
Due pezzi per trombone
BMG Ricordi

Sincronie
per pianoforte con accompagnamento

di violoncello solista
BMG Ricordi
dischi: 49

Sweet
per flauto dolce tenore
BMG Ricordi
dischi: 62
1993
Algo II
Due pezzi per due chitarre
BMG Ricordi

Ciglio II
per violino e flauto
BMG Ricordi

Concertino II
per cinque tastiere elettroniche Yamaha
BMG Ricordi

Jay
per pianoforte, 2 trombe, 3 corni e 2 tromboni
BMG Ricordi

Refrain III
per quattordici esecutori
[fl/ott/fl in Sol, ob/cor ingl., cl/cl b, tr, trb tenorbasso, perc, arpa, chit, cemb, mand, vl, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi
dischi: 28

Small II
per flauto, viola e arpa
BMG Ricordi

Sweet Basil
per trombone e Big Band
BMG Ricordi

1993-94
In cauda II
per orchestra
BMG Ricordi
1994
Ciglio lII
per violino e pianoforte
BMG Ricordi

Flans
per soprano di coloratura e 9 strumenti
[S, fl/ott/fl in Sol, ob/cor ingl., cl/cl b, perc, cel/pf, vl, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi

Françoise Variationen, n. 29-35, 36 –42, 43-49
per pianoforte
BMG Ricordi

Portal
per clarinetto basso in Sib, clarinetto in Sib, clarinetto piccolo in Mib e orchestra
BMG Ricordi

Puppenspiel n. 3
per ottavino, flauto, flauto in Sol e 14 esecutori
[ott, fl, fl in Sol, cl Sib/cl Mib/cl b, cor, arpa, perc, archi]

Serenata II

per flauto, violino, contrabbasso, clavicembalo e percussioni
BMG Ricordi

Sincronie II
per violoncello, pianoforte e sette strumenti
[pf, vlc, fl, cl, fag, cor, vl, vla, vlc]
BMG Ricordi

1995
Alfred-Alfred
7 scene e 6 intermezzi
BMG Ricordi

Algo III
per chitarra e 23 strumenti
[chit, fl/ott, fl in Sol, ob/cor ingl., cl/cl piccolo, cl b, tr, trb t, trb b, perc, arpa, chit, cemb, mand, vl, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi

Cinis II
per clarinetto basso, marimba e percussione
BMG Ricordi

Duetto Il
per due violini
BMG Ricordi

Fanfara
[4 cor, 3 tr, 3 trb, tuba cb, tamb napoleonico]
BMG Ricordi
dischi: 63

Incisi
Due pezzi per oboe
BMG Ricordi

Luci
Due pezzi per flauto in Sol
BMG Ricordi
dischi: 70

Rasch II
per quartetto di sassofoni, vibrafono, marimba, percussioni e pianoforte
BMG Ricordi
1995
Triplum
per flauto, oboe e clarinetto in Sib
BMG Ricordi

1996
Algo IV
per 13 strumenti
[mar, cel, chit, cemb, mand, pf, vibr, xil, vl, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi

Luci II
per fagotto e corno
BMG Ricordi

Lame II
per otto violoncelli
BMG Ricordi

In cauda III
per orchestra
BMG Ricordi

Lem II
per contrabbasso e 15 strumenti
[cb, fl/ott, ob/cor ingl., cl/cl b, fag, cfag, cor, tr, trb, tuba, mar, arpa, pf,

vibr, vl, vla, vlc]
BMG Ricordi

Refrain IV
per 8 strumenti
[mar, arpa, cel, chit, cemb, mand, pf, vibr]
BMG Ricordi

1997
Al
per mandolino, mandola e chitarra
BMG Ricordi

Che
per tuba
BMG Ricordi

Feria IV
Due pezzi per accordeon (fisarmonica da concerto)
BMG Ricordi

Fire (In cauda IV)
per quattro voci femminili e orchestra
BMG Ricordi

Luci III
per quartetto d'archi
BMG Ricordi

Tell
Due pezzi per corno inglese
BMG Ricordi

Till
Due pezzi per corno in Fa
BMG Ricordi

1998
Cerocchi 70
per clarinetto, violoncello e pianoforte
BMG Ricordi

Elly
per clarinetto, violoncello e pianoforte
BMG Ricordi
Poll
per 12 esecutori
[mar, arpa, cel, cemb, chit, mandola, mand, vibr, vl, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi

1999
Clair II
per clarinetto

Prom
per orchestra
BMG Ricordi

2000
Esa (In cauda IV)
per orchestra
BMG Ricordi

REVISIONI E TRASCRIZIONI
Domenico Cimarosa, ***Il Matrimonio segreto***
Revisione per voci e orchestra secondo i testi originali
Riduzione per voce e pianoforte

J. S. Bach, ***L'arte della fuga I-XXI***
Trascrizione per orchestra

Franco Donatoni
discografia

Nell'ordine sono indicati: casa discografica e numero di catalogo, anno di registrazione, interpreti, titolo delle composizioni di Donatoni contenute nel disco. Dati mancanti (ad es. anno di registrazione) s'intendono non indicati nel disco o sconosciuti.
L'elenco comprende solo dischi immessi nel circuito commerciale; per quelli tuttora reperibili viene fornito l'elenco completo delle composizioni.

LP

1. Adda 581066
Alain Damiens cl
Clair

2. Ars Nova 6078
Gruppo Musica Insieme di Cremona
dir. Giorgio Bernasconi
For Grilly

3. BMG Ricordi CRM 1007
Dorothy Dorow S, Alide Maria Salvetta S, M. F. Kobayachi S, J. Mrazova S
Divertimento Ensemble, Orchestra di Roma della Rai, Ensemble 2e2m
dir. Sandro Gorli, Gianluigi Gelmetti, Paul Méfano
Ash - Arie - She

4. CBS-ESZ 61285
Quartetto della Società Cameristica Italiana
Quartetto IV (Zrcadlo)

5. CBS-ESZ 61454
Continuum Dortmund
dir. Werner Seiss
Etwas ruhiger im Ausdruck

6. CBS 61455
Teatromusica di Roma
dir. Marcello Panni
Souvenir

7. CBS-ESZ 61635
Mariolina De Robertis cemb
Doubles

8. Fonit Cetra LMA 3002

Roberto Fabbriciani ott
Nidi

9. Disques Festival
Jean-Pierre Kemmer timp
Orchestra di Radio Luxembourg
dir. Henri Pensis
Concertino per archi, ottoni e timpano solista

10. Edi-Pan PRC 2007
Liliana Poli S, Fausta Cianti pf
… ed insieme bussarono (+ A. Benvenuti, *La leggenda mi vuole bella*; L. Dallapiccola, *Quattro liriche di Antonio Machado*; R. Lolini, *L'Isola*; R. Lupi, *Sette favole e allegorie*; G. Petrassi, *Autunno - Un mattino*)

11. Erato STU 71266
Elisabeth Chojnacka cemb, Jean-Louis Gil org
Jeux pour deux

12. Fonit Cetra FDM 0010
Massimiliano Damerini pf
Françoise Variationen (1-21)

13. Fonit Cetra ITL 70012
Mariolina De Robertis cemb
Doubles

14. Fonit Cetra ITL 70024
Quartetto della Società Cameristica Italiana
Quartetto IV (Zrcadlo)

15. Fonit Cetra ITL 70031
Solisti di Teatromusica
dir. Marcello Panni
Souvenir

16. Fonit Cetra ITL 70038
Aldo Bennici vla
Ali

17. Fonit Cetra ITL 70045
Continuum Dortmund
dir. Werner Seiss
Etwas ruhiger im Ausdruck

18. Fonit Cetra ITL 70072
Claudia Antonelli arpa
Marches

19. Philips 411 066-1
Roberto Fabbriciani fl/ott
Nidi

20. Philips 426988-2
Enrico Pompili pf
Françoise Variationen (22-28)

21. Philips 6526009
Elisabeth Chojnacka cemb
Doubles

22. SDR MAS277
RSO Stuttgart
dir. Gianluigi Gelmetti
Duo pour Bruno

23. Sugar Music ESZ 1/2
Bruno Martinotti fl, Primo Borali cl, Alfio Gerbi cl b, Roberto Bisello vl, Rinaldo Tosatti vla, Nereo Gasperini vlc, Guido Zorzut perc
dir. Piero Santi

For Grilly

24. Sugar Music ESZ 3
Studio di Fonologia della RAI di Milano
Quartetto III

25. Wergo 60053
Quartetto della Società Cameristica Italiana
Quartetto IV (*Zrcadlo*)

CD

26. 2e2m 1013
1985-1986-1989
Liliane Mazeron S, Anne Bartelloni Ms, Pierre-Yves Artaud fl, Jacqueline Méfano pf, Léa Pekkala vlc
Ensemble 2e2m
dir. Paul Méfano
Lumen - De près - L'ultima sera - Fili - Le ruisseau sur l'escalier - Feria - Still

27. Accord ACC 204702
1986-1987
Alain Meunier vlc
Ensemble Alternance
dir. Luca Pfaff
Spiri - Eco - Ombra - Diario '76 - Lame

28. Accord ACC 206232
1996
FA Ensemble
dir. Dominique My
Refrain III - Etwas ruhiger im Ausdruck - Lumen - For Grilly - Spiri - Le ruisseau sur l'escalier

29. Accord 242122
Pierre-Yves Artaud fl, Robin Clavreul vlc, Bruno Duval cb, Jacqueline Méfano pf/cel, Renaud François fl, Gérard Pérotin glock
Ensemble 2e2m
dir. Paul Méfano
Alamari - Flag - Nidi - Toy - Ave

30. Adda ADD 581133
1987
Ensemble 2e2m
dir. Paul Méfano
Alamari - Flag - Nidi - Toy - Ave

31. Adda ADD 581143
1986
Ensemble 2e2m
dir. Paul Méfano
Lumen - De près - L'ultima sera - Fili - Still - Feria - Le ruisseau sur l'escalier

32. Agora Musica AGO 275
2001
Roberto Fabbriciani fl, Massimiliano Damerini pf, Jonathan Faralli perc
Nidi - Fili (+J. Cage, *Two*; D. Lombardi, *Miroir 1 "Crepuscolo a Foce Verde"* ; M. Sotelo, *Del aura al suspirar*; C. Vaira, *Batticuore*; N. Sani, *Binari del tempo*; G. Scelsi, *Hyxos*)

33. alacarte SO 1118

1998
Kuniko Kato vibr
Omar (+J. Schwantner, *Velocities*; Y. Sugiyama, *Regalo*; I. Xenakis, *Rebonds a - Rebonds b*; F. Rzewski, *To the Earth*)

34. ALM ALCD-35
1989
Norio Sato chit
Algo (+ B. Maderna, *Y despues*; A. Naito, *Secret Song, op. 2*; Y. Matsudaira, *Undulations*; N. Osborne, *After night*; G. Scelsi, *Ko-Tha*)

35. Ars Musici AMP 5090-2
1998
New Art Saxophone Quartet
Rasch (+E. Carter, *Canonic Suite per 4 sax a*; G. Bryars, *Alaric I or II*; A. Desenclos, *Quartet per 4 Sax*; J.-B. Singelée *Quartet per sax n. 1, Opus 53*; G. Puccini, *Crisantemi*; G. Gershwin, *Drei Songs*)

36. Artis Cramps Records ARCD 062
Interensemble
Arpège (+ J. L. Petit, *Septuor pour Padoue*; B. Beggio, *L' Acrobata Mentale*; M. Biasutti, *Tayara*; D. Dall'Osto, *Una rapsodia di cristalli*; J. Villa Rojo, *Como un sospiro*; M. Segafreddo, *Mobiles*; R. Rusconi, *Nemesi I*; P. Lachert, *Padova, Padova*; B. Maderna, *Dialodia*)

37. Arts ARTS 47557
1998
Roberto Fabbriciani fl, Massimiliano Damerini pf
Solisti Fiesole Chamber Orchestra
dir. Nicola Paszkowski
Nidi (+ K. Stockhausen, *Tierkreis*; C. Togni, *Tre preludi per piccolo*; I. Yun, *Études*; D. Loeb, *Preludes* (6): *Studies on Asian pipes*; J. Casterede, *La Belle époque*; B. Ferneyough, *Superscriptio*; N. Castiglioni, *Musica Vneukokvahja*; V. Bucchi, *Piccolo concerto per piccolo e archi*; L. Janácek, *March of the Blue Birds* [*Pochod modrácku*])

38. Attacca Babel 9057-4
Asko Ensemble
dir. David Porcelijn
Cloches (+ L. Francesconi, *Plot in the Fiction;* L. Berio, *Tempi Concertati*; B. Maderna, *Serenata No. 2*)

39. Attacca Babel 9161-4
Het trio
Het (+ A. Ford, *Ringing the Changes*; P. Perezzani, *Il volto della notte*; G. Brophy, *Head*; T. Loevendie, *Plus One*; M. Whiticker, *Min-Ame*; M. Smetanin, *Spray*)

40. BMG Ricordi CRMCD 1013
1989
Maria Isabella De Carli pf, Marco Scano vlc, Cesare Maghenzani cb
Carme
dir. Guido Guida
Rima - Ala - Alamari - Spiri - Flag
41. BMG Ricordi CRMCD 1020

1991
Jennifer Curl vla
Elision Ensemble
dir. Sandro Gorli
Ali (+L. Lim, *Garden of Earthly Desire*; S. Gorli, *Le vie dei canti n.2*; M. Cardi, *Effetto notte*; G. Brophy, *Shiver*)

42. Cadenza CAD 800 911
1996
Julia Whybrow fl, Nora Mulder pf
Nidi II (+L. Berio, *Gesti*; J. Casken, *Thyme Haze*; C. Tsoupaki, *Charavgi*; M. Eggert, *Außer Atem*; G. Janssen, *Largo*; R. Moser, *Alrune*; S. Saunders Smith, *Wind in the Channel*; R. Riehm, *Weeds in Ophelia's Hair*)

43. Calliope CAL6223
Jean-Louis Beaumadier fl
Nidi (+ G. P. Telemann, *Fantasie in Fa diesis min. - Fantasie in Mi min.*; T. Böhm, *Air allemand*; J.S. Bach, *Partita in La min. BWV 1013*; N. Paganini, *Caprice n. 24*; C.P.E. Bach, *Sonata in La min.*; C. Debussy, *Syrinx*; A. Jolivet, *Incantations*; P. O. Ferroud, *Jade*; P. A. Genin, *Carnaval de Venise*)

44. Caprice CAP 21466
1994
Markus Leoson perc
Sundsvall Chamber Orchestra, Royal Stockholm Opera Orchestra
dir. B. Tommy Andersson, Jin Wang
Omar (+I. Xenakis, *Rebonds*; T. Tanaka, *Movements (2) per mar*; B. T. Andersson, *Concerto per perc "Apollo"*; N. Fukushi, *Ground*; D. Milhaud, *Concerto per mar e vibr, Opus 278*)

45. CBC Records SMCD 5185
1996
Christopher Millard fag
C. B. C. Vancouver Orchestra
dir. Mario Bernardi
Concerto per fagotto e archi (+E. Wolf-Ferrari, *Suite-Concertino per fag e 2 cor op. 16*; O. Nussio, *Variazioni per fag e pf su una Arietta di Pergolesi*; N. Rota, *Concerto per fag*)

46. Db Productions 7 393787
1996
Stefan Östersjö chit
Algo (+ T. Murail, *Tellur*; E. Carter, *Changes*; R. Borges, *Shrouded Mirrors*)

47. DDT 19203
1992
Rocco Parisi cl b, Alberto Jona voce recitante e bass-baryton, Dario Vagliengo pf
Soft (+ N. Campogrande, *La voce delle nuvole che non ci sono più*; M. Priori, *Variazioni sopra un canto tibetano*; A. Sardo, *Come canto disteso*; R. Piacentini, *A.B.E.G.G.*; G. Bosco, *Improvviso*; G. Castagnoli, *Monk & spheres per Ugo Nespolo*; A. Gentile, *Come dal nulla*; A. Basevi, *Les liasons dangereuses*; G. Gavazza, *Rock'n slap*)
48. Dynamic DYN S-2010
1997
Renato Maioli pf, Aldo Orvieto pf, Gianluca Carollo perc, Antonio Ma-

rotta perc
Támmittam Percussion Ensemble
dir. Guido Facchin
Cloches III (+ G. Tailleferre, *Hommage à Rameau - Suite burlesque per 2 pf - Premières prouesses*; B.Maderna, *Concerto per 2 pf - Serenata per un Satellite*)
49. Edizioni Sincronie - Sipario Dischi Sin 1012
Roger Woodward, Jacopo Scalfi, Maria Grazia Bellocchio pf
Ensemble Novecento, Ensemble Nuove Sincronie, Caput Ensemble
Sincronie (+N. Castiglioni, *Gymel*; L. Manfrin, *Briciole musicali sui*; A. Solbiati, *Sonetto a Rilke*; G. Verrando, *Animismus*; J. R. Van Roosendael, *Events*; L. Macchi, *Novecento*; D. Mariani, *Dei segni lontani*)

50. Erato 45366-2
1985 - 1986
Pierre-Laurent Aimard pf, Maryvonne Le Dizes-Richard vl, Jacques Deleplancque cor
Ensemble InterContemporain
dir. Pierre Boulez
Tema - Cadeau (+ G. Ligeti, *Six Etudes Book 1 - Trio per vl, cor e pf*)

51. Erato 0630 15993 2
1985
Ensemble Intercontemporain, BBC Singers
dir. Pierre Boulez
Tema (+ P. Boulez, *Cummings ist der Dichter*; E. Carter, *Penthode*; G. Grisey, *Modulations*)

52. Erol 7019
1993
Sax Quartet XASAX
Rasch (+Buess, *Hyperbaton*; G. Aperghis, *Signaux*; I. Xenakis, *Xas*; K. Essl, *Close the gap*; E. Carter, *Canon for three*; S. Wolpe, *Three canons*; J. Cage *Four 5*; F. A. Rzewski, *Spot No. 4 - Spot No. 6 - Spot No. 9 - Spot no. 11*)

53. Etcetera KTC 1053
Dorothy Dorow S, Harrie Starreveld fl, René Eckhardt pf
Nieuw Ensemble
dir. Ed Spanjaard
Spiri - Fili - De près - Etwas ruhiger im Ausdruck - Refrain

54. Finlandia Records FACD 366
1988
Kari Kriikku cl, membri della Avanti Chamber Orchestra
Clair (+M. Lindberg, *Ablauf - Linea d'ombra*; E.-P. Salonen, *Meeting*; O. Koskelin, *Exalté*; I. Xenakis, *Anaktoria*; C. Ambrosini, *Capriccio, detto l'ermafrodita*)

55. Fontec FOCD-3252
Pierre-Yves Artaud fl
Nidi (+ J. Dillon, *Sgothan*; L. Berio, *Sequenza*; T. Ichiyanagi, *Wind nuance*; P. Méfano, *Traits suspendus*; Y. Matsudaïra, *Rhymes for Gazzelloni*)

56. Globe Glo 5086
1992
The Hague Percussion Group

Omar (+ J. Cage, *First Construction (in Metal) for 6 Percussionists*; J. Kondo, *Under the Umbrella*; R. Ford, *Star*; S. Reich, *Drumming: Part III*; N. A. Huber, *Herbstfestival: Clash music*)

57. Globe GLO 5126
1993
Duo Contemporain (Henri Bok cl /sax, Miguel Bernat perc)
Bok (+M. Nobre*, Desafio XVII;* L. Brouwer*, Paisaje Cubano con Ritual;* B. Söll*, Judaspenning (Honesty);* K. de Vries*, Berceuse; C. Miereanu, Distance Zéro)*

58. GMEM F-01
1998
Frédéric Daumas vibr
Omar I - Omar II (+ R. Campo, *Esprit*; P. Manoury, *Solo*; G. Boeuf, *Septimo*; E. Denisov, *Nuages noirs*; F.-B. Mâche, *Phénix*)

59. Harmonic Records HAR 8616
1985
Alain Meunier vlc, Armand Angster cl cb
Ensemble Alternance
dir. Luca Pfaff
Spiri - Eco - Ombra - Diario '76 - Lame

60. Koch Schwann 3-31811-2
1997
Peter Sadlo timp
Munich Chamber Orchestra
dir. Gilbert Varga
Concertino per archi, ottoni e timpano solista (+M. C. Redel, *Traumtanz, Opus 30*; T. Tanaka, *Suite per mar, archi e perc*; S. Fink, *Concertino per vibr e archi*)

61. Limen LIM E01
1997
Crescenzo Langella cl
Clair (+Y. Yukechev, *Sonata per cl* (1973); Rotaru V., *Improvvisazione per cl - Momento per cl*; Rjchlik J., *Burleskmi suite* (1964); H. Sutermeister, *Capriccio in La*; I. Danieli, *La fontana e Icora*; C. Langella, *Riflessi*; Paolo Arata *Ne'*; I. Stravinskij, *Three pieces per cl*)

62. Lindoro MPC-705
1997
Joan Tzquierdo fl
Sweet (+ L. Berio, *Gesti*; L. Andriessen, *Sweet*; A. Bofill Levi, *Alternanze, omaggio a Barbara Strozzi*; M. Ishii, *east-green-spring Op. 94*; V. Varela, *Oriente*; J. M. Mestres-Quadreny, *Sonades entre volves*)

63. Mark Custom Recording Service MCD-2355
1996
La Civica Orchestra di Fiati di Milano
dir. Lorenzo Della Fonte
Fanfara (+B. Sbraccia, *La Banda Nascente*; G. Verdi, *Nabucco Sinfonia*; A. Casella, *Introduzione, Corale E Marcia*; J. de Meij, *Polish Christmas Music*; J. Golland, *Atmosphères: Evil - Calm*; O. Respighi, *Belkis, Regina Di*

Saba: *La Danza di Belkis all'Aurora - Danza Orgiastica*)
64. Montaigne MON 789003
1989
Irvine Arditti vl
Argot (+L. De Pablo, *Violino spagnolo*; J. Dillon, *Del cuarto elemento*; E. Carter, *Riconoscenza (Per Goffredo Petrassi)*; B. Ferneyough, *Intermedio Alla Ciaccona*; J. Estrada, *Canto oculto*)

65. Montaigne - Auvidis 782042
1992
Arditti String Quartet
Le souris sans sourire (+S. Scodanibbio, *Visas*; S. Bussotti, *Quartetto "Gramsci"*; A. Melchiorre, *Quartetto per archi n. 2*; N. Castiglioni, *Romanze*; G. Scelsi, *Quartetto per archi n. 4*; B. Maderna, *Quartetto in due tempi*; L. Berio, *Quartetto per archi*; S. Sciarrino, *6 quartetti brevi*; M. Stroppa, *Spirali*)

66. Ondine ODE730-2
Timo Korhonen chit
Algo (+ L. Brouwer, *La espiral campanas*; A. Ginastera, *Sonata, Op. 47*; O. Koskelin, *Tutte le corde*)

67. Philips 432136-2
Massimo Quarta vl
Ciglio (+ N. Paganini, *Variazioni su "Nel cor più non mi sento" da "La Molinara"*; G. Pugnani, *Sonata per vl e pf n. 1 in Mi magg.*; R. Schumann, *Sonata n. 1 in La min. per vl e pf*; P. De Sarasate, *Fantasia sulla Carmen*; M. Ravel, *Tzigane*)

68. Rara PHM940926B
1994
Maurizio Barbetti vla
Ali (+S. Sciarrino, *Ai limiti della notte*; E. Morricone, *Suoni per Dino*; R. HP Platz, *Levine's Solo*; T. Hosokawa, *Sen II*; L. Francesconi, *Charlie Chan*; M. Feldman, *The viola in my life*; G. Scelsi, *Manto I*; R. Silvestrini, *Animé*; A. Brizzi, *Canto sulla lontananza*)

69. Ricercar RIC 073052
Françoise Kubler Ms
Musique Nouvelle Ensemble
dir. Georges-Elle Octors
L'ultima sera (+ J. D. Harvey, *Valley of Aosta*; M. Lindberg, *Ur*; H. Dufourt, *Hommage à Charles Nègre*)

70. Rivoalto RIV 2009
2000
Luisa Sello fl
Luci (+G. Coral, *Esorcismo del serpente marino*; P. Merku, *Tre canti per Luisa*; B. Strobl, *S.A.E. with expansion*; F. Nieder, *Waldgschroa*; L. Lebic, *Aprilske vinjete chalumeau III*

71. Rivoalto RIV 2013
2000
Antonio Segafreddo perc
Bok (+M. Dall'Ongaro, *Pneuma*; G. Colardo, *Espressivo*; R. Piacentini, *Solo per sette*; J. Cage, *Forever and sunsmell*; E. Carter, *March*; O. Lacerda, *Miniaturas brasileiras n.1 > n.3*; J. S. Bach, *Suite per vlc n.1 BWV 1007*; G. Stout, *Mexican dance per mar n.1*; M.

Segafreddo, *Canzone*; M. Glentworth, *Blues for Gilbert*)
72. Rivoalto RIV 2025
2000
Interensemble
Nidi - Argot (+B. Beggio, *Five*; B. Maderna, *Pièce pour Ivry - Ständchen für Tini - Serenata per Claudia*; S. Macchia, *Venezia velata*; M. Biasutti, *En proximidad del infinito*; G. F. Malipiero, *Canto crepuscolare*)

73. Stradivarius STR 33304
1990
Quintetto Arnold
Blow (+G. Kurtag, *Quintetto per fiati op. 2*; G. Ligeti, *Zehn stucke für Bläserquintet*; E. Carter, *Woodwind quintet - 8 Etudes and a fantasy*)

74. Stradivarius STR 33315
1992
Luisa Castellani Ms
Gruppo Musica Insieme di Cremona
dir. Andrea Molino
L'ultima sera - For Grilly - Lied - Lumen - Ash - Arpège

75. Stradivarius STR 33341
1994
Aurora Bisanti voce
Quartetto Paolo Borciani
Heart's eye (+A. Solbiati, *Quartetto con Lied n.2*; G. Petrassi, *Quartetto per archi* [1958])

76. Stradivarius STR 33437
1994
Viola Galgoshi S, Annette Nödinger S
Ensemble Contrechamps, Hungarian Radio and Television Chamber Orchestra e Children's Chorus, International Percussion Center Ensemble
dir. Giorgio Bernasconi
Arpège - Madrigale (+N. Castiglioni, *Liedlein "Laß uns mein Gelibter" - Liedlein "Jauchzt ihr Völker fröhlich seid!" - Liedlein "Du senkst voll Liebe" - Liedlein "Aus meinem Herzen strömt die Weise" - Cantus Planus*)

77. Stradivarius (STR 33486
1997
Maria Grazia Bellocchio pf
Françoise Variationen n.1-6 (+S. Gorli, *Studi in forma di variazione - Novellette - Ja Lily - Il Mulino di Amleto*)

78. Stradivarius STR 33499
1998
Edmondo Tedesco cl/cl b, Daniele Vineis mar
Demoé Percussion Ensemble
dir. Daniele Vineis
Darkness - Omar - Mari - Mari II - Bok - Clair (+A. Molino, *Earth and hearth dances*)

79. Stradivarius STR 33541 33
1991
Elizabeth Chojnacka cemb
Kölner Rundfunk Sinfonie-Orchester & Rundfunkchor, Orchestre philharmonique de Radio France
dir. Arturo Tamayo
Duo pour Bruno - Portrait - In cauda

80. Stradivarius STR 33573
1999
Camerata polifonica di Milano, Civici cori di Milano, Orchestra Pomeriggi musicali di Milano
dir. Sandro Gorli
Congedo [= parte finale di *Short*] (+ G. Castagnoli, *Riti di comunione*; P. Rimoldi, *Liturgia eucaristica*; L. De Pablo, *Liturgia della parola*; G. Verrando, *Riti di introduzione*; F. Pennisi, *Congedo*; E. Morricone, *Il pane spezzato*; C. Landuzzi, *Liturgia eucaristica*; S. Gorli, *Liturgia della parola*; A. Solbiati, *Riti di introduzione*)

81. Vision VIS 1111
Conicality
1996
Vision Quartet
Rasch (+S. Adler, *Line Drawings After Mark Tobey*; I. Xenakis, *XAS*; R. Bubalo, *Conicality*; L. Foss, *Saxophone*

Franco Donatoni
scritti

Questo, Milano 1970
Arnold il nutritore, «Lo spettatore musicale», 1 (1971), pp. 35-37
Igor: il carpentiere e la sua pece, «Lo spettatore musicale», 2-3 (1972), pp. 62-64; anche "Chigiana", 28, N.S. 8 (1971), pp. 19-23; anche in *Stravinskij oggi, Atti del Convegno internazionale. Milano, Teatro alla Scala, 28-30 maggio 1982*, a cura di A. M. Morazzoni, Milano 1986 («Quaderni di Musica/Realtà», 10) pp. 263-267
Lied, «Chigiana», 29-30, N. S. 9-10 (1972-73), p. 228
Giacomo Puccini nelle testimonianze di Berio, Bussotti, Donatoni e Nono, «Nuova rivista musicale italiana», 8/3 (1974), pp. 356-365
La *Grande Aulodia* di Maderna, «Chigiana», 31, N. S. 11 (1974), p. 375
Opera nove, «Chigiana», 31, N. S. 11 (1974), p. 377-378
Secondo Estratto, «Chigiana», 31, N. S. 11 (1974), p. 378
Lumen, «Chigiana», 32, N. S. 12 (1975), p. 365
Ash, «Chigiana», 33, N. S. 13 (1976), p. 369-370
Algo, «Chigiana», 34, N. S. 14 (1977), p. 302
Spiri, «Chigiana», 35, N. S. 15 (1978), p. 234
[intervento], in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di M. Mollia, Roma 1979, pp. 43-45
Ali (1977) - Algo (1977) - Argot (1979) - About... (1979), «Chigiana», 36, N. S. 16 (1979), p. 336
Antecedente X. Sulle difficoltà del comporre, Milano 1980
Marches per arpa, *Clair per clarinetto*, «Chigiana», 37, N. S. 17 (1980), p. 261
La somiglianza della continuità, in *La musica, le idee, le cose*, a cura di A. Brizzi e R. Cresti, Firenze 1981, pp. 52-53
Lame, due pezzi per violoncello solo, «Chigiana», 38, N. S. 18 (1982), pp.

292-293
Il sigaro di Armando, a cura di P. Santi, Milano 1982
Processo e figura, «Quaderni della Civica Scuola di musica», 13 (1986), pp. 69-73
Il Nome e l'Opera, in *Petrassi*, a cura di E. Restagno, Torino 1986, pp. 315-316
In-Oltre, Brescia 1988
In cauda a una conversazione, «Il Verri», 5-6 (1988), pp. 13-16
Parcellizzazione e sorpasso, in *La musica come linguaggio universale: genesi e storia di un'idea. Atti del Convegno Internazionale di Studi svoltosi a Latina il 29, 30, 31 ottobre 1987*, a cura di R. Pozzi, Firenze 1990 («Historiae Musicae Cultores Biblioteca», 57), pp. 267-271

Franco Donatoni
bibliografia

R. Smith Brindle, *The Lunatic Fringe Cambed*, «The Musical Times», 97 (1956), pp. 516-518
M. Bortolotto, *The New Music in Italy*, in *Contemporary Music in Italy*, a cura di P.H. Lang e N. Broder, New York, 1965, pp. 61-77; anche «The Musical Quarterly», 51 (1965), pp. 61-77
G. Lanza Tommasi. *I due volti dell'alea*, «Nuova rivista musicale italiana», 3/6 (1969), pp. 1076-1095
M. Bortolotto, *Fase seconda*, Torino, Einaudi 1969
Dossier Donatoni, «Musique en jeu», 20 (1975): I. Stoïanova, *F. Donatoni:* "*Souvenir*" *(1967),* pp. 4-14; F. Donatoni, *Une halte subjective*, pp. 15-20; P. Szernovicz, "*A propos de Lied*" *(1972)*, pp. 24-27
M. Baroni, *Donatoni 1960-1970*, «*Notiziario*» [Milano] (genn. 1971), pp. 1-19
M. Bortolotto, *Sur les lagunes. Idee vecchie e musiche (quasi) nuove*, «Lo spettatore musicale», 5 (1972), pp. 7-15
M. Baroni, *Das Porträt Franco Donatoni*, «Melos», 40 (1973), pp. 345-351
L. Pinzauti, *A colloquio con Franco Donatoni*, «Nuova rivista musicale italiana», 4/2 (1970), pp. 299-306, rist. in *Musicisti d'oggi: venti colloqui*, Torino 1978, pp. 133-141
W. Matteuzzi, *Franco Donatoni: rilievi di poetica*, Tesi di laurea, Università di Bologna 1977-78
F. B. Mâche, *Entretien avec Franco Donatoni*, in *Les mal entendus: compositeurs des années 70*, «La revue musicale», (1978), pp. 314-315
Franco Donatoni ou la revanche du matériau, "Cahiers Recherche/Musique", 1 (1980)
R. Cresti, *Franco Donatoni*, Milano 1982
P. Galia, *La musica di Franco Donatoni nel periodo 1972-1979*, Tesi di Laurea,

Università di Bologna 1985
R. Cresti, *"Atem" di Franco Donatoni, intervista ragionata*, «1985 la musica», 5 (1985), p. 46
Dossier Donatoni, «Entretemps», 2 (1986), pp. 63-102: A. Bonnet - F. Nicolas, *Franco Donatoni, une figure*, pp. 63-68; A. Poirier, *Trajectoires*, pp. 69-74; R. Piencikowski, *Saufconduit*, pp.75-86; F. Donatoni, *On compose pour se composer*, pp. 87-94, Id., *Processus et figure*, pp. 95-99; *Documentation*, pp. 100-102
M. Barkl, *Franco Donatoni's* Etwas ruhiger im Ausdruck, Tesi, University of New England 1986
G. Borio, *Franco Donatonis Streichquartett* "*The Heart's Eye*"*: zur Aesthetik figurativer Musik*, «Melos», 44/3 (1987), pp. 2-16
R. Lonoce, *A proposito di* "*Algo*" *di Franco Donatoni*, «Il Fronimo», 58 (1987), pp. 47-52
R. Dalmonte, *Colloquio con Franco Donatoni*, «Musica/Realtà», 25 (1988), pp. 65-78
G. Borio, *In der Kluft: Ich und Materie. Der Entwicklungsweg des Komponisten Franco Donatoni*, «Neue Zeitschrift für Musik», 150/4 (1989), pp. 23-27
G. Mazzola Nangeroni, *Franco Donatoni*, Milano 1989
Donatoni, a cura di E. Restagno, Torino 1990 [con ampia bibliografia]
L. S. Govi, *I quartetti d'archi nell'opera di Franco Donatoni*, Tesi, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale, Cremona 1991-92
M. Pessina, *Analisi di* "*Clair*" *di Donatoni*, «Sonus», 11 (1993), pp. 60-77
M. Gorodecki, *Who's Pulling the Strings*, «The Musical Times», 134 (1993), pp. 246-251
A. Ford, *Composer to composer: Conversations about contemporary music*, Londra 1993
V. Rasgado, *Entrevista a Franco Donatoni*, «Pauta: Cuadernos de teoría y crítica musical», 12/46 (1993), pp. 47-59
M. Romito, *Donatoni: Rima, due pezzi per pianoforte*, in *Da Beethoven a Boulez: il pianoforte in ventidue saggi*, a cura di P. Petazzi, Milano 1994, pp. 237-244
M. R. De Luca, *Franco Donatoni: dal jazz immaginario di "Hot" alla Big band di "Sweet Basil"*, «Note su note», 3 (1995), p. 77-93
A. Thomassin, *Franco Donatoni - Problématique et caractéristique de l'écriture musicale; originalité stylistique de l'œuvre dans le contexte de l'époque*, Tesi di Dottorato EHESS - IRCAM, Parigi 1996
D. Osmond-Smith, *Franco Donatoni*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Londra 2001

Francesco Pennisi
nota biografica

Francesco Pennisi nasce ad Acireale in Sicilia l'11 febbraio 1934. Nel 1953, dopo gli studi liceali, si stabilisce a Roma dove frequenta l'università (Facoltà di Lettere) e inizia a studiare privatamente composizione con il musicista americano Robert Mann. Nel 1962 esordisce alle "Seconda settimana internazionale di nuova musica" di Palermo con *L'anima e i prestigi*; le sue musiche vengono quindi eseguite in diverse manifestazioni, dalla Biennale di Venezia alla Biennale des Jeunes di Parigi al festival Reconnaissance des musiques modernes di Bruxelles.

Con Franco Evangelisti, Aldo Clementi e Daniele Paris è uno dei principali promotori dell'Associazione "Nuova Consonanza", nata a Roma con lo scopo di promuovere l'esecuzione e l'ascolto della musica contemporanea internazionale.

Al 1972 risale la sua prima esperienza di teatro musicale con *Sylvia simplex*, eseguita al teatro di Palazzo Grassi per la Biennale veneziana. Gradualmente negli anni le opere del compositore siciliano vengono sempre più eseguite in numerosi centri e festival italiani e stranieri (tra questi, Festival di Royan, Hilversum, Biennale di Venezia, Festival Pianistico di Brescia e Bergamo, ecc.).

Dal 1995 è stato Accademico di Santa Cecilia.

Fin dalla giovinezza Pennisi ha praticato la musica e la pittura, e anche quando l'attività compositiva lo ha fortemente assorbito non ha mai smesso di dipingere e disegnare.

La sua produzione grafico-pittorica, oltre che nelle scene da lui realizzate per le opere *Sylvia simplex* e *Descrizione dell'Isola Ferdinandea*, è documentata in diversi libri. È stata esposta in occasione di mostre allestite dall'American Academy (Roma, 1973), dalla Discoteca dell'Università di Palermo (1978), a Palazzo Venezia (Roma, 1985), alla Galleria Giulia (Roma, 1997), presso il Goethe Institut di Roma nel 1995 e nel 2001, esposizione quest'ultima realizzata

in occasione del Festival di Nuova consonanza dedicato al compositore.

Francesco Pennisi è morto a Roma l'8 ottobre 2000.

Francesco Pennisi
opere

1955
Quattro pezzi infantili
per pianoforte a quattro mani
inedito

1955-59
Cinque pezzi infantili
per pianoforte a quattro mani
IMD (*Marcetta*, *Polka*)
dischi: 8

Suite infantile
per orchestra da camera
inedito

1957
Sei pezzi brevi
per orchestra da camera
inedito
dischi: 8

1960
Musica
per pianoforte
inedito

1960-61
Alternazioni
per orchestra
inedito

1962
Afterthoughts
per pianoforte
Edi-Pan
dischi: 1, 8

L'anima e i prestigi
per contralto e 5 strumentisti su una lirica di Lucio Piccolo
[A, 3 trb, vibr, wbl, piatto sosp., gong, vetri cinesi]
inedito

1963
Due studi
per clavicembalo
inedito

Hymn
per orchestra
inedito

Invenzione

per 3 clarinetti, celesta e piatti sospesi
inedito

Invenzione seconda
per soprano e 8 strumenti su una lirica di Eugenio Montale
[S, fl/ott, sax s, trb t, 3 blocks cinesi, campanaccio, cassa chiara, gong, piatto sosp. grande, piatto sosp. piccolo, 2 tumba o 2 bonghi, arpa, xil, cb]
BMG Ariola
dischi: 10

1964
Interazioni
per due gruppi strumentali
inedito

1965
Quintetto in quattro parti
[fl/ott, tr, trb, pf/harm, perc]
ESZ

1966
For the first time
per ottetto con baritono
inedito

Fossile
per baritono e 8 strumenti
[Br, fl, cl, cl b, cor, cemb, 3 pt sosp., cassa chiara, bongo, 2 timp, crotali, gong, 3 wbl, mar, glock, vla]
ESZ

Palermo, aprile
per due gruppi strumentali
ESZ

Trio
per flauto, corno e contrabbasso
ESZ

1967
A cantata on melancholy
per orchestra con voce di soprano
ESZ

Mould
per strumenti a tastiera e percussioni
[pf, cemb, cel, harm, 3 pt sosp., gong]
ESZ

1968
Choralis cum figuris
per 9 strumenti
[fl/ott, ob, cl, fag, 2 bonghi, cassa chiara, glock, 3 pt sosp., 3 wbl, woodchimes]
ESZ

1970
A tempo comodo
per metronomo e da due a quattro esecutori con strumenti diversi
[metronomo, pf, cemb, gong, woodchimes, 2 wbl]
ESZ

1970-71
La lune offensée
per orchestra
ESZ

1971
Note e paragrafi sull'op. 15
per clavicembalo e arpa o 2 clavicembali

ESZ
dischi: 2
1971-72
Sylvia simplex (ornitoscopia)
Scena per un conferenziere, soprano, orchestra da camera, proiezioni diafotografiche e cinematografiche
BMG Ariola

1972-84
Deragliamento
per pianoforte
Le parole gelate

1973
Serena
Due canzoni su testi di Nemi D'Agostino per soprano, flauto, pianoforte e contrabbasso
BMG Ariola
dischi: 9, 10

1974
Lettera a Charles Ives
per flauto/ottavino e clavicembalo
BMG Ricordi

Le vigne di Samaria
Cantata su frammenti biblici per coro e orchestra
BMG Ricordi

1974-79
Carteggio
Musiche per flauto, violoncello e clavicembalo soli e insieme in diverse combinazioni
BMG Ricordi

1975
Bien loin d'ici
per contrabbasso
inedito

Commento a Euro
per flauto in Do e in Sol
BMG Ricordi

Lipsia 1975
per flauto, violoncello e clavicembalo
BMG Ricordi

Scritto in margine
per due violini e una viola
BMG Ariola
dischi: 10

1976
Hortus fragilis
per 2 pianoforti e 6 strumenti
[fl, ob, cl, fag, cor, chit, 2 pf]
ESZ
dischi: 10

Paysage avec la lune
per clavicembalo
BMG Ricordi

Sopra la lontananza
per violoncello e clavicembalo
BMG Ricordi

Voce

per violoncello
BMG Ricordi

1976-81
Semilunio
Cantata da camera su testi di Nemi D'Agostino per soprano, basso e 10 strumenti
inedito

1977
Andante sostenuto
per orchestra
BMG Ricordi

Chanson de blois
per soprano, chitarra e pianoforte
BMG Ricordi

Fantasia
per violoncello e orchestra
BMG Ricordi

1977-78
Nuit sans étoiles
per clavicembalo e 3 archi
[cemb, 2 vl, vla]
BMG Ricordi

1978
Gläserner Tag
per orchestra
BMG Ricordi

Madame Récamier
Due capricci per arpa
BMG Ricordi
dischi: 3

Notturnino
per 3 chitarre
BMG Ricordi
1979
Capricci e cadenze
per clavicembalo e orchestra
BMG Ricordi

Intermezzo
per chitarra
Edi-Pan
dischi: 6

La partenza di Tisias
per viola e orchestra
BMG Ricordi

Post scriptum
per flauto in Do e in Sol e violoncello
BMG Ricordi
dischi: 4

1980
Memorie e varianti
per orchestra
BMG Ricordi

Movimento
per quintetto di fiati
BMG Ricordi

Promenade
per pianoforte con 3 corde preparate
Edi-Pan
dischi: 1, 8

1981
Acanthis

per flauto e pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 5, 10
1981
Arioso mobile
per flauto/ottavino e orchestra
BMG Ricordi

La muse endormie
per viola e pianoforte con 6 corde preparate
BMG Ricordi
dischi: 5

1982
Canzone dell'allegoria
(da *Descrizione dell'Isola Ferdinandea*)
per soprano e pianoforte
BMG Ricordi

Descrizione dell'isola Ferdinandea
Scena in sette quadri su testo dell'autore per soprano, tenore, baritono, due attori, coro femminile e orchestra da camera
BMG Ricordi

Era la notte
Canzone su dieci versi del Tasso per voce femminile, clavicembalo e orchestra
BMG Ricordi

Oh Lilibeo!
per flauto in sol
BMG Ricordi
Sesto Trio
per flauto in sol, viola e arpa
BMG Ricordi
dischi: 5

Due frammenti strumentali
per orchestra da camera
inedito

1982-83
Due piccole rapsodie
per arpa
BMG Ricordi

1983
In un foglio
per pianoforte
Edi-Pan
dischi: 1, 8

Per Agamennone
Musiche di scena per la tragedia di Eschilo
[orchestra]
BMG Ricordi

1984
Canzone da sonare
per pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 8

The garden
Canzone su testo di Andrew Marwel per soprano e clavicembalo
BMG Ricordi

1984
Introduzione al grecale
per flauto e arpa
BMG Ricordi
dischi: 5, 10

Musiche di scena per "Le coefore" di Eschilo
[orchestra]
inedito

Musiche di scena per "Le eumenidi" di Eschilo
[orchestra]
inedito

Per Elettra
Frammento per quintetto di fiati e percussione
BMG Ricordi

1984-85
L'arrivo dell'unicorno
Poemetto per arpa e 24 strumenti
[fl, ob, cl in Sib, cl b, cfag, cor, perc (2 esec.), pf/cel, arpa, archi]
BMG Ricordi

Due canzoni natalizie etnee trascritte dalla memoria
per 11 strumenti
[fl, cl, cl b, cor, glock, 3 pt sosp., 3 wbl, arpa, 2 vl, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi

La paloma di Sebastian de Yradier
Due trascrizioni dalla memoria per quartetto d'archi
inedito

1984-86
La paloma de Sebastian Yradier
Due trascrizioni dalla memoria
[fl, ob, piatto sosp., glock, tam-tam, 2vl, vla, vlc]
inedito

1985
Eclisse a Fleri
per flauto contralto/flauto basso e orchestra
BMG Ricordi

The garden
Versione per soprano e pianoforte
BMG Ricordi

La muse endormie
Versione per violoncello e pianoforte con 6 corde preparate
BMG Ricordi

Postilla per Aldo Clementi
Appendice d'occasione a *L'arrivo dell'Unicorno*
per arpa e 24 strumenti
[fl, ob, 2 cl, fag, cor, pf, cel, arpa, xil, vibr, glock, piatto sosp., wbl, 6 vl, 3 vla, 3 vlc, 2 cb]
BMG Ricordi

1986
Aci, il fiume
Cinque musiche per il mito, per 2 soprani, baritono (o tenore) ed orchestra da camera, su frammenti di Ovidio e De Góngora
BMG Ricordi

I mandolini e le chitarre
Preludietto, Canzone e Postludio su una lirica di Lucio Piccolo per soprano, flauto in Sol, arpa e pianoforte
BMG Ricordi

dischi: 10
1986
Musiche di scena per "The tragedy of Dido" di Christopher Marlowe
[orchestra]
inedito

1987
Alba
per quattro chitarre
BMG Ricordi

Duetto e orizzonte
per flauto, chitarra e orchestra da camera
BMG Ricordi

Musiche di scena per "La foresta-radice-labirinto" di Italo Calvino
[S, fl, ob, cl, fag, pf]
BMG Ricordi

1987-90
Tre pezzi
per clarinetto, viola e pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 5

1988
Dal manoscritto Sloan
per chitarra e clavicembalo
BMG Ricordi

Dal manoscritto Sloan
Versione per chitarra e pianoforte
BMG Ricordi

L'inganno della rete
Canzone su un testo di Lucio Piccolo per soprano, flauto in sol, chitarra e arpa
BMG Ricordi
Intonazione per foresta ariostea
per tromba e orchestra con voce recitante
BMG Ricordi

Petite chanson de blois
per soprano, chitarra e pianoforte
BMG Ricordi

1989
Piccolo labirinto
per chitarra
BMG Ricordi

1990
Al precario sentiero
per soprano e chitarra
BMG Ricordi

Angelica in bosco
Poemetto per arpa e orchestra
BMG Ricordi

Méliès
per flauto e chitarra
BMG Ricordi

Purpureas rosas
Madrigale a tre voci con quartetto di clarinetti su versi di Don Luis de Gongóra
BMG Ricordi

1991
Una cartolina da Selim (Omaggio a Mozart)
per orchestra

BMG Ricordi
L'esequie della luna

Una narrazione fantastica di Roberto Andò da Lucio Piccolo e brani poetici di San Juan de la Cruz, William Butler Yeats, Miguel Hernández e Andrea Zanzotto, per due voci, chitarra, flauto, voce recitante e orchestra da camera
BMG Ricordi

"L'esequie della luna"
Suite dall'opera per 2 soprani, voce recitante, chitarra, flauto e orchestra da camera
BMG Ricordi

Piccolo campionario d'echi della Valrameau
per 2 clavicembali
BMG Ricordi

Quasi cantabile
per pianoforte
Edi-Pan
dischi: 7,8

Sei versi del Foscolo da Saffo
per soprano e quartetto d'archi
BMG Ricordi

Silva resonat
Cinque versi di Virgilio per voce di basso, clarinetto e pianoforte
BMG Ricordi

1992
Due notturni
per soprano, chitarra e archi
BMG Ricordi

Duettino augurale nel segno della bilancia
per flauto e violino
BMG Ricordi

Elegia di spartivento
per violoncello, pianoforte e archi
inedito

The wild swans
per soprano e gruppo da camera
BMG Ricordi

1993
Che bella chista via
per pianoforte
Musicaimmagine
dischi: 8

Medea dixit
Frammento da Ovidio per soprano e 8 strumenti
[fl, cl b, cor, arpa, pf, vl, vla, vlc]
BMG Ricordi

Melodia lontana per Egisto
per flauto
inedito

Scritto nella vigna del merlo
per flauto
inedito

1994
O lux beatissima
Cantata breve per due soprani e orche-

stra da camera
BMG Ricordi
1995
Corale di ringraziamento
per flauto, oboe, clarinetto, fagotto
inedito

Echi per Aldo
per pianoforte a quattro mani
BMG Ricordi
dischi: 8

Icaro a Capodimonte
per chitarra e quartetto d'archi
BMG Ricordi

Una pastorale etnea
per pianoforte
Musicaimmagine
dischi: 8

Tristan
Studio per un'azione musicale sul *Play Modelled on the Noh* di Ezra Pound per 2 soprani, tenore, baritono e orchestra

1996
Arabesco augurale per Carlo Marinelli
per pianoforte
inedito
dischi: 8

Se appare il dubbio
per 5 strumenti
[fl, cl, 3 pt sosp., pf, vibr, vlc]
BMG Ricordi
dischi: 5

1997
Étude-Rhapsodie
per flauto, clarinetto e pianoforte
BMG Ricordi
dischi: 5

Scena
per flauto e orchestra
BMG Ricordi

1998
L'ape iblea
Elegia per Noto per soprano, voci narranti e orchestra su testo di Vincenzo Consolo
BMG Ricordi

Cartolina dall'ombra del faggio
per 8 strumenti
[fl, cl in Sib, fag, vibr, pf, vla, vlc, cb]
BMG Ricordi
dischi: 12

Le fantôme de la valse oubliée
per pianoforte
inedito

Felicitazione in tempo di siciliana
per clarinetto, violoncello e pianoforte
inedito

Una lirica di Gemma Bracco
per coro
inedito

Un petit impromptu
per archi
inedito
Tre pezzettini
per due mani più un dito
inedito
dischi: 8

La pietà
Una lirica di Alda Merini per voce di soprano e 7 strumenti
[cl, cor, pf, arpa, vl, vla, cb]
BMG Ricordi

1999
Frammento 99
per pianoforte
inedito
dischi: 8

Ma la luna
da *L'ape iblea* di V. Consolo, versione "fiesolana" per soprano e 8 strumenti
[fl, cl in Sib, arpa, pf, 2 vl, vla, vlc]
BMG Ricordi

O povertà cacciata via
su frammento di Angela da Foligno per soprano, mezzosoprano e contralto
inedito

Lo strano frammento trovato a Tandil
per pianoforte
inedito

2000
Capriccio con pastorale
per 6 strumenti
inedito

Di un quieto sonare
per clavicembalo
inedito

Farfalle
per voce di soprano e sei strumenti
inedito

Frammento con apparizione
per flauto, violino, violoncello e clavicembalo
inedito

May be blues
per pianoforte
inedito

Na nuttata tanta ranni
per pianoforte
inedito

Nox erat
Melologo su frammenti dal IV Libro dell'Eneide per voce recitante e or-

Francesco Pennisi
Discografia

Nell'ordine sono indicati: casa discografica e numero di catalogo anno di registrazione, interpreti, titolo delle composizioni di Pennisi contenute nel disco. Dati mancanti (ad es. anno di registrazione) s'intendono non indicati nel disco o sconosciuti.

L'elenco comprende solo dischi immessi nel circuito commerciale; per quelli tuttora reperibili viene fornito l'elenco completo delle composizioni.

LP

1. Edi-Pan PRC S2021
Eduardo Hubert pf
Afterthoughts – In un foglio – Promenade (+C. Debussy, *Images*; R. Lolini, *Notturne stelle innumeri*; A. Schönberg, *Drei Klavierstücke*)

2. Fonit-Cetra ITL 70012
Mariolina De Robertis cemb
Note e Paragrafi sull'op. 15

3. Fonit-Cetra ITL 70072
Claudia Antonelli arpa
Madame Récamier

4. Fonit-Cetra LMA 3002
Mario Ancillotti fl, Luigi Lanzillotta vlc
Post scriptum

CD

5. BMG Ricordi crmcd 1055
1998
Alter Ego Ensemble
Sesto trio – Acanthis – La Muse endormie – Tre pezzi per clarinetto, viola e pianoforte – Introduzione al grecale – Étude Rhapsodie – Se appare il dubbio

6. Edi-Pan 3047
Vincenzo Saldarelli chit
Intermezzo (+ A. Benvenuti, *Doppio*; L. Mosca, *Serenata*; V. Saldarelli, *per la chitarra ancóra*; S. Feliciani, *Fantasmagorie di un'ombra*; A. Talmelli, *Dialogo*; V. Saldarelli, *...il limpido orizzonte*; H. Unterhofer, *Enchanted Forest*)

7. Edi-Pan 3065
1998
Daniele Lombardi pf
Quasi cantabile (+ P. Grossi, *Suona Daniele*; G. Chiari, *m___96*; G. Cardini, *Canti segreti*; V. Montis, *Seitengesang*)

8. Musicaimmagine Records MR 10040
Gabriella Morelli pf, Giancarlo Simonacci pf, Francesco Pennisi speaker
Cinque pezzi infantili – Sei pezzi brevi – Afterthoughts – Frammento 99 – Promenade – Canzone da sonare – In un foglio – Quasi cantabile – Tre pezzettini per due mani più un dito – Che bella chista via – Una pastorale etnea – Echi per Aldo – Arabesco augurale per Carlo Marinelli

9. RCA CCD 3002
1991
Luisa Castellani S, Angelo Persichilli fl, Maria Carla Notarstefano pf, Peppe Caporello cb
dir. Flavio Emilio Scogna
Serena (+ L. Ronchetti, *Tra sole e sera*; F. La Licata, *Due poemetti arabi*; A.Gentile, *Small points*; F. E. Scogna, *Verso*; A. Samorì, *Alla soglia delle trasparenze*; J. Dashow, *Some dreams songs*)

10. RCA RL71138
Luisa Castellani S, Angelo Persichilli fl, Maria Carla Notarstefano pf, Stefano Ragni pf, Peppe Caporello cb, Claudia Antonelli arpa
Trio di Como, Romensemble
dir. Flavio Emilio Scogna
Acanthis – Invenzione seconda – Serena – I mandolini e le chitarre –Hortus fragilis – Scritto in margine – Introduzione al grecale

11. Stradivarius STR 33573
1999
Camerata polifonica di Milano, Civici cori di Milano, Orchestra Pomeriggi musicali di Milano
dir. Sandro Gorli
Congedo (+ G. Castagnoli, *Riti di comunione*; P. Rimoldi, *Liturgia eucaristica*; L. De Pablo, *Liturgia della parola*; G. Verrando, *Riti di introduzione*; F. Donatoni, *Congedo*; E. Morricone, *Il pane spezzato*; C. Landuzzi, *Liturgia eucaristica*; S. Gorli, *Liturgia della parola*; A. Solbiati, *Riti di introduzione*)

12. TauKay 108
1998
TauKay Ensemble

Cartolina dall'ombra del faggio (+ *Serenata*)
G. Coral, *La luna esce di scena* ; S. Sacher, *Già la notte attende* ; R. Miani, *Bagatelle* ; D. Zanettovich, *nar CIS s E (reflets d'amour)* ; S. Procaccioli,

Francesco Pennisi
scritti

Wagner ad Acireale, "La Sicilia", 28 settembre (1966), p. 3

Pianoforte contemporaneo a Brescia e Bergamo, "Lo spettatore musicale", 4 (1969), p. 5

Su Questo di Franco Donatoni, "Lo spettatore musicale", 5 (1970), p. 16

Frammento di conversazione fra XY e Francesco Pennisi, in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di M. Mollia, Roma 1979, pp. 175-176

****Deragliamento*, Roma 1984**

Trans, neo, proto, post ..., "1985 la musica", 1 (1985), p. 3

Divagazioni sull'inchiostro di china, "1985 la musica", 3 (1985), pp. 9-10

Una questione di iconografia, "1985 la musica", 19 (1988), 15-17

Su alcune composizioni con la voce, in *La vocalità nella musica italiana contemporanea*, Roma 1988

Minima memoralia, in *Nuova Consonanza: trent'anni di musica contemporanea in Italia*, a cura di D. Tortora, Lucca 1990

Postfazione a tre partiture, "Labirinti", 3 (1990), p. 66

Testi, in *Francesco Pennisi*, a cura di G. Seminara, Palermo 1992, pp. 84-98

****Paesaggi di memoria inattendibile*, Valverde 1994**

Cronache dell'esordio, "Avidi lumi", 8 (2000), pp. 26-32

****In margine al pentagramma*, Palermo 2001**

Opera grafica e pittorica

È documentata in diversi numeri di "Cronache musicali" e "1985 la musica", ma soprattutto in *Francesco Pennisi. Antologia di dipinti e disegni*, Milano 2001, nei titoli di questa pagina preceduti da * e nei seguenti scritti di Giacoma Limentani

Giona e il Leviatano, Milano 1998

Il profeta e la prostituta - Osea, Milano 1999

Francesco Pennisi
bibliografia

P. E. Carapezza, *Francesco Pennisi, Hymn (per orchestra), Roma 1963*, «Collage», 3/5 (1965), p. 99
N. d'Agostino e F. Pennisi, *Per Sylvia (stralcio di conversazione)*, «Lo spettatore musicale», 5 (1972), pp. 18-19; *corrigenda* in 6 (1972), p. 32
S.E. Failla, *Pennisi*, «Cronache musicali», 25 (1982), p. 6
S.E.. Failla, *Miniature e labirinti*, «Acquario», 3/5 (1984), pp. 70-78
S.E. Failla, *Siciliani antichi e moderni*, "Cronache musicali", 32 (1984), p. 2
T. Geraci, *Rapsodie e tarocchi*, "Cronache musicali", 33 (1985), p. 3
R. Zanetti, *La musica italiana del Novecento*, Busto Arsizio 1985
S. Ragni, *La "Descrizione dell'Isola Ferdinandea" di Francesco Pennisi: un frammento musicale di storia siciliana*, «Gli Annali. Università per Stranieri» [Perugia], 14 (1990), pp. 179-196
E. E. Abbadessa-R. Alosì-M.R. De luca-S.E. Failla-A. Tasca, *Aldo Clementi, Francesco Pennisi. Note d'archivio*, «Archivio storico per la Sicilia orientale», 86/1-3 (1990)
G. Scotese, *Tre compositori scrivono per l'infanzia. Gentilucci Pennisi Clementi*, in *La musica e l'infanzia. Atti del convegno (Castelnovo ne' Monti, 13-20 maggio 1989)*, a cura di T. Camellini e R. Favaro, Milano 1990, pp. 131-144
D. Tortora, *Nuova Consonanza: trent'anni di musica contemporanea*, Lucca 1990
V. Lionetti, *Francesco Pennisi, compositore contemporaneo*, Tesi di laurea, Università di Roma La Sapienza, 1990-91
R. Andò, *Il poeta barocco e gli dei della città*, in *Orestiadi di Gibellina: musica*, Milano 1991
P. Petazzi, "*Orestiadi" di Gibellina*, «Sonus», 3/2 (1991), pp. 20-23
Francesco Pennisi, a cura di G. Seminara, Palermo 1992
Omaggio a Francesco Pennisi, a cura di G. Seminara, Milano 1994

F. Cuoghi, *Incontro con Francesco Pennisi*, «Strumenti e Musica», 1 (1995), pp. 25-28
D. Olivieri, *Il canto e la memoria: Due analisi*, «Memus. Mediterraneomusica», 1 (1995), pp. 98-116
D. Osmond-Smith, *Francesco Pennisi*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Londra 2001

Indice dei nomi

Abbadessa Emanuela Ersilia 154
Addamo Sebastiano 74
Adler Samuel 133
Adorno Theodor Wiesengrund 10
Aimard Pierre-Laurent 129
Aloisi Roberto 154
Ambrosini Claudio 129
Ancillotti Mario 150
Andersson B. Tommy 128
Andò Roberto 147
Andriessen Louis 130
Angela da Foligno 149
Angster Armand 130
Antonelli Claudia 125, 150, 151
Aperghis Gheorghios 129
Aralla Paolo 110
Arata Paolo 110, 130
Arcà Paolo 110
Arditti Irvine 131
Artaud Pierre-Yves 126, 129
Bach Johann Sebastian 123, 128, 131
Bach Carl Philipp Emanuel 128
Barbetti Maurizio 131
Barkl Michael 137
Baroni Mario 15, 20, 136
Bartelloni Anne 126
Bartók Bela 6, 11, 12, 13, 14, 16, 22, 52, 62
Baudelaire Charles
Beaumadier Jean-Louis
Beckett Samuel
Beggio Bernardino
Bellocchio Maria Grazia
Benelli Giulia
Bennici Aldo
Benvenuti Arrigo
Berio Luciano 11, 13, 78, 127, 128, 129, 130, 131
Bernardi Mario 128
Bernasconi Giorgio 124, 132
Bernat Miguel 130
Biasutti Michele 127, 132
Bisanti Aurora 132
Bisello Roberto 125
Böhm Theobald 128
Boeuf Georges 130
Bofill Levi Ana 130
Bok Henri 130
Bonnet Antoine 137
Borali Primo 125
Borges Raul 128
Borio Gianmario 137
Borradori Pietro 110
Bortolotto Mario 53, 72, 136
Bosco Gilberto 128
Bottagisio Piero 109

Boulez Pierre 11, 129
Bracco Gemma 148
Brecht Bertolt 24
Brizzi Aldo 131, 134
Brophy Gérard 127, 128
Brouwer Leo 130, 131
Bryars Gavin 127
Bubalo Rudolph 133
Bucchi Valentino 127
Buess 129
Bussotti Sylvano 46, 78, 131
Cage John 10, 14, 15, 16, 21, 66, 77, 88, 126, 130, 131
Calvino Italo 70, 73, 146
Camellini T. 154
Campo Régis 130
Campogrande Nicola 128
Caporello Peppe 151
Carapezza Paolo Emilio 62, 154
Cardi Mauro 110, 128
Cardini Giancarlo 151
Carollo Gianluca 129
Carter Elliott 127, 128, 129, 131, 132
Casella Alfredo 130
Casken John 128
Castagnoli Giulio 110, 128, 133, 151
Castellani Luisa 132, 151
Casterede Jacques 127
Castiglioni Niccolo' 129, 131, 132
Chiari Giuseppe 151
Chojnacka Elisabeth 125, 132
Cianti Fausta 125
Cimarosa Domenico 123
Clavreul Robin 126
Clementi Aldo 6, 38, 74, 84, 138, 145
Colardo Giuseppe 131
Consolo Vincenzo 148, 149
Coral Giampaolo 131, 152
Craig Gordon 21, 23
Cresti Renzo 134, 136, 137
Cuoghi Francesco 4, 155
Curl Jennifer 128
D'Agostino Nemi 142, 143, 154
Dallapiccola Luigi 62, 125
Dall'Ara Ugo 111
Dall'Ongaro Michele 131
Dall'Osto Diego 127
Dalmonte Rossana 137
Damerini Massimiliano 125, 126, 127
D'Amico Matteo 110
Damiens Alain 124
Danieli Irlando 130
Dashow James 151
Daumas Frédéric 130
Debussy Achille Claude 69, 128, 150
De Carli Maria Isabella 127
De Falla Manuel v. Falla
Deleplancque Jacques 129
Della Fonte Lorenzo 130
De Luca Maria Rosa 137, 154
de Meij Johan 130
Denisov Edison 130
De Pablo Luis 131, 133, 151
De Robertis Mariolina 124, 125, 150
De Sarasate Pablo v. Sarasate
Desderi Ettore 109
Desenclos Alfred 127
de Vries Klaas 130
Dillon James 129, 131
Dini Rodolfo 5
Donatoni Franco 6, 9-53, 109-137, 151
Dorow Dorothy 124, 129
Duchamp Marcel 14, 16

Dürer Albrecht 70, 84
Dufourt Hugues 131
Duval Bruno 126
Eckhardt René 129
Eggert Moritz 128
Ellington Duke 6
Estrada Julio 130
Erasmo da Rotterdam 67
Eschilo 70, 75, 76, 144, 145
Essl Karlheinz 129
Evangelisti Nicola 110
Fabbriciani Roberto 125, 126, 127
Facchin Guido 129
Failla Salvatore Enrico 154
Falla Manuel de 66
Fanticini Fabrizio 110
Faralli Jonathan 126
Favaro Roberto 9, 25, 154
Feldman Morton 131
Feliciani Silvio 151
Ferneyough Brian 127, 131
Ferrante Mauro 75
Ferroud Pierre Octave 128
Fink Siegfried 130
Ford Andrew 127, 137
Ford Ron 130
Foscolo Ugo 147
Foss Lukas 133
Francesconi Luca 127, 131
François Renaud 126
Fukushi Norio 128
Galgoshi Viola 132
Galia Paolo 136
Gasperini Nereo 125
Gavazza Giuseppe 128
Gelmetti Gianluigi 124, 125
Genin Pierre Antoine 128
Gentile Ada 128, 151
Gentilucci Armando 110
Geraci Toni 154
Gerbi Alfio 125
Gershwin George 127
Ghirardi Giuliano 110
Gil Jean-Louis 125
Ginastera Alberto 131
Glentworth Mark 131
Golland John 130
Góngora y Argote Luis 61, 72, 145, 146
Gorli Sandro 122, 124, 128, 132, 133,
151
Gorodecki M. 132
Govi Linda Silvia 132
Gravina di Palagonia Ferdinando 64
Grisey Gérard 129
Grossi Pietro 151
Gueit Philippe 110
Guida Guido 127
Halbreich Harry 38
Hall Neville 110
Harvey Jonathan Dean 131
Hernández Miguel 147
Hosokawa Toshio 131
Huber Nicolaus A. 130
Hubert Eduardo 150
Ichiyanagi Toshi 129
Isgrò Emilio 67
Ishii Maki 130
Janácek Leos 127
Janssen Guus 128
Jolivet André 128
Jona Alberto 128
Karlins M. William 133
Kato Kuniko 127
Kemmer Jean-Pierre 125
Kleist Heinrich von 17, 18
Kobayachi M. F. 124

Kondo Jo 130
Korhonen Timo 131
Koskelin Olli 131
Kriikku Kari 129
Kubler Françoise 131
Kurtag Gyorgy 132
Lacerda Osvaldo 131
Lachert Piotr 127
Laganà Ruggero 110
La Licata Francesco 151
Landuzzi Cristina 110, 133, 151
Langella Crescenzo 130
Lanza Tommasi Gioacchino 136
Lanzillotta Luigi 150
Lebic Lojze 131
Le Dizes-Richard Maryvonne 129
Leoson Markus 129
Ligeti György 82, 129, 132
Lim Liza 128
Limentani Giacoma 153
Lindberg Magnus 129, 131
Lionetti Vincenza 154
Liviabella Lino 52, 109
Loeb David 127
Loevendie Theo 127
Lolini Ruggero 125, 150
Lombardi Daniele 126, 151
Lonoce Roberto 137
Loos Adolf 69
Lotman Jurij 10
Lukács György 9
Lupi Roberto 125
Macchi Luca 129
Macchia Salvatore 132
Mâche François-Bernard 130, 136
Maderna Bruno 12, 13, 14, 16, 27, 29,
52, 109, 127, 129, 131, 132
Maghenzani Cesare 127
Magnanensi Giorgio 110
Mahler Gustav 66
Maioli Renato 129
Malipiero Gian Francesco 132
Manfrin Luigi 129
Manfrin Paolo 110
Mann Robert 62, 138
Manoury Philippe 130
Mariani Dino 110, 129
Marinelli Carlo 148
Marlowe Christopher 146
Marotta Antonio 129
Martinotti Bruno 125
Marwel Andrew 144
Matsudaïra Yoriaki 127, 129
Matteuzzi Wally 136
Mazeron Liliane 126
Mazzola Nangeroni Gabriella 137
Méfano Jacqueline 126
Méfano Paul 40, 41, 46, 124, 126, 129
Melchiorre Alessandro 131
Merini Alda 149
Merku Pavle 131
Mestres-Quadreny Joseph M. 130
Meunier Alain 40, 126, 130
Miani Renato 152
Miereanu Costin 130
Milhaud Darius 128
Millard Christopher 128
Molino Andrea 132
Molino Pippo 110
Mollia Michela 69, 134, 153
Montale Eugenio 63, 141
Montis Vittorio 151
Morazzoni Anna Maria 134
Morelli Gabriella 154
Moroni Gabriele 5
Morricone Ennio 131, 133, 151

Mosca Luca 151
Moser Roland 128
Mrazova J. 124
Mulder Nora 128
Murail Tristan 128
My Dominique 126
Naito Akemi 127
Nicolas François 137
Nieder Fabio 131
Nobre Marlos 130
Nödinger Annette 132
Nono Luigi 5, 11, 13
Notarstefano Maria Carla 151
Nussio Otmar 128
Octors Georges-Elle 131
Olivieri Dario 155
Östersjö Stefan 128
Orvieto Aldo 129
Osborne Nigel 127
Osmond-Smith David 137, 155
Ovidio Nasone Publio 72, 75, 145, 147
Paganini Niccolò 128, 131
Panni Marcello 124, 125
Paris Daniele 138
Parisi Rocco 128
Pasquotti Corrado 110
Paszkowski Nicola 127
Pekkala Léa 126
Pennisi Francesco 6, 61-104, 133, 138-155
Pensis Henri 125
Perezzani Paolo 127
Pérotin Gérard 126
Perotti Sandro 110
Persichilli Angelo 151
Pessina Marino 137
Petazzi Paolo 137, 154
Petit Jean Louis 127
Petrassi Goffredo 12, 14, 52, 62, 109, 110, 125, 132
Pfaff Luca 126, 130
Piacentini Riccardo 110, 128, 131
Piccolo Lucio 61, 63, 71, 140, 145, 146, 147
Piencikowski Robert 137
Pinzauti Leonardo 136
Pizzetti Ildebrando 12, 109
Platz Robert HP 131
Poirier Alain 137
Poli Liliana 125
Pompili Enrico 125
Porcelijn David 127
Pound Ezra 61, 148
Pozzi Raffaele 135
Priori Massimo 128
Procaccioli Stefano 152
Puccini Giacomo 127
Pugnani Gaetano 131
Quarta Massimo 131
Ragni Stefano 151, 154
Rasgado Víctor 137
Ravel Maurice 131
Redel Martin Christoph 130
Reich Steve 130
Respighi Ottorino 130
Restagno Enzo 25, 51, 52, 135, 137
Riehm Rolf 128
Rimoldi Paolo 133, 151
Riviere M. 120
Rjchlik J. 130
Rognoni Luigi 62
Romito Maurizio 137
Ronchetti Lucia 152
Van Roosendael Jan Rokus 129
Rota Nino 128
Rotaru V. 130
Rusconi Roberto 127

Rzewski Frederic 127, 129
Sacher Stefano 132
Sadlo Peter 130
Saffo 75, 147
Saldarelli Vincenzo 151
Salonen Esa-Pekka 129
Salvetta Alide Maria 124
Samorì Aurelio 25, 110, 151
Sani Nicola 126
Santi Piero 126, 134
Sarasate Pablo de 131
Sardo Aldo 128
Satie Erik 62, 63, 78
Sato Norio 127
Saunders Smith Stuart 128
Sbraccia Berardo 130
Scalfi Jacopo 129
Scano Marco 127
Scelsi Giacinto 39, 126, 127, 131
Schönberg Arnold 13, 18, 19, 150
Schumann Robert 131
Schwantner Joseph 127
Sciarrino Salvatore 131
Scodanibbio Stefano 23, 131
Scogna Flavio Emilio 151
Scotese Giuseppe 154
Segafreddo Antonio 131
Segafreddo Matteo 127, 131
Seiss Werner 124, 125
Sello Luisa 131
Seminara Graziella 6, 61, 153, 154
Silvestrini Roberta 131
Simonacci Giancarlo 151
Singelée Jean-Baptiste 127
Sinopoli Giuseppe 110
Smetanin Michael 127
Smith Brindle Reginald 136
Smith Saunders 128
Söll Burkhardt 130
Solbiati Alessandro 110, 129, 132, 133, 151
Sotelo Mauricio 126
Spanjaard Ed 129
Stanislavskij Konstantin Sergeevic 21
Starreveld Harrie 129
Steel Robert 133
Stesicoro 70, 75, 84
Stockhausen Karlheinz 11, 13, 67, 78, 79, 82, 83, 127
Stoïanova Ivanka 136
Stout Gordon 131
Stravinskij Igor 67, 130
Strazza Guido)£
Strobl Bruno 131
Stroppa Marco 131
Sugiyama Yoichi 127
Sutermeister Heinrich 130
Szernovicz Patrick 136
Tailleferre Germaine 129
Talmelli Andrea 151
Tamayo Arturo 132
Tanaka Toshimitsu 128, 130
Tasso Torquato 61, 144
Tedesco Edmondo 132
Telemann Georg Philipp 128
Thomassin Arthur 137
Titone Antonino 62
Togni Camillo 127
Tomasi di Lampedusa Giuseppe 61
Tortora Daniela 153, 154
Tosatti Rinaldo 125
Tosca Alessandra 154
Tsoupaki Calliope 128
Turchi Guido 52
Tzquierdo Joan 130
Ugoletti Paolo 110

Unterhofer Heinrich 151
Vacchi Fabio 110
Vagliengo Dario 128
Vaira Claudio 126
Varela Vìctor 130
Varèse Edgar 66, 67
Varga Gilbert 130
Verdi Giuseppe 130
Verrando Giovanni 129, 133, 151
Villa Rojo Jesus 127
Vineis Daniele 132
Virgilio 75, 147, 149
Wagner Richard 62
Wang Jin 128
Webern Anton von 62, 66, 67, 73, 80, 86
Whiticker Michael 127
Whybrow Julia 128
Wolf-Ferrari Ermanno 128
Wolpe Stefan 129
Woodward Roger 129
Xenakis Iannis 127, 128, 129, 133