

## Hotel Boltanski



Qualche tempo fa ho trovato sul banco di un mercato queste due cartoline: un soldato in congedo (per questo molto contento e soddisfatto...) che si lascia scattare una foto ricordo da inviare a familiari e amici. Nella prima immagine il fotografo, per addolcire la figura, ha preparato un bel mazzo di fiori di un rosso artificiale. Nella seconda i fiori ci sono ancora, ma sono appassiti e riversi sulla panchina, senza vita. Magicamente sbiancati. Il risultato è surreale e se non fosse un'evidente mise-en-scène, potrebbe dare luogo a interpretazioni fantastiche e a messaggi nascosti, subliminali. Questa doppia immagine riporta simbolicamente al senso dell'arte della copiatura. In questo disco, come peraltro ho già fatto in passato, mi sono appropriato di musiche che appartengono ad altri strumenti per curarne versioni apocriefe (talvolta con licenze) e consegnarle poi al definitivo e risolutivo giudizio dell'autore. Hotel Boltanski è un luogo dell'anima, un piccolo museo delle meraviglie, la mia wunderkammer. Qui convivono sperimentazione e pop, libertà e rigore, ordine e disordine, memoria e futuro, numeri e nuvole. Nelle sue stanze abitano compositori amici, personaggi mai incontrati, compagni di strada, numi tutelari. E' un tributo sincero e appassionato a un grande artista che ha accompagnato il mio lavoro per anni con libri, cartoline, cataloghi, fotografie, mostre, discussioni: Christian Boltanski. Ne approfitto per costruire una lista, una di quelle che forse sarebbe piaciuta al mio amato Georges Perec, dove sono allineati come soldatini tutti gli esperimenti che, senza una forma apparente, si sono avvicendati negli anni secondo un ordine libero e non prestabilito. Ora, invece, questo elenco li mette in relazione gli uni con gli altri e la cosa assume significati diversi e misteriosi. Mi accorgo di avere compilato interi quaderni con nomi di compositori e di brani musicali, relative durate, date di composizione e di nascita. Liste, numeri, nomi, numeri, liste e poi ancora numeri, numeri, numeri....

*Manuel Zurria  
Roma, 6 settembre 2016*

## György Kurtág

Intorno al 2013 iniziai a lavorare intorno alla musica di György Kurtág, senza aver mai avuto l'occasione di incontrarlo personalmente. Il primo brano che trascrissi fu *Ligatura-Message* for Frances Marie che preparai in totale autonomia e inviai poi all'indirizzo del Maestro per renderlo partecipe del mio lavoro e conoscere il suo parere. Dopo qualche mese, ricevetti una telefonata da Kurtág in persona che mi spinse a continuare in questa ricerca con altri brani del suo ciclo pianistico *Jatekók*. E così feci. Per qualche anno lavorai incessantemente a una quarantina di brani, ognuno dei quali fu registrato, editato e spedito a Kurtág per stabilire un filo comune, una sorta di collaborazione a distanza. Alla fine, questo immenso lavoro si è rivelato per quello che era inizialmente: un'esperienza inedita con uno dei grandi personaggi della musica d'oggi. Un'esperienza che valeva la pena perseguire senza obiettivi e termini di scadenza. In occasione di questa pubblicazione ho recuperato due brevissimi brani che parlano di fiori che, come sempre nella musica di Kurtág, sono metafora di vita effimera, di delicatezza, di gioia che brucia in un istante. Nel 2016, in occasione di un concerto a Budapest, incontrai finalmente il Maestro. In quell'occasione ho percepito la sensazione di conoscerlo da molto tempo. E così era, d'altronde....

Manuel Zurria

## Salvatore Sciarrino

*- considerazioni su L'Opera per Flauto -*

Molte cose avrei ancora da dire sulla tecnica flautistica e molto su quella compositiva e le amplificazioni teoriche. Perfino sui titoli. Ma non di questo intendo scrivere: ciò che non sboccherà al tempo è bene che si perda o assuma i tratti di un'insondabile rigidità. Vorrei riflettere invece su ciò che significhi aver composto, nell'arco di pochi anni, qualcosa che non è più un semplice seguito di opere più o meno riuscite. Si tratta di un vero e proprio corpus, e questo vuol dire innanzitutto che da adesso il flauto non è più lo stesso. E non tanto pretendo di averlo messo a soqquadro, bensì attirato in un angolo sconosciuto del mondo. La maggior parte sono suoni di mia invenzione di oltre vent'anni; alcuni, recenti, forniti da Fabbricanti; uno, assai ricorrente dal 1971, di Giancarlo Graverini. Ma gli stessi suoni che appartenevano al patrimonio comune dei compositori, pure giustamente oggi mi vengono attribuiti perché sembrano finalmente conquistati alla musica. Già di per sé ogni mia composizione è anche una legittimazione di tali suoni. Su una struttura vecchia, i suoni nuovi equivarrebbero a un ricercato vestirsi. Una volta si parlava di "effetti". Qui struttura ed evento sono sorgono dalle medesime esigenze e crescono o tendono a una prospettiva comune, a una nuova immagine. Non si tratta di scegliere suoni più o meno appropriati, di abbellirsi la casa, quanto "coi suoni nuovi costruire nuovi universi". Questa dovrebbe essere mira dei compositori non indegni di tal nome. Devo parlare senza reticenze e certo sembrerò immodesto.

Ostinatamente ho cercato di confrontarmi con i grandi del passato. Ma è una sfida di natura etica, non estetica. Non confondete: mentre io ho dimistichezza con loro, nei risultati la mia musica ne è lontanissima. La sfida lanciata a noi dai classici, che si può vincere, è nel superare i propri limiti. Anzi: nel superarli con larghezza, proprio dove abbiamo dato il meglio, li dobbiamo ancora impietosamente superarci. Ma questo bisogno di approfondire una cifra, di allargare un orizzonte fantastico che nasce già così personale? Avrebbe permesso a chiunque di trascorrervi tutta la vita. Già nel 1984 *All'aure* era uno dei pezzi più imitati della storia recente, persino sui nomi d'Olimpo ha lasciato non silenziose tracce. Nulla, se non un'irrefrenabile inquietudine della fantasia avrebbe richiesto altri cinque pezzi. Tuttavia, se questi non fossero stati, saremmo privi del meglio. Ne delinco solo il profilo tecnico, dato che ognuno è anche assai caratterizzato (sebbene non come degli studi, che hanno ben più minute ambizioni). *Hermes* trae armonici di un solo suono, a ventaglio o ad accordi, ripercorre una sorta di conquista degli armonici più abbaglianti. *Venere*, gli *Incantesimi* e le *Nubi* fanno miscela dei suoni più eterogenei. Ma *Incantesimi* e *Canzona* accomunano le emissioni e le trasformazioni meccaniche del suono: sì, il vecchio flauto, proprio così com'era, non era stato esplorato del tutto. «Secondo il proprio respiro» con questa frase irrompeva il tempo di *All'aure in una lontananza*. Dalla scoperta provocatoria della fisiologia (e della psiche), all'identificazione di alcune articolazioni formate dentro la stessa fisiologia muove Aton. Dunque l'emersione alla coscienza del tempo lega due lavori estremi. Uno con la fuoriuscita nebulosa di immagini intorno a una linea d'orizzonte pulsante, l'altro che tende a non essere più neanche composizione. Un tralucio di esistenza, che può variare da momento a momento, assumendo in sé ogni tuo stato o mutare psicologico: poiché non più implicitamente, né a parole, il suono nasce e ritorna nel respiro.

Salvatore Sciarrino

## **Beat Furrer**

*Invocazione VI* è un estratto dall'opera *Begehren* (Desiderio), e ne rappresenta la sesta scena dove Euridice dialoga con un ideale alter ego (il flauto basso) su una poetica e mistica lamentazione di San Juan de la Cruz. La scena è rappresentata musicalmente da una parsossistica contraddizione fra estrema velocità/complessità e dinamiche minime, appena percepibili. Le strutture musicali ritmiche e melodiche sono stratificate a più livelli, producendo un'indubitabile alterazione della percezione e una moltiplicazione del senso.

*Manuel Zurria*

## **Heinz Holliger**

Caro Roland, grazie di cuore! Il tuo animo gentile e il suono dolcissimo e trascendente del tuo ottavino spalancheranno le porte del paradiso.

*tuot Heinz*

## **Toshio Hosokawa**

*Calligrafia come pratica ascetica, alla ricerca di una cosmica coscienza umana e risveglio alle radici della nostra esistenza. Questo è ciò che la calligrafia è: immensità cosmica.*

Queste parole si trovano nel diario del calligrafo giapponese Yuichi Inoue. Ho continuato a comporre opere musicali concependo la musica come calligrafia di spazio e tempo. Quello che intendo qui con "calligrafia" è la forma di una nota musicale. Si potrebbe anche parlare della forma di un brano, dell'essenza della sua melodia. L'idea che la struttura melodica nella musica orientale abbia una forma calligrafica mi è stata suggerita dal mio insegnante di composizione, Isang Yun. Se non si misura la melodia come elemento strutturale in una combinazione di più note, così come la muratura nell'architettura occidentale, allora una singola nota nasce al di là dello spazio-tempo del silenzio, cresce come una pianta e decade come la forma di una pennellata nella scrittura orientale. Il glissando, le varie forme di vibrato, i cambiamenti nel colore dei timbri, spesso utilizzati nelle melodie delle canzoni orientali, sono i mezzi per mantenere il flusso vitale di questa sola nota. In un colpo di pennello c'è il respiro della vita, la forza e la profondità dell'autore del suo gesto. E' un'espressione del potere originale della vita, ed è la prova che quella persona è viva. Se c'è una diversità tra la "pennellata" nella mia musica e quella del mio maestro, Isang Yun, la si potrebbe trovare nell'attenzione che la mia calligrafia ha per il luogo su cui è disegnata, la tela ed i suoi spazi vuoti, procedura influenzata profondamente dalla calligrafia giapponese. Questa d'altronde dà valore non solo all'elemento disegnato ma anche allo spazio vuoto circostante, alla forza degli spazi dove nulla è disegnato. La visibilità della pennellata è amplificata in ragione dello spazio vuoto sullo sfondo. In termini musicali, alla nota è data maggior forza espressiva attraverso lo spazio vuoto non udibile, cioè il silenzio. Il flauto è lo strumento che può realizzare meglio le mie idee musicali. Esso riesce a produrre un suono mediante il soffio e può essere un veicolo attraverso il quale il respiro trasmette il potere vitale del suono. In Giappone fin dai tempi antichi, abbiamo avuto una tradizione di flauti diversi come il ryūteki nel gagaku, i flauti del teatro non e lo shakuhachi. La mia musica per flauto senza dubbio è influenzata da questa tradizione. Il rumore del respiro che a volte si sente in essa e che suona proprio come il vento, è un rumore che era proibito fino al XIX secolo nella musica per flauto in occidente. Nella tradizione giapponese, invece, questo rumore è stato utilizzato attivamente per raggiungere l'idea di un respiro naturale. Sen I per flauto solo (1984) è un lavoro del mio primo periodo, che ha seguito il processo della pennellata calligrafica nell'atto di essere disegnata sullo spazio vuoto della musica.

*Toshio Hosokawa*

## **Yan Maresz**

Delineato nella sua struttura fondamentale nel 1993 sulla scia di uno studio incentrato su un problema di scrittura e sulla sua risoluzione (in senso matematico), questo breve pezzo gioca sulla possibilità di percepire una dimensione polifonica in uno strumento monofonico. Una soluzione da sperimentare era di natura poliritmica, così ho pensato di accostare due materiali musicali contrastanti ma complementari, e ho tentato di conciliarli in un discorso continuo, ricorrendo a un trattamento percussivo obbligato del flauto (una pulsazione regolare, quasi metronomica) e una scrittura melodica più tradizionale, limitata nel suo spazio di dispiegamento naturale dalla coesistenza con la componente percussiva. A poco a poco, dalla tensione creata da questa dualità è emersa una sensazione inaspettata, quasi di natura incantatoria, accentuata dalla pulsazione ostinata che conferisce al brano le sue suggestioni rituali. Le principali difficoltà di esecuzione risiedono nella prescritta stabilità del tempo (che non deve fluttuare!), nella precisione dell'articolazione ritmica generale e nella particolare attenzione richiesta in ogni momento dalla differenziazione di timbro delle due "voci". Il brano è stato scritto nella sua versione definitiva a Roma nel 1996, per essere eseguito da Manuel Zurria.

*Yan Maresz*

### **Peter Ablinger**

*Ohne Titel / 3 Flöten* (1989-1991)

Questo brano è composto da 18 pezzi di un minuto per tre flauti accordati in maniera diversa. I flauti 2 e 3 sono fisicamente estesi con una prolunga tra il boccaglio e il corpo del flauto. Solo il primo flauto, non esteso, divide l'ottava in 12 semitoni: il flauto 2 divide l'ottava in 13, ed il flauto 3 in 15 intervalli equidistanti. Allo stesso modo, i tempi si trovano in rapporto 12:13:15. In questo modo l'identità di una battuta e di un suono sembra moltiplicarsi.

*Peter Ablinger*

### **Howard Skempton**

*Axis 90* e *Half Moon* sono stati composti nel Marzo del 1990 e sono stati eseguiti per la prima volta nell' Aprile del 1990. La flautista per la quale sono stati scritti è Nancy Ruffer. È interessante confrontare e contrapporre questi due pezzi. Entrambi si concentrano sui trilli del flauto: nel caso di *Axis 90*, in maniera esclusiva. C'è simmetria in entrambi i pezzi: nei materiali utilizzati, se non nella struttura, nel caso di *Axis 90*; nella struttura, se non per i materiali utilizzati, nel caso di *Half Moon*.

*Howard Skempton*

### **Noah Creshevsky**

Nel 2003, il soprano Beth Griffith, mi ha chiesto di scrivere un brano ispirato al Salmo XXIII (Il Signore è il mio Pastore). Partendo da registrazioni della sua voce, ho isolato oltre 700 campioni vocali. Questi frammenti, tratti dalle registrazioni originali e collegati fra loro, forniscono tutti i suoni per la base preregistrata che accompagna la performance dal vivo. Nel 2016, mi sono sentito onorato quando Manuel Zurria mi ha chiesto di comporre una seconda versione dello stesso brano, questa volta per flauto e base preregistrata. Sia nella versione per voce o per flauto, Psalmus XXIII celebra la ricerca dell'estasi e la santità del corpo e dello spirito.

*Noah Creshevsky*

### **Mary Jane Leach**

Alla fine degli anni '70 stavo ascoltando un'intervista radiofonica con Steve Reich e un'osservazione che lui fece si fissò nella mia mente. Il suo concetto era che i compositori non dovevano più contare sui tradizionali luoghi per i concerti e che era compito dei compositori stessi organizzare le performances e partecipare direttamente ad esse. Ai quei tempi, mi esercitavo a suonare o cantare su basi registrate di mie composizioni. Tutto era iniziato come un esercizio per l'intonazione, e finì con il fascino per i fenomeni del suono: differenza, combinazione, toni che interferiscono in particolare con l'utilizzo di strumenti simili. Con la considerazione di Reich in mente, unitamente al mio nuovo interesse per i fenomeni sonori e per la ricerca sulle timbriche degli strumenti, ho cominciato a scrivere per gli strumenti che potevo suonare da sola, in primo luogo la voce e il clarinetto basso. Originariamente, ho scritto *Bruckstück* per me stessa, utilizzando una registrazione su 8 tracce, perché all'epoca i registratori a 8 tracce offrivano il maggior numero di tracce prontamente disponibili. *Bruckstück* è un pezzo per otto soprani che fu commissionato dal Kulturamt di Colonia in concomitanza con l'apertura di una Mostra di quadri di Jack Ox che erano stati organizzati nell'esposizione, utilizzando un'analisi dell' Ottava Sinfonia di Bruckner. Scelsi una sezione di dieci battute dall' Adagio dell' Ottava di Bruckner come materiale di base per *Bruckstück*. Le parti più basse (relativamente parlando, poiché tutte le cantanti impiegate sono delle soprano) rappresentano la sezione degli archi e utilizzano lo stesso ritmo di base e l'impostazione della tonalità per l'intero pezzo. Il resto delle voci invece rappresentano gli strumenti a fiato. Il pezzo è polifonico, con molti intervalli ricorrenti in rapida successione, principalmente seconde maggiori e minori. Piuttosto che scrivere melodie lineari per una voce, ho scritto melodie che si passano di voce in voce...

*Mary Jane Leach*

### **Michel Van Der Aa**

Proseguendo la linea di opere per strumento solista su basi registrate (*Auburn*, *Oog* e *Just Before*), Rekindle integra il gioco di cambio di prospettiva tra suono dal vivo e pre-registrato. Rekindle è un dialogo tra il flauto e la base pre-registrata, ciascun elemento "riaccendendo" il materiale dell'altro. La base segue le note del flauto, deformandole o prolungandole entro nuovi gesti e creando risonanze con gli accordi di flauto. Il flauto, a sua volta, reagisce a questi suoni elettronici. Poiché questo materiale è suonato avanti e indietro, i ritmi pulsanti della base creano una copia ritmica per un dialogo sempre più virtuosistico. Al culmine del pezzo, la base sonora prende il controllo, costringendo il flauto ad una raffica di esplosioni in sequenza. Il flautista determina l'interazione con la base pre-registrata in parte a orecchio in punti sincronizzati per fissare dei marker musicali.

*Michel Van der Aa*

## **Laurence Crane**

L'elemento che mi ha sempre impressionato nella musica di Laurence Crane è la parsimonia che guida la gestione degli elementi utilizzati e la sapienza con la quale si trasformano nel corso del brano. Questi Four Pieces sono un'evidente testimonianza di questo procedimento estetico. Una sola, semplice idea è proposta e riproposta ma la sua alterazione benché minima produce effetti macroscopici. Questo brano in quattro movimenti alterna sospensione e danza, ma una danza intima, ancestrale.

Manuel Zurria

## **Giuliano D'angiolini**

*Romanza* (2016) una melodia accompagnata. Ma tutto muta ad ogni esecuzione, niente è definitivo. Dei sentimenti così umani... Possiamo ritrovarli e ricongiungerci a loro, se il proposito è libero, se il pensiero è impersonale.

Giuliano D'Angiolini

## **Pierre Jodlowski**

*Limite Circulaire* [Limite del cerchio] (2011)

Questo progetto si inserisce in un ciclo di opere scritte per formazioni varie intorno al principio di scrittura cumulativa, principio che consiste nell'utilizzo di risorse elettroniche per sovrapporre sequenze suonate in diretta. Negli altri pezzi cumulativi da me composti (*60 loops*, *24 loops*, *Série Blanche*...) tutto ciò che viene suonato dai musicisti è via via fissato nel tempo attraverso un procedimento di looping. La musica che si viene a creare è il risultato dell'accumulo di elementi in successione. Ci troviamo in un contesto sonoro necessariamente ripetitivo, ma, a differenza di quanto avviene nella corrente minimalista americana, a volte il fenomeno di accumulazione viene spinto all'eccesso e porta con sé processi di tensione e una forte percezione drammaturgica. Nella sua estensione, *Limite circulaire* può esplorare i principi di accumulazione nei suoi molteplici aspetti in un processo di elaborazione decisamente radicale, e per il quale è stata essenziale la partecipazione del flautista Cédric Jullion. La mia idea iniziale consisteva nel realizzare registrazioni di particolari modalità esecutive al fine di ampliare le possibilità di montaggio; abbiamo cercato e registrato esattamente 1050 suoni diversi, esplorando su tre strumenti, flauto basso, flauto in sol e flauto in do, effetti timbrici (suoni soffiati a imitazione del vento, e altri rumori prodotti dal soffio) effetti percussivi (rumori di chiavi, suoni "slap", tongue-ram) effetti armonici (multifonici). In questa fase della ricerca, abbiamo scelto 27 diteggiature specifiche registrate con i tre flauti in un'ampia gamma di colori, intensità e durata. Queste 27 diteggiature costituiscono una sorta di matrice compositiva che attraverso tutto il brano e ne determina l'unità. Durante la fase di composizione, manipolando questi "oggetti sonori", già in qualche modo delle micro composizioni, mi sono subito venute in mente le opere grafiche di Escher e in particolare la serie *Limite del cerchio I, II e III* realizzate tra il 1958 e il 1959. Il principio in questo caso è semplicissimo: una stessa forma semplice è declinata su una superficie circolare con un effetto zoom che ingrandisce le zone centrali e rimpicciolisce quelle vicino al bordo. Lo sguardo, come spesso accade in Escher, ama perdersi tra percezione del dettaglio e percezione globale, si diletta a individuare percorsi, si diverte a osservare il gioco degli oggetti in scala, risultato di un procedimento in definitiva semplice. La musica che ho composto non intende riprodurre strettamente il principio dei quadri di Escher, ma ne condivide lo stesso tipo di percezione, qui trasposta dal piano spaziale a quello temporale. L'accumulazione ci porta a percepire il tempo in un rapporto non lineare giacché, per ogni sezione, sono presenti alcuni elementi che vengono ripetuti di continuo, e proprio in virtù della loro presenza ostinata si possono percepire anche gli altri. Il brano è strutturato in molteplici zone che alternativamente sfruttano gli effetti percettivi prodotti dall'accumulazione: effetti armonici, effetti spaziali, effetti ritmici... A parte la tecnica di ripetizione di elementi più o meno lunghi, non vi è alcun altro trattamento dei suoni originali. In realtà, in un progetto di questo tipo era assolutamente necessario imporsi un quadro preciso di intervento, giocare con la nozione di limite anche trovandosi magari intrappolati in un labirinto inestricabile, le cui soluzioni di uscita non erano mai facili. Questi 1050 suoni sono stati compagni di lavoro, una sorta di entità di cui disponevo nel tempo, come tanti punti possibili di un'architettura sonora totalmente utopica...

Pierre Jodlowski

Traduzioni: Manuel Zurria, Barbara Baroni