

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento
ex D.M. 270/2004*)

In Musicologia e scienze dello spettacolo

Tesi di Laurea

I CONCERTI PER OBOE DI BRUNO MADERNA

Studio comparato delle interpretazioni

Relatore

Ch. Prof. Paolo Pinamonti

Laureando

Serena Gani

Matricola 835746

Anno Accademico

2011 / 2012

Indice

Introduzione	p. 3
Capitolo Primo	p. 6
L'oboe nella reinvenzione della forma-concerto	
Capitolo Secondo	p. 14
<i>Konzert für Oboe und Kammerensemble</i>	
Capitolo Terzo	p. 37
Concerto per oboe e orchestra n. 2	
Capitolo Quarto	p. 72
<i>Troisième Concerto pour hautbois et orchestre</i>	
Capitolo Quinto	p. 100
Intervista a Matej Šarc	
Nota bibliografica	p. 109

Introduzione

Attraverso l'analisi dei tre concerti per oboe e orchestra di Bruno Maderna, si assiste alla trasformazione dei materiali musicali in elementi narrativi: un "teatro della forma" allestito sul dualismo holderliniano che contrappone la sfera individuale a quella collettiva. Nella sua personale risposta alla questione della forma, al centro del dibattito musicale degli anni Cinquanta e Sessanta, il compositore veneziano propone una riformulazione del concerto classico-romantico. La cadenza solistica, divenuta elemento strutturale dominante, racchiude l'ispirazione poetica dell'autore e difende la soggettività dagli "attacchi" della compagine orchestrale, simbolo della società meccanizzata. Solo raramente, è concesso uno spiraglio di ottimismo e le due opposte entità interagiscono in modo serenamente dialogico.

Il *Konzert für Oboe und Kammerensemble* (1963), il *Concerto per oboe e orchestra n. 2* (1967) e il *Troisième Concerto pour hautbois et orchestre* (1973) rappresentano le tappe di un progetto di ricerca formale che porta all'affermazione del concetto di "opera aperta". L'analisi condotta in questo lavoro punta a far emergere le modalità compositive e le scelte poetiche attraverso cui Maderna ha portato avanti la propria indagine. Oltre allo studio delle partiture, messe a disposizione dall'Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, è stato di fondamentale importanza, ai fini della comprensione degli aspetti strutturali delle composizioni, lo studio comparato delle interpretazioni. La seguente riflessione di Gianfranco

Vinay è stata considerata come punto di partenza da cui stabilire il tipo di approccio all'analisi delle esecuzioni:

Jusqu'à présent la critique musicale, la musicologie historique et systématique se sont intéressées à l'interprétation musicale comme "reproduction" de l'œuvre par l'interprète pour révéler certains caractères de son style personnel ou certains rapports entre l'interprétation, les modes culturels d'une époque et les réactions des auditeurs. Aussi s'est-on fort peu intéressée à l'interprétation comme révélateur des structures de l'œuvre, comme analyse sonore en temps réel et remise en question des postulats de l'analyse musicale et de la recherche musicologique "en titre".¹

Per l'analisi di ciascun concerto, sono state messe a confronto tre diverse esecuzioni: le prima o seconda assoluta dirette da Maderna con Lothar Faber (per i primi due concerti) e Hans De Vries (per il terzo) e le interpretazioni di Gary Bertini con Heinz Holliger e di Michael Stern con Fabian Menzel. Allo scopo di far emergere il grado di incidenza delle peculiarità interpretative sugli aspetti strutturali delle composizioni, è stata riservata particolare attenzione alle scelte direttoriali in merito alle velocità di esecuzione delle singole sezioni formali e in merito al trattamento delle parti aleatorie. Soprattutto il *Troisième Concerto pour hautbois et orchestre*, lavoro ampiamente aleatorio, ha stimolato la riflessione sulla sua relazione con le forme libere proposte dalla musica colta europea del Novecento. Parallelamente, l'osservazione dei fenomeni puramente strumentali ha consentito di portare alla luce le modalità di partecipazione all'evoluzione tecnica dell'oboe da parte di alcuni dei più importanti oboisti del Novecento, oltre che il ruolo di questo strumento nella concezione musicale di Maderna. Come si vedrà nel primo capitolo, il suo profondo senso della storia e la suggestione derivatagli dalla "grecoità" lo portano a scegliere l'oboe, moderno *aulos*, come emblema del canto perduto e affermazione di «melodia assoluta».

¹ G. Vinay, *L'interprétation comme analyse: les Variations Goldberg*, in «Revue de Musicologie», 81, 1, 1995, pp. 65-86:66.

L'ultimo capitolo riporta i passaggi salienti dell'intervista a Matej Šarc, oboista di fama internazionale che ho incontrato il 29 gennaio 2013 a Lubiana. La conversazione verte su alcuni importanti aspetti relativi al panorama musicale contemporaneo, allo stato dell'evoluzione tecnica dell'oboe e al rapporto con Holliger, suo maestro e amico.

Capitolo Primo

L'oboe nella reinvenzione della forma-concerto

L'opera di Bruno Maderna si inserisce in un contesto musicale, quello degli anni Cinquanta e Sessanta, fortemente condizionato dal purismo della corrente post-weberniana. I colleghi di Darmstadt, fra cui Stockhausen e il primo Boulez, nel rifiuto di ogni compromissione con la tradizione cercavano instancabilmente la definizione di uno spartiacque, ovvero di una sorta di «anno zero» della musica. Maderna, al contrario, si pose come punto di riferimento per quei compositori, in gran parte italiani che, pur adottando la tecnica seriale, non ne condividevano appieno l'ideologia. Insieme a lui, Berio, Donatoni, Clementi, ripudiarono il pessimismo esistenziale, l'angosciante nihilismo, il rigore concettuale che stavano alla base della dodecafonia classica, propendendo invece per la contaminazione trasversale di serialismo e stili della tradizione. Maderna si apriva in questo modo al confronto con varie tendenze musicali del presente e del passato, mantenendo con naturalezza e continuità un profondo senso della storia.² Questo atteggiamento originale, che si colloca tra le costanti della sua poetica, da un lato va inteso come causa, dall'altro come conseguenza delle scelte connesse all'attività di direttore d'orchestra, e contraddistingue in modo altrettanto rilevante tutta la sua produzione musicale. Come direttore,

² Per il contesto storico e il rapporto di Maderna con la scuola dodecafonica tedesca si veda: M. Mila, *Maderna musicista europeo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 1-8 e 99-110 e R. Dalmonte, *Scelte poetiche e letterarie*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 13-32.

Massimo Mila lo ha definito «un benefattore e un patrono della musica moderna»,³ in omaggio alla sua inesauribile propensione per il dar voce e risonanza ai protagonisti dell'avanguardia, attitudine che non escluse mai ma, al contrario, si intrecciò costantemente con l'attenzione per i grandi nomi della storia della musica, da Vivaldi a Mozart, da Bach a Stravinsky.⁴

Questo volersi immergere in un respiro musicale universale trovava approdo nella fedeltà a un ideale consolidatosi nel corso dei secoli, se non dei millenni, cui Maderna aderì consapevolmente: la persuasione che la musica sia innanzitutto un processo creativo operante sulla base di una netta finalità espressiva.⁵ Negli anni, egli giunse a trasfigurare questo concetto astratto nelle concrete potenzialità comunicative di uno strumento in particolare: l'oboe, insieme agli strumenti affini (*musette*, oboe d'amore e corno inglese), si fece protagonista indiscusso di molti tra i suoi più importanti lavori della maturità, identificandosi sempre più, come vedremo, nella voce stessa del compositore.

La duplice inclinazione per la modernità e per la tradizione si evidenzia in misura notevole nella lunga ricerca finalizzata alla reinvenzione della forma-concerto, che impegnò Maderna fin dagli esordi e che ebbe come esito estremo il *Concerto n. 3 pour hautbois et orchestre* del 1973 (non sapremo mai quale sviluppo avrebbe avuto con l'incompiuto *Concerto per due pianoforti, violoncello e orchestra*). Il modello cui faceva riferimento è il concerto classico-romantico che, per la sua peculiare dialettica solo/tutti, trovò il più congeniale ai fini dello studio di un tema fondamentale della sua creatività: la drammatizzazione del rapporto - spesso antitetico - tra l'individuo (il solista) e la collettività (l'orchestra). A partire dal *Konzert für Oboe und Kammerensemble* del 1963,

³ M. Mila, *Maderna* cit., p. 5.

⁴ È significativo, a questo proposito, l'elenco delle incisioni discografiche dirette da Maderna, redatto da M. Romito, *Discografia delle composizioni dirette da Bruno Maderna*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 149-155.

⁵ Cfr. L. Cosso, *La forma concerto in «Aulodia» di Bruno Maderna*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 25, 3-4, 1991, pp. 427-440:430.

che si presenta come una successione di cadenze dell'oboe solista intervallate da sezioni orchestrali, Maderna costruì progressivamente la sua concezione di concerto solista, intrecciandolo al principio di "messinscena". Successivamente, con il *Concerto per oboe e orchestra n. 2* (1967), dove attuò compiutamente l'adozione dello stile parlato, chiarì la funzione dello strumento principale: un attore protagonista impegnato in una forma di monologo contrastato dagli interventi orchestrali. Alla luce del perfezionamento delle tecniche volte alla discontinuità, come lo straniamento attuato dall'orchestra e la spazializzazione melodica della parte solistica, l'opera costituì un modello per i concerti successivi, il *Concerto per violino e orchestra*, la *Grande Aulodia* per flauto e oboe soli con orchestra e il *Troisième Concerto pour hautbois et orchestre*.⁶

Il principio della contrapposizione derivò a Maderna da un ben preciso riferimento poetico, che ricorre in tutta la produzione dell'ultimo ventennio e che rappresenta la costante di quello che si può considerare una sorta di filone compositivo: l'*Hyperion* di Friedrich Hölderlin, un romanzo epistolare che, oltre a ispirare direttamente il ciclo dei componimenti collegati all'*Hyperion* maderniano (lirica in forma di spettacolo presentata nella prima versione a Venezia nel 1964 con la collaborazione del regista Virginio Peucher)⁷, si ritrova sotto varie forme attraverso la reincarnazione del protagonista nei solisti dei suoi concerti.

Hyperion, cresciuto in Grecia ma di origini tedesche, si fa portatore attraverso la sua poesia della speranza di recuperare quello che ormai l'uomo moderno sembra non essere più in grado di sperimentare: ovvero un rapporto di confortante vicinanza con i propri simili e con l'ambiente circostante. Nella sua opera di divulgazione si imbatte sovente nell'incapacità di comunicare con la società e non gli rimane, a quel punto, che rifugiarsi nella contemplazione estatica della natura. L'armonia, che in un tempo remoto l'uomo ha avuto la capacità di

⁶ Cfr. L. Cosso, *La forma concerto* cit., pp. 432-435.

⁷ M. Mila, *Maderna* cit., pp. 53-54.

assaporare, si scontra drammaticamente con la contingenza storica, per Hölderlin rappresentata dall'ordinamento sociale della Germania di fine Settecento.⁸

Maderna, colpito dalla potenza dell'idea poetica di Hölderlin, ovvero la straziante solitudine dell'uomo moderno nella contemporanea società tecnologica, accolse nel suo immaginario la figura di Hyperion e il mito della grecità. Le parole che seguono, più volte riportate da coloro che hanno affrontato lo studio della sua opera, sono significative della sua interpretazione di *Hyperion* e racchiudono il senso della dialettica solo/tutti:

Credo che derivi anche questo da *Hyperion*, dal pensiero di un'opera che non so bene se sia terminata o no. È una cosa che mi ha impegnato sempre più negli ultimi anni, ed è la rappresentazione del poeta, dell'artista, di un uomo che è solo e che tenta di convincere gli altri, di portarli verso le sue idee, i suoi ideali. Ma i suoi ideali sono così alti, buoni e tolleranti che la gente non è ancora capace di capirli, perciò tenta di distruggere il profeta [...]. L'orchestra gli va contro, ma a volte sembra quasi che gli vada dietro, che si sia convinta: ma poi subito c'è una resistenza.⁹

L'universo così descritto, a volte rigorosamente diviso nei due poli contrapposti del soggetto singolo e della società che non lo comprende, a volte tendente a una riconciliazione, si riverbera dunque nel microcosmo della forma-concerto.¹⁰ A un livello superficiale, il processo si intravede nelle precise indicazioni che sulla partitura puntano all'esagerazione degli effetti di opposizione tra solista e orchestra. Non è raro incontrare diciture quali «espressivo» o «disperato» nella parte solistica o dettagliate istruzioni sulla gestione delle dinamiche che nulla lasciano al caso, strategie volte a ottenere un risultato sonoro quanto più rispondente

⁸ Per il rapporto con Hölderlin e il mito di Hyperion, si veda F. Magnani, *L'Hyperion di Maderna: quale poeta per quale canto*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 177-194.

⁹ Le parole sono tratte dalla trascrizione di una conversazione telefonica tenuta al *Saarländischer Rundfunk* nel 1970, relativamente al *Concerto per violino*. Ivi, pp.179-180.

¹⁰ F. Magnani, *L'Hyperion di Maderna* cit., p. 185.

all'intenzione poetica sottostante (es.1). Vi è poi l'organizzazione generale dell'opera che, nell'intessere la rete delle relazioni tra il solista e i gruppi strumentali in cui spesso l'orchestra si divide, fa della forma concertistica un processo narrativo non privo di trama, personaggi e colpi di scena. La vicenda si sviluppa attraverso elementi puramente musicali sapientemente rivestiti di una valenza gestuale.

Es. 1

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 31.

The image shows a musical score for two oboes. The top staff is labeled 'ALTEL. 1°' and the bottom staff is labeled 'ALTEL. 2°'. Both staves are in 4/4 time. The first staff has a measure starting at measure 100 with a dynamic marking of *pp*. The second staff has a measure starting at measure 101. A large rectangular box is drawn across the bottom staff, containing the following handwritten text: 'N.B. - Strumenti a fiato: SEMPRE *pp* UGUALISSIMO - MOLTO LEGATO. RESPIRARE SOLO QUANDO INDICATO (!) - SOLO POCO VIBRATO'.

Il *Konzert für Oboe und Kammerensemble* costituisce il primo grande lavoro maderniano dedicato all'oboe. In una fase di grande interesse e partecipazione da parte dei musicisti dell'avanguardia per il flautista Severino Gazzelloni e gli esiti della «Gazzelloni-Musik»¹¹, artista con cui lo stesso Maderna collaborava, rappresenta inoltre il primo importante approfondimento delle potenzialità di questo strumento, grazie anche all'incontro con l'oboista Lothar Faber. Già in *Composizione n. 2*, brano per orchestra del 1950, si scorge un'attenzione del compositore per le possibilità melodiche dell'oboe: è affidata infatti all'ancestrale voce del corno inglese la citazione della melodia dell'*Epitaffio di Sicilo*, tema alla base della struttura seriale del brano.¹² Questo ci dà l'occasione per trattare un altro fondamentale principio ispiratore della sua opera, strettamente connesso con la concezione dell'oboe come ideale di canto,

¹¹ M. Mila, *Maderna* cit., p. 55.

¹² M. Baroni, *L'archetipo dell'aulos. Echi e reminescenze melodiche*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 227-240:227.

che Maderna sviluppa lungo tutto il suo percorso di compositore. *L'Epitaffio di Sicilo*, infatti, una delle più antiche testimonianze scritte della musica occidentale, giunto fino ai giorni nostri sottoforma di incisione su una pietra tombale del I secolo a. C.,¹³ si ricollega a un immaginario che fin dagli anni della formazione agiva su di lui con una profonda attrattiva. Si tratta del mito della "grecoità" cui egli si era avvicinato leggendo la poesia greca con la mediazione di Salvatore Quasimodo. Rivolgersi all'antico, e a un'antichità ben precisa, quella che ha dato origine alla civiltà contemporanea, significò per lui ripensare le tecniche della scuola viennese formulando al contempo un linguaggio personale frutto dell'acquisizione di un sistema di scrittura musicale diverso da quello contemporaneo, remoto ma sentito come punto di partenza.¹⁴ Ad Aldo Maranca, che in un'intervista del 1965 gli chiedeva un commento sulla relazione tra parola e musica nella poesia greca, Maderna si espresse in questo modo:

Era un'unica arte sola, indivisibile. Era impossibile per i greci immaginare le due parti di un tutto. Era un'unità. E in realtà, la musica aveva proprio il compito di catalizzare le parole e la parola informava dei suoi concetti la musica. [...] E questo è il punto fondamentale, critico, per cui si può dire che un tempo l'unità della parola e della musica si svolgeva in verticale. Adesso sembrano quasi in posizione orizzontale. Fino ad un certo punto arriva la parola; quando la parola cessa di avere la necessaria forza o la necessaria energia per continuare, l'unico mezzo è fare entrare una componente di questa arte, che una volta era posta in verticale, mentre adesso continua, procede, va avanti ed è la musica. [...] Anche questa forma [...] primitiva dell'espressione umana è una dimostrazione che esistono degli affetti, dei sentimenti in cui la parola, come significato verbale, cessa di esistere nella sua funzione.¹⁵

¹³ M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, P. Santi, G. Vinay (a cura di), *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1988, p. 21.

¹⁴ Sul rapporto di Maderna con la grecoità, v. R. Dalmonte, *Scelte poetiche e letterarie* cit., pp. 17-20.

¹⁵ N. Sani, *Musica elettronica, poetica, scrittura: un colloquio inedito con Bruno Maderna*, in «Musica/Realtà», 47, 1995, pp. 65-77:69-71.

È la ricerca dell'«Ur-Ton», del suono originario che, se nel *Concerto per due pianoforti e strumenti* (1947-48) si manifesta nella serie di *la* isolati e ribattuti da cui prende forma lentamente ma inesorabilmente l'imponente architettura timbrica di pianoforti e percussioni, in *Composizione n. 2* è richiamo al primordiale atto creativo della melodia.¹⁶ Si delineava in questo modo una categoria fondamentale per Maderna, che egli stesso denominò dopo oltre un decennio con il termine "aulodia": la rassicurante, familiare voce dell'*aulos*, lo strumento monodico per eccellenza che, contrariamente a quanto si riteneva comunemente, non era una versione primitiva del flauto moderno, ma piuttosto uno strumento ad ancia (o canna ad ancia).¹⁷ È del 1965 l'*Aulodia per Lotbar* per oboe d'amore e chitarra, un'opera meditativa e intimista in cui il colore malinconico dell'oboe d'amore è sostenuto dagli interventi, spesso di carattere improvvisativo, della chitarra. Il canto del solista si comprime nella parte centrale in furiosi frammenti tematici, subito sdrammatizzati dalla leggerezza della sezione successiva, in tempo ternario. Il brano, in un movimento unico, si esaurisce in lunghi suoni tenuti, secondo una tendenza creativa che si riscontra, come vedremo nei prossimi capitoli, anche nei grandi concerti per oboe e orchestra.¹⁸ Dalla potente suggestione che la cantabilità degli strumenti a fiato, dell'oboe più di tutti, suscitava in lui, derivò l'instancabile ricerca di quella categoria che Mila definisce «melodia assoluta»:¹⁹ la purezza di una linea melodica già di per sé visceralmente espressiva che, posta al vertice di una struttura articolata come quella del concerto solistico, acquistava una ancor maggiore valenza simbolica. È lo strumento, più dell'esecutore, a farsi interprete del desiderio di comunicazione dell'autore.²⁰ L'oboe, autentico trasformista, cambia voce e vestito, dialoga, richiama, balbetta,

¹⁶ M. Mila, *Maderna cit.*, pp.102-104.

¹⁷ Cfr. A. Baines, *Storia degli strumenti musicali dalle origini a oggi* (tit. orig. Musical instruments through the ages), Milano, RCS, 2002, pp. 234-236.

¹⁸ Cfr. B. Maderna, *Aulodia per Lotbar. Oboe d'amore und chitarra ad libitum*, Milano, Suvini Zerboni, 1997 e M. Mila, *Maderna cit.*, pp. 47-49.

¹⁹ Ivi, pp. 32-34.

²⁰ Cfr. L. Cosso, *La forma concerto cit.*, p. 431.

impenna con accenti acutissimi, sospira, supplica, si impone perentorio e quando è sull'orlo di una crisi di nervi libera il proprio canto. Se in quell'attimo la folla orchestrale finalmente si zittisce e trattiene il fiato, quasi convinta di volerlo assecondare, ecco che dal fondo una voce di dissenso si alza e nulla può più fare quel canto, è nuovamente sopraffatto dall'impertinente rumorosità della platea e non gli resta che dileguarsi, esaurendosi in un'ombra di sconcertato disinganno. È il dramma dell'incomunicabilità, la messinscena del desiderio frustrato di contatto con l'altro e del recupero impossibile di un passato primitivo in cui bastava una melodia per trasmettere significato.

Capitolo Secondo

Konzert für Oboe und Kammerensemble

MADERNA-FABER (1967)

BERTINI-HOLLIGER (1993)

STERN-MENZEL (1996)

Il *Konzert für Oboe und Kammerensemble*, eseguito per la prima volta alla Biennale di Venezia nell'aprile 1963,²¹ costituisce un rielaborazione senza nastro magnetico di un precedente lavoro noto come *Komposition für Oboe, Kammerensemble und Tonband*, commissionato per i Ferienkurse di Darmstadt del 1962. L'opera, nota anche come *Concerto per oboe e orchestra n.1*, riveste un'importanza particolare nell'ambito dell'attività compositiva di Maderna: da un lato perché - come detto - costituì il suo primo strutturato lavoro sull'oboe, dall'altro perché rappresentò la sua personale risposta alla questione morfologica, in quel periodo al centro del dibattito musicale. Segnò, inoltre, il ritorno agli strumenti tradizionali dopo il decennio dedicato alla sperimentazione elettronica.²² Con questo lavoro egli inaugurò, dunque, la forma episodica del concerto per cadenze, che negli anni successivi avrebbe perfezionato con l'inserimento strutturale dell'alea controllata. Dal punto di vista concettuale, questo lavoro gli diede inoltre l'occasione di approfondire e

²¹ M. Mila, *Maderna* cit., p. 37.

²² M. Garda, *Rilevamenti sulla ricezione della musica maderniana*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 74-94:86.

testare il tema della “teatralità”, derivante dalla relazione oppositiva tra solista e orchestra.²³

Le interpretazioni messe a confronto in questo capitolo sono le seguenti: la registrazione dal vivo dell’esecuzione del 1967 di Faber sotto la direzione di Maderna (Orchestra Sinfonica della RAI di Torino); l’incisione discografica del 1993 di Heinz Holliger diretto da Gary Bertini (Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester); la registrazione dal vivo del 1996 di Fabian Menzel diretto da Michael Stern (Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken).²⁴

Il concerto, che fu dedicato a Faber (sulla partitura si legge «*Lothar Faber und seinen Oboen gewidmet*»), si articola in sei cadenze, alternate ad altrettante sezioni orchestrali, di cui: una per oboe d’amore, strumento in *la*, la cui estensione si colloca quindi una terza minore sotto quella dell’oboe; quattro per oboe; una per corno inglese, strumento in *fa*, più grave di una quinta. Precede la prima sezione orchestrale un episodio introduttivo di tipo puntillistico in cui il solista, con una cifra espressiva sommessa e intimista, dà inizio a quello che si preannuncia, fin dalle prime battute, come un discorso sofferto e discontinuo. Gli archi e, successivamente pianoforti, arpa e celesta, lo imitano discretamente. Già in queste prime battute, attraverso un percorso di frammenti melodici ascensionali, l’oboe d’amore raggiunge una tessitura insolitamente acuta che si estende fino al *mi* \flat 5 (per l’esecutore posizione del *sol* \flat acuto) e

²³ La partitura, edita da Bruzzichelli di Firenze nel 1962, riproduce il manoscritto di cui si sono perse le tracce ed è conservata presso l’Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell’Università degli Studi di Bologna. Per le notizie relative alla genesi dell’opera e per l’analisi formale si veda N. Verzina, *Concezione poetica e pensiero formale nel Maderna post-seriale: il Konzert für Oboe und Kammerensemble (1962-63)*, in «Studi Musicali», XXIV, 1, 1995, pp. 131-159:131.

²⁴ Nel primo caso si tratta della registrazione conservata presso l’Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell’Università degli Studi di Bologna, consistente nel riversamento su disco di nastri provenienti dalla RAI di Torino ed effettuata il 17 novembre 1967 all’Auditorium della RAI di Torino (L. Faber, solista, B. Maderna, direttore, Orchestra Sinfonica della RAI di Torino). Seguono: Bruno Maderna, *Oboe concertos*, ob. H. Holliger, dir. G. Bertini, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Philharmonie, Köln, 1993, CD Philips 442015; Bruno Maderna, *Oboe concertos*, ob. F. Menzel, dir. M. Stern, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, live recording Funkhaus auf dem Halberg, Saarbrücken, 1996, CD col legno 20037.

che dovrà mantenere fino alla sezione successiva. L'utilizzo costante di questa area estrema dello strumento, spesso in abbinamento a dinamiche che si possono considerare come "vie impervie" ai fini di una resa ottimale, dal punto di vista puramente tecnico si colloca tra gli aspetti più innovativi introdotti da Maderna nel trattamento dell'oboe e si riscontra in tutte le composizioni ad esso dedicate. Ciò acquista una ancora maggiore rilevanza se considerato in relazione all'oboe d'amore e al corno inglese, strumenti valorizzati in epoche passate, ma anche ad opera della tradizione musicale del Novecento, soprattutto nella loro profondità e nel caratteristico timbro nasale originato dalla campana piriforme, di certo più evidente nel registro medio-basso.²⁵

L'introduzione (batt. 1-38), in cui predomina la dinamica soffusa del *pianissimo*, fatta eccezione per alcuni isolati richiami perentori dell'oboe d'amore, è dunque l'inizio di un processo comunicativo che dopo un concitato e articolato sviluppo centrale, si dissolverà alla fine del concerto così com'era cominciato, con quella che si potrebbe definire una "fine per estenuazione".²⁶ Il tempo dell'introduzione, in 4/4 con alcune sezioni in 7/8 e in 3/4, è correlato alla seguente indicazione metronomica: ♩ = 60, cui si aggiunge «tempo sempre molto rubato» (v. p. 1 della partitura). Nella registrazione di Maderna, la velocità di esecuzione coincide con quella da egli stesso suggerita, ma si riscontra in generale una riproduzione regolare e rispettosa delle linee strumentali, priva dunque del ricorso a un'interpretazione libera dei valori musicali. In Bertini, al contrario, la scelta è quella di una rarefazione estrema delle

²⁵ Esempi relativi a composizioni dei decenni precedenti sono riscontrabili sia nel repertorio da camera che in quello orchestrale: nella *Sonata* per corno inglese e pianoforte di Paul Hindemith, del 1941 (P. Hindemith, *Sonate für Englisch Horn und Klavier*, Mainz, Schott, 1970) l'autore utilizza in pochissimi punti il registro superiore al *fa# 4*, prediligendo di gran lunga quello centrale. Maurice Ravel, nel 1931, assegna al corno inglese lo struggente tema del II movimento del *Concerto in Sol* per pianoforte e orchestra, la cui linea raggiunge il punto culminante con un *fa# 4*, mantenendosi altrove tra il *si 2* e il *do# 4* (S. Crozzoli, "Soli" e passi tecnici dalle più importanti composizioni sinfoniche. Oboe e corno inglese, vol. I, Milano, Sonzogno, 1977, p. 73); lo stesso Ravel sceglie l'oboe d'amore per il tema del *Bolero*, circoscritto entro l'ottava compresa tra il *do 3* e il *do 4* (mentre nel resto della composizione lo strumento non supera il *la 4*. Cfr. M. Ravel, *Bolero*, Parigi, Durand & C., 1929).

²⁶ In base alle riflessioni contenute in M. Mila, *Maderna* cit., pp. 60-65.

particelle sonore e di un tempo di esecuzione decisamente inferiore, in media $\downarrow = 44$ (si noti, nella tab. 1, la differenza di durata della sezione, superiore rispetto alla prima registrazione di quasi un minuto). Spicca, inoltre, una maggiore attenzione nella parte solistica al rispetto delle dinamiche, immancabilmente precisate dal compositore. Lo stesso si può dire in riferimento all'incisione di Stern, nella quale tuttavia il tempo medio risulta più scorrevole ($\downarrow = 54$ ca.). Le tre diverse scelte di tempo qui evidenziate tendono a confermarsi in tutte le sezioni successive (v. fig. 1), tanto che la differenza di durata totale risulterà infine alquanto evidente, addirittura pari a 8'13" tra la più breve, quella del 1967, e la più lunga, quella del 1993 (cfr. tab. 1). Pur evitando di soffermarsi sui differenziali riguardanti le cadenze, che sommano alle scelte direttoriali, dove presenti, le peculiarità espressive dei solisti, la visualizzazione grafica dello scarto che intercorre tra le esecuzioni delle parti orchestrali permette di evidenziare la tendenza di ciascun direttore. L'interpretazione di Maderna è immancabilmente la più veloce e spesso in contraddizione con le sue stesse indicazioni di metronomo. Si tratta di un dato oggettivo talmente costante, anche nei concerti che si analizzeranno nei prossimi capitoli, da porre il seguente problema: è la conseguenza di un'intenzionalità interpretativa o è lecito pensare a una conferma di quell'atteggiamento sbrigativo e anticelebrativo che Maderna assumeva dirigendo le proprie composizioni? La questione non è di semplice soluzione, e non si intende qui fornire una risposta esaustiva. Di certo, la sensazione è che tale linea direttoriale giochi a volte a scapito della partitura e della chiarezza percettiva. Analizzando l'interpretazione di Maderna di due composizioni importanti di Malipiero, *Sinfonia dello Zodiaco* e *Pause del silenzio*, Paolo Pinamonti ha rilevato la tendenza a una sostanziale libertà a livello agogico, ancora più evidente se confrontata con la propensione di altri direttori a fondare le proprie scelte su un principio di proporzionalità fra le sezioni formali. In *Pause del silenzio* il procedimento è ulteriormente accentuato nella velocità dei movimenti

vivaci: ciò sostiene l'ipotesi secondo cui l'intenzione di Maderna sia quella di aumentare gli effetti di contrasto che intercorrono tra i diversi tempi compositivi favorendo, attraverso questo ed altri atti di "infedeltà" alla partitura, una paradossalmente maggiore coerenza con il pensiero compositivo di Malipiero.²⁷ Un'analoga indagine può essere condotta in merito ai concerti per oboe oggetto del presente lavoro, ponendo però Maderna al posto di Malipiero e avendo a disposizione il valore aggiunto dato dalla direzione dello stesso autore. Si dovrà tener conto inoltre che, a differenza di Malipiero, generalmente avaro di indicazioni per l'esecuzione,²⁸ le partiture dell'allievo Maderna, come osservato nel precedente capitolo, si distinguono per l'abbondanza di segni e istruzioni. Questa particolare condizione permetterà di rilevare con maggiore facilità il grado di congruenza delle decisioni interpretative operate dai diversi direttori con la pagina scritta sul piano delle velocità, dell'orchestrazione, delle accentuazioni ritmiche, dei volumi sonori. Per esempio, come si osserverà in seguito nel dettaglio, sembra che Maderna, nella direzione del *Konzert* abbia tralasciato di suggerire - o di richiedere - al solista e agli orchestrali il rispetto delle dinamiche, così precisamente indicate a livello compositivo. Al contrario, proprio la cura di Bertini-Holliger e soprattutto di Stern-Menzel nel controllo delle sonorità sembra aver contribuito a garantire una migliore realizzazione degli orientamenti compositivi.

²⁷ Cfr. P. Pinamonti, *Maderna dirige Malipiero*, in: *Malipiero Maderna 1973-1993*, a cura di P. Cattelan, Firenze, Olschki, 2000, pp. 245-261.

²⁸ Ivi, p. 254.

Tab.1. Durata di ciascuna sezione formale del *Konzert für Oboe und Kammerensemble* nelle tre esecuzioni (espressa in minuti primi e secondi).

Fig.1. Grafico raffigurante i differenziali di durata tra le tre esecuzioni delle tredici sezioni del *Konzert für Oboe und Kammerensemble*.

Il primo episodio orchestrale (battute 39-56, $\downarrow = 54$ «rigoroso») è diviso in tre sezioni di tempo diverso, ovvero 3/4 - 4/4 - 3/4. In ognuna di esse emerge il timbro corposo delle doppie ance, in particolare quello del fagotto e del corno inglese (in questo caso non solista, ma parte orchestrale). La forma tripartita è molto evidente sia in fase di ascolto che osservando il disegno della partitura, essendo attuato un chiaro procedimento di stratificazione timbrica. Nella prima parte, al suono tenuto del corno vengono sovrapposti progressivamente fiati e archi; nella parte centrale, di carattere concitato, l'impulso ritmico è dato dall'aggiunta di pianoforti, arpe e celesta; la terza parte è speculare alla prima ma, nel graduale alleggerimento delle sonorità, gli archi sono sostituiti da pianoforti e celesta (cfr. pp. 7-10 della partitura). In ognuna delle interpretazioni, al di là della già evidenziata differente scelta metronomica generale, si può rilevare un trattamento diverso del tempo all'interno delle tre sezioni: più lento laddove la densità strumentale è inferiore, più agile nel caso opposto. Questa modalità di esecuzione si manifesta maggiormente nell'interpretazione di Maderna, a indicare forse un'implicita intenzione del direttore-autore: nonostante ciò, tuttavia, il suo tempo medio si attesta intorno a $\downarrow = 63$, ben più veloce rispetto al metronomo indicato. Con una scelta agogica opposta, ma più efficace al fine di far risaltare l'effetto di sovrapposizione strumentale progressiva, Bertini mantiene un costante $\downarrow = 48$ e, osservando le dinamiche scritte comprese tra *pp* e *mp*, evita l'affollamento timbrico che in Maderna impedisce di distinguere l'entrata e l'andamento delle singole parti.

Un'analisi a parte va dedicata alla battuta 56, da intendere come particella di collegamento tra il primo episodio orchestrale e la prima cadenza (es. 2). È interessante notare come il suo esito interpretativo e percettivo sia nettamente diverso nei tre casi esaminati, tra i quali cambiano diversi elementi: lo strumento utilizzato dal percussionista, la

durata dei suoni coronati e il tipo di emissione del suono adottato dal solista.

Es. 2

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 11.

Nella sua esecuzione, Maderna fa attaccare per primo il percussionista, il quale utilizza quella che parrebbe essere una raganella, dal suono aspro e incisivo; prima che il suono si interrompa, Faber prende la parola con una sorta di gemito accorato, dal *mezzoforte* al *piano*, producendo il suono con un vibrato molto intenso eseguito con l'ausilio delle labbra. Il percussionista che crea invece lo sfondo sonoro per Holliger utilizza un *mexikanische Bohnenrassel* (erroneamente indicato in partitura come «*Bohnentrom m.*», dicitura non attestata altrove), uno strumento a scuotimento che riproduce il suono di un baccello naturale usato nelle musiche tradizionali messicane.²⁹ L'effetto timbrico, lieve e aggraziato, consente al solista di attaccare il suono quasi dal nulla e di sfumarlo lentamente dopo l'apertura centrale e, pur non essendo previsto dall'autore, accompagna come effetto sonoro di risonanza buona parte della cadenza. Anche Menzel esegue fedelmente l'escursione dinamica indicata, ma è sostenuto da una raganella molto diversa dalla prima a causa del timbro, simile a un debole rullo legnoso, e per le proprietà di regolarità ritmica.

Questo frammento timbrico introduce quindi alla cadenza, elemento formale considerato da Maderna come nucleo centrale della parte solistica. Pur configurandosi come un'evoluzione della cadenza

²⁹ Cfr. G. Facchin, *Le percussioni*, Torino, Edizioni di Torino, 2000, pp. 231-232.

tradizionale, intesa come momento di massima espressività dello strumento solista, non costituisce in nessun caso un elemento estraneo alla composizione, quasi un'appendice d'obbligo per gratificare la necessità di protagonismo dell'interprete. Assume, al contrario, una duplice funzione indispensabile all'impianto generale del concerto: poetica, in quanto riflesso dell'intenzionalità dell'autore, e strutturale, in quanto nelle sue trasformazioni e nei suoi ritorni garantisce l'unità generale dell'opera.³⁰

Nella prima delle sei cadenze (batt. 56 bis), per oboe d'amore, trova immediata corrispondenza il concetto di "stile parlato" che Maderna trovava congeniale all'oboe. La sua applicazione è finalizzata, in questo caso, a trasmettere all'ascoltatore l'immagine fondamentale di un soggetto singolo che si esaspera nel tentativo fallimentare di instaurare un dialogo coerente e sereno con chi lo circonda.³¹ Per rendere comprensibile l'enunciato del solista e per avvicinare il più possibile la parte strumentale a un principio comunicativo di tipo vocale, Maderna ricorre a diversi accorgimenti (es. 3): il recupero dei segni di "respiro", in forma di apostrofo o di pausa, volti alla necessità di suddividere la parte in frasi musicali, intese nell'accezione tradizionale; l'impiego di diverse tecniche di emissione (dagli intervalli discendenti legati, agli improvvisi scatti in *staccato*); l'uso frequente di effetti come *tremoli* e *trilli*, molto efficaci nella resa degli atteggiamenti di maggiore affanno comunicativo.

Es. 3

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 11.

³⁰ Sulla concezione della cadenza in Maderna si veda N. Verzina, *Concezione poetica* cit., p. 145 e L. Cosso, *La forma concerto* cit., pp. 430-431.

³¹ Cfr. M. Baroni, *L'archetipo dell'aulos* cit., p. 231.

L'interpretazione della prima cadenza da parte di Faber è nel complesso decisa e sollecita, con un'ampia libertà nella resa dei valori, compresi quelli coronati; si denota un'omogeneità dei volumi sonori, che si attestano - in una presumibile scala percettiva - tra il *mezzoforte* e il *forte*, in accordo a una volontà di declamazione energica e autoritaria. Stranamente, forse per una scelta tecnica dovuta all'effettiva difficoltà di legare questi suoni, la doppia *acciaccatura* iniziale viene eseguita all'ottava superiore, ottenendo così una linea melodica discendente, senza tuttavia che ciò comprometta la forza dell'*incipit* (es. 4). Holliger, pur riproducendo fedelmente la proporzionalità delle durate, opta per una dilatazione complessiva del tempo, affidando la sua espressività alla pienezza timbrica dei suoni lunghi, alla precisione dei diversi livelli dinamici e allo spessore di significato delle pause. Menzel, che dimostra una ancor maggiore accuratezza nell'ambito delle dinamiche, amplifica il più possibile l'effetto delle diverse pronunce, soprattutto nel caso degli incisi in *staccato* e degli accenti: in questo modo, porta a un livello superiore l'assimilazione della vocalità nella parte strumentale.

Es. 4

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 11.

Cinque battute di transizione (batt. 57-61), nel corso delle quali l'oboe d'amore esaurisce la sua parte accompagnato da fiati e archi divisi in gruppi timbrici, portano al primo cartello aleatorio delle percussioni, formalmente integrato nella seconda cadenza (batt. 61 bis): quest'ultima, infatti, si presenta organizzata in sei passaggi musicali, alcuni del solista, altri di insieme strumentale.

La sezione dei percussionisti, composta da quattro strumentisti cui è affidato un numero rilevante di strumenti, gioca un ruolo autonomo all'interno della composizione, spesso del tutto indipendente rispetto al resto dell'orchestra. Tra le funzioni principali si rilevano: l'interazione con il solista, la realizzazione di ambientazioni sonore e la prevalente attività aleatoria. La tendenza a conferire alle percussioni un compito partecipativo di valenza strutturale, come vedremo, si conferma nel secondo e nel terzo concerto per oboe e orchestra.

La seconda cadenza è affidata all'oboe, strumento del quale Maderna tende a esaltare, in questa e nella cadenza successiva, non tanto la naturale cantabilità, quanto la versatilità di articolazione, le inflessioni timbriche e l'agilità di registro. A ciò si aggiunge l'impiego di effetti strumentali, mai meramente accessori bensì costantemente volti all'efficacia dell'intento comunicativo: si veda il *multifonico* da cui scaturisce l'assolo, prodotto dall'oboe digrignando fra i denti un suono di disappunto con cui cerca faticosamente di zittire il brusio delle percussioni, impegnate nel precedente pannello aleatorio. I tre oboisti interpretano il segno utilizzato in modo del tutto originale (es. 5): Faber, anziché produrre i quattro suoni simultaneamente, sovrappone al *sol* tenuto (rappresentato graficamente dal rettangolo nero) un tremolo delle altre tre note usando una tecnica digitale alquanto complessa; Holliger, sul suono residuo delle percussioni, esegue una serie nervosa e frammentata di tremoli tra il *sol* e le altre note; ancora diversa la scelta di

Menzel, che alterna per tre volte un multifonico stabile al *sol* isolato, eseguito con uno staccato molto marcato.

Es. 5

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 13.

La prima parte solistica della cadenza ha un carattere discontinuo, il ritmo del monologo si spezza in piccoli frammenti separati da silenzi significativi. Eppure, il tono generale, oserei dire la “tonalità”, ha un che di fiducioso ottimismo, l'impressione è che l'oboe, più che non riuscire a procedere nel discorso, si rivolga di volta in volta a questo o a quello degli uditori che lo circondano, sperando di poter così richiamare l'attenzione di tutti. Il punto culminante della declamazione è costituito dal frammento libero che separa la seconda e la terza parte della cadenza (es. 6).

Es. 6

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 14.

Laddove venga eseguito, come in Holliger e Menzel, nella forma dell'«ossia», esso diventa il fattore tematico centrale di questa lunga cadenza: già accennato in diversi momenti dall'oboe d'amore, alla fine del concerto verrà siglato dal corno inglese come l'elemento chiave di tutto il concerto. Si tratta di tre suoni cromatici discendenti (*mi* \flat - *re* \natural -

do #) preparati da un'appoggiatura sul *do ♮* che ricorrono in tutta la composizione sotto varie forme di tessitura, dinamica, ritmo ed emissione, assumendo significati e valenze di volta in volta diverse. Nella fase introduttiva del concerto, la parte solistica presenta questo inciso più volte rovesciato, come scala ascendente per toni o per terze, o discendente ma ancora molto dilatato nell'ampiezza degli intervalli. In entrambi i casi il *mi ♭* costituisce il punto di partenza o il punto di arrivo. Il massimo grado di rovesciamento si riscontra nelle ultime tre note isolate dell'oboe d'amore, tra le quali il *mi ♭* si può considerare come suono cardine sia per la posizione centrale che per la rilevanza sonora data dal segno dinamico (es. 7): significativo che questa prima, forte affermazione dell'inciso, declinato al *do ♮* , si manifesti proprio al termine del primo enunciato del solo, presagendo con un inflessione sospesa il forte valore drammatico che gli sarà conferito nel corso del concerto.

Es. 7

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 6 (batt. 35-36).

Isolato da due importanti respiri all'interno della seconda cadenza, il frammento acquista la valenza di una "chiamata", che i tre oboisti rendono con le seguenti modalità: Faber, che propende per una libera improvvisazione, esegue quattro suoni separati da ampi intervalli ascendenti fino a un *la 4* coronato, Menzel declama con forza espressiva i suoni scritti ribadendo però due volte il *do #*, mentre Holliger rispetta l'indicazione di *glissando* (v. nell'es. 6 la barra obliqua, segno grafico che Maderna usa appunto per tale effetto). La suggestione che si tratti di una sorta di richiamo o atto provocatorio trova una spiegazione nella circostanza per cui alcuni strumenti sembrano rispondere all'oboe: da ciò

scaturisce una breve discussione con corno, tromba e trombone (cfr. p. 14 della partitura). Tutti gli strumentisti, facilmente identificabili alla stregua di veri e propri “personaggi”, come da indicazione eseguono la parte con un misurato controllo dell’instabilità di intonazione e di suono, nell’intenzione di schernirsi l’un l’altro. Lo scambio di battute viene interrotto dalla confusione della compagine orchestrale che interviene a spezzare un acuto dell’oboe. Per questa breve parte, l’autore prevede una doppia opzione, in forma di «ossia», la cui differenza riguarda principalmente l’organico (v. pp. 16 A e 16 B): la prima propone, oltre all’oboe, piccole percussioni, tastiere e contrabbasso, la seconda clarinetti, metallofoni e archi. Per inciso, i tre direttori - Maderna compreso dunque - optano per la pagina 16 A. La scelta potrebbe derivare dalla volontà di mantenere la continuità di organico e di timbro con la pagina precedente (che comprende alcuni strumenti in eccedenza, facilmente escludibili), oppure - e si tratta ancora di una mia supposizione - per la reale difficoltà tecnica di far passare senza soluzione di continuità i percussionisti, che dal numero di strumenti attivi sembrerebbero tutti occupati, a vibrafono e marimba.

Prima del punto coronato che separa questo segmento della cadenza dal successivo, la parte dell’oboe riporta, senza altre indicazioni rispetto alle altezze o al ritmo, «*Nur mit Mundstück, din. ad libitum*» (v. p. 16 A). Holliger ignora la segnalazione, che indica di improvvisare con la sola imboccatura, preferendo l’esecuzione di alcuni multifonici. Faber, al contrario, con la sola ancia produce un flebile suonino: esso risulta talmente irriverente da suscitare una divertita ilarità nel pubblico in sala. Non a caso, le note da lui scelte sono proprio quelle della chiamata: le stesse di Menzel, che però le suona con lo strumento completo.

Dopo la corona la stessa particella melodica è riproposta nella parte solistica per due volte in brevissimo tempo (es. 8): prima all’interno di una cellula ritmica rapida e speculare, poco dopo all’ottava superiore, con la massima dinamica finora chiesta al solista (*fff*) e in glissando. La

potenza psicologica di quest'ultima riproposizione è ulteriormente rafforzata dall'appoggio sul *do* \flat che precede, non più semplice appoggiatura, bensì suono coronato in *crescendo*.

Es. 8

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 17.

Anche in questo caso, i tre oboisti si distinguono in maniera molto evidente nell'interpretazione della partitura. Faber, riassemble lo strumento, prepara il momento culminante dell'assolo eseguendo il *si* \flat con un *frullato* (non indicato); poco dopo, nell'imitare la sua stessa ancia, enfatizza considerevolmente il portamento dal *re* \flat al *do* \sharp provocando una voluta impressione tragicomica. Menzel evita il ricorso a tale tecnica preferendo una separazione netta tra le note. Infine Holliger, con una scelta del tutto inaspettata in quanto priva di un riscontro sulla partitura, oltre a trasformare progressivamente il *do* \flat coronato in un suono frullato, ricorre ancora ai multifonici, costruendo sui suoni successivi tre diversi accordi legati che ricalcano la linea cromatica discendente.

La seconda cadenza si chiude con il passaggio di parola dall'oboe alle percussioni metalliche, tra cui emergono per novità timbrica i due *gong*. Segue un episodio orchestrale (batt. 62-86) in cui la parte solistica, in primo piano, si distingue per il nervosismo ritmico e la frammentarietà: la compagine orchestrale, che coinvolge un po' tutti gli strumentisti a disposizione, fatta eccezione per i percussionisti, assume un forte ruolo oppositivo e contrasta duramente la parte dell'oboe. La confusione generale è bruscamente interrotta da un impattante schiaffo sonoro, dovuto alle bacchette metalliche che colpiscono le campane

tubolari (v. p. 23 della partitura). Si tratta di uno degli effetti più manifesti del concetto di teatralità che permea le partiture maderniane; non è difficile infatti, all'ascolto, immaginare lo sbigottimento di un gruppo di persone zittite da un rumore improvviso. Il chiacchiericcio, fattosi somnesso e titubante, riprende gradualmente, ma senza la presenza dell'oboe. L'indicazione $\text{♩} = 112$ è considerata dai tre direttori controproducente ai fini di una buona resa: la densità della partitura richiede una velocità di molto inferiore, tanto più se si considera che il metronomo medio di Maderna ($\text{♩} = 72$) rende comunque la vita difficile al solista. Bertini e Stern si attestano su $\text{♩} = 50$ ca., ma la conduzione ritmica di Stern è quella, fra tutte, che meglio fa risaltare l'andamento sincopato dell'ultima parte dell'episodio, tanto da creare l'illusione acustica di un avanzare degli strumenti a piccoli balzi. Risulta difficile, in questo caso specifico, descrivere a parole quello che la musica trasmette con estrema precisione, ma va sottolineato che nelle altre esecuzioni l'effetto è quasi del tutto assente: l'intuizione interpretativa di Stern acquista di conseguenza un valore maggiore. La terza cadenza (batt. 86 bis), relativamente breve, non consiste in un assolo dell'oboe bensì in un brano a tre parti che coinvolge oboe, flauto in *sol* e clarinetto. Ancora più fugace (batt. 87-88) è il segmento di transizione tra la terza e la quarta cadenza, concitato scambio tematico tra pianoforti e fiati.

Secondo quanto evidenziato da Baroni,³² è possibile classificare le melodie solistiche di Maderna in base a due categorie, quella dell'«ordine» e quella del «disordine». Nella seconda rientrano quelle il cui sviluppo tematico riflette il disorientamento del solista, accerchiato dalla collettività che lo provoca e lo interrompe: è il caso, ad esempio, della seconda cadenza per oboe del concerto qui esaminato, dove l'organizzazione delle altezze si presenta frequentemente spezzata e

³² Ivi, pp. 230-237.

incoerente. La quarta cadenza ricalca invece il modello dell'ordine, che tende a ristabilire in una certa misura la capacità comunicativa del solista e si sviluppa in un momento dell'opera in cui è concesso uno spiraglio di espressiva cantabilità. Quest'ultima modalità di trattamento della parte solistica si attiene a due schemi melodici, spesso abbinati: quello direzionato, che organizza le altezze seguendo una proiezione ascendente o discendente, e quello centrato, che fa ruotare l'enunciato intorno a note perno (es. 9).

Es. 9

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 28.

La quarta cadenza (batt. 88 bis) si sviluppa infatti seguendo una direzione inizialmente ascensionale (dal *do* \natural al *do* \sharp fino a raggiungere il culmine con il *mi* \flat), successivamente discensionale (dallo stesso *mi* \flat al *fa*). Tuttavia, la progressione delle altezze non è mai lineare, né nella prima sezione, dove interviene per due volte l'intervallo di settima discendente tra l'acciaccatura e il *la* \flat e gli acuti sono preceduti da agitati gruppi ritmici, né nella seconda, dove la regolarità della discesa per gradi congiunti è interrotta da un intervallo di quarta discendente. Questi accorgimenti costituiscono le “flessioni” utilizzate da Maderna al fine di suscitare un senso psicologico di aspettativa, inducendo inizialmente l'ascoltatore a percepire la direzionalità della melodia, per poi disattendere momentaneamente quel presentimento attraverso elementi devianti. Si tratta di un procedimento ascrivibile alla sensibilità musicale occidentale, plasmatasi nei secoli attorno alla temporalità dello sviluppo

musicale e regolata in base ai due poli della tensione e della distensione.³³ Sempre in merito all'assolo che si sta esaminando, balza all'attenzione la nuova forma assunta dal triplice inciso, preannunciato dal lontano *do* \flat iniziale, ma che appare questa volta in *pianissimo* e con una progressiva dilatazione degli intervalli (*mi* \flat - *la* \flat - *si* \flat). Fra i tre oboisti non si rilevano differenze sostanziali nell'esecuzione della cadenza, fatta eccezione per Holliger, che nei suoni lunghi ricorre a microintervalli e multifonici, richiamando alla mente certi passaggi della *Sequenza VII* di Berio: queste tecniche, ampiamente usate ed esibite, sono tra i tratti peculiari del suo stile, sia come interprete che come compositore.³⁴

Nella quinta cadenza (batt. 93 bis), che si sviluppa dopo un fulmineo episodio orchestrale di cinque battute, il canto dell'oboe si fa accorato, drammatici e isolati acuti con dinamica dal *p* al *pppp* esprimono i primi cedimenti della fiducia nella possibilità di instaurare un vero dialogo con l'orchestra e, nonostante nella parte centrale dell'assolo la voce dell'oboe si faccia di nuovo perentoria, i tremoli consecutivi tradiscono la sua incertezza, formulando un interrogativo che non troverà risposta. Holliger e Menzel, utilizzando suoni armonici e fini tecniche di emissione producono suoni così fievoli da collocarsi al limite della percezione e attribuiscono un notevole peso - in termini di durata - ai silenzi indicati dai segni di respiro e dai punti coronati. Faber, in accordo con la sua interpretazione generale, mantiene invece una dinamica di media intensità e per ragioni ignote esegue solo tre dei sei tremoli centrali, mantenendo anche in questa cadenza un robusto vigore declamatorio. Come dato anomalo, si segnala che in controtendenza rispetto alle misurazioni precedenti, la più breve è quella di Menzel.

La parte orchestrale (batt. 94-108) che porta all'ultima cadenza crea un'atmosfera sonora ruvida e graffiante, le voci si ramificano

³³ Ivi, p. 233.

³⁴ Il sistema di notazione dei multifonici da lui ideato è considerato da autori ed esecutori il più efficace, tanto da essere largamente adottato. Cfr. A. Chenna e M. Salmi, *Manuale dell'oboe contemporaneo*, Rugginenti Editore, Milano, 1994, pp. 23-25.

proiettandosi verso i registri più acuti, i suoni dei fiati si scontrano in dissonanze sempre più tese e i glissati delle arpe caricano l'aria di elettricità. Il tempo $\downarrow = 58$ ca. è decisamente smentito da Maderna, che ricorre a una velocità pari a $\downarrow = 86$ ca.: in questo modo si perde l'efficacia di gran parte degli effetti timbrici che compaiono in queste pagine. Bertini ($\downarrow = 63$) e Stern ($\downarrow = 72$), che pure aumentano il grado di velocità, lasciano sufficiente spazio allo sviluppo sonoro dei *cluster* dei pianoforti e dei glissati dell'arpa, in un intermezzo contrastato da cui sgorga il cupo, sofferto, toccante dispiegarsi della sesta cadenza. Siamo di fronte all'ultima trasformazione, all'apparizione di una nuova forma dell'universo oboistico: non rimane che il corno inglese, infatti, a stupirsi del fallimento, a sorprendersi per l'irriverente schiamazzo degli ottoni che gli impedisce la parola, a sentirsi scuotere nel profondo dalla pelle tribale dei membranofoni. Fino a rimanere solo, come da copione, in un interminabile sospiro.

La cadenza (batt. 108 bis) si sviluppa lungo un percorso intricato durante il quale il solista, rifugiato nell'intimità della propria voce, incontra ancora i commenti e le provocazioni dell'orchestra, ormai divisa nei vari gruppi timbrici. La prima parte della cadenza è una lunga pagina di suoni profondi e lontani che esaltano il colore scuro e il sapore antico dello strumento; spesso si sofferma sulla nota-chiave, il *mi* \flat , svelando ad un certo punto un inedito profilo dell'inciso tematico fondamentale, sempre per gradi congiunti, ma ascendente (es. 10).

Es. 10

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 35.

Anche in questa situazione Faber si distingue dagli altri interpreti per un approccio sintetico e concentrato allo spartito, propendendo per uno stile di comunicazione diretto e spedito: ne risulta un differenziale di durata di ben 3'07'' con Holliger e di 1'12'' con Menzel. Contribuiscono, ma solo in parte, a questo distacco le scelte di conduzione delle parti aleatorie che intervengono in diversi momenti.

Per un attimo la parte solistica si fa concitata, nel dialogo confuso con campanelli, arpa e pianoforti. Immediatamente però, il corno inglese stronca la conversazione riprendendo la scena con un lungo *fa* grave, non a caso la nota che in questo strumento ha dato origine a tutte le altre: è Menzel, più di tutti, a citare dichiaratamente l'incipit del grande assolo del Tristano di Wagner, mascherato da Maderna all'ottava inferiore rispetto all'originale e in una nuova veste ritmica. Eppure riconoscibilissimo all'ascolto. Non sorprende che proprio questo punto cruciale, affidato al protagonista, sia intrecciato con l'ultima gloriosa affermazione del tema della chiamata, fatto sgorgare dalle profondità dello strumento e ancora una volta sostenuto dal *do* \sharp (es. 11).

Es. 11

Konzert für Oboe und Kammerensemble, p. 36-37.

Poi, un lungo silenzio da cui si origina un drammatico effetto di *suspense*. Sul tesissimo amalgama degli archi, un vero e proprio tappeto sonoro dissonante, il corno inglese si arrampica faticosamente, quasi per gradi congiunti e talvolta perdendo terreno, fino al *la*⁴. La vetta è sua solo per pochi istanti: una valanga di ottoni lo fa precipitare e sentiamo di nuovo un lungo *fa* grave. I tentativi di riprendere credibilità sono vani, il canto

si spezza e si frammenta. Particolarmente riuscita è la scelta di Bertini, che negli ultimi minuti della cadenza usa come sfondo di risonanza anche il pedale in sordina degli archi disposti verticalmente: anziché interromperli nel punto indicato in partitura, egli li fa continuare sui lunghi suoni del solista. I tamburi africani, *bongo*, *tom-tom*, *tunga*, si fanno ribollire magmatico che lascia solo un'eco di remoti, interminabili richiami del corno inglese.

Capitolo Terzo

Concerto per oboe e orchestra n. 2

MADERNA-FABER (1967)
BERTINI-HOLLIGER (1993)
STERN-MENZEL (1996)

Con il *Concerto per oboe e orchestra n. 2*,³⁵ l'articolazione macroformale del concerto maderniano si consolida nella combinazione tra la struttura portante, costituita dall'alternanza drammatizzata di cadenze e sezioni orchestrali misurate, e l'ampia componente aleatoria. Si consideri, tuttavia, che il concetto di "opera aperta" per Maderna comportava un trattamento dell'alea di tipo controllato, intendendo con ciò definire un tipo di improvvisazione o di libera interpretazione circoscritto entro i confini stabiliti dal direttore dell'esecuzione.³⁶ Esemplificativo è questo passaggio tratto dalla sezione «Istruzioni per il direttore» che precede la partitura vera e propria:

PAGINA 1 DELLA PARTITURA

Il direttore ha a sua disposizione 4 gruppi di strumenti contrassegnati dai numeri 1, 2, 3, 4. I gruppi 2, 3, e 4 hanno dei ritornelli. Nei "da capo" si devono interpolare i piccoli gruppi di note separati da virgole poste in alto o da speciali segni a V. Il direttore segnando con le dita i numeri, indicherà l'ordine d'entrata ai gruppi stessi.

Ciascun gruppo è a sé stante e segue graficamente la parte con una propria interpretazione dei valori di durata (concordati precedentemente con il direttore). Solamente il gruppo delle arpe ha il tempo fissato intorno a un minimo di metronomo

³⁵ B. Maderna, *Concerto per oboe e orchestra n. 2*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1967, conservato presso l'Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna.

³⁶ N. Verzina, *Tecnica dei gruppi, scrittura timbrica, alea. problemi micro e macro-morfologici in Stockhausen, Maderna e Boulez*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 32, 1-4, 1998, pp. 299-334.

di ♩ = 56. Per quanto concerne i contrabbassi e il gruppo dei fiati, le note quadrate seguite da una linea indicano dei suoni lunghi, mentre quelli senza linee vanno considerati suoni corti.

Per quanto riguarda il gruppo corrispondente al numero 1, il direttore dopo avergli dato l'attacco, indicherà i numeri da 1 a 9 con piccoli movimenti della mano sinistra.

PAGINA 2

Il direttore, sempre senza bacchetta comincia a battere con la mano sinistra in due tempi scegliendo il numero di metronomo da 45 a 52 ca., in modo che la percussione che ha una scrittura "di azione" lo possa seguire. Dopo alcune misure è consigliabile che il direttore lasci che la percussione prosegua da sola, occupandosi invece di far terminare gli altri gruppi (2, 3, 4) come indicato in partitura. (es. 12-13).

Pur con queste limitazioni, rispetto al primo concerto le parti aleatorie si presentano decisamente più estese e non interessano solo le percussioni, bensì tutte le sezioni dell'organico e, in parte, anche il solista. A garantire l'unità della composizione interviene il tracciato dialettico costruito sui due estremi dell'avvicinamento o della contrapposizione del solista all'orchestra, sulla base del quale si sviluppa il percorso narrativo. Un'eventuale discontinuità interna dovuta al passaggio dai pannelli aleatori alle parti dirette "a bacchetta" è evitata grazie all'omogeneità delle formazioni sonore che si propagano da questa all'altra unità formale.³⁷

³⁷ Ivi, p. 321.

Es. 12. *Concerto per oboe e orchestra n. 2*, p. 1.

Es. 13. *Concerto per oboe e orchestra n. 2*, p. 2.

Quest'ultima considerazione è strettamente connessa ad un tratto peculiare di questo lavoro, concernente l'importanza attribuita al timbro, tanto rilevante da anticipare ciò a cui l'autore sarebbe arrivato alcuni anni più tardi. Nelle opere della maturità, infatti, avrebbe trovato compimento la collocazione del timbro al vertice dei parametri musicali con funzione strutturale, superando l'altezza e la durata. Una tendenza compositiva derivatagli con ogni probabilità anche dall'intensa attività di ricerca sperimentale sul suono sintetico, in cui fu impegnato fin dagli anni Cinquanta presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano,³⁸ e che si evidenzia già a una prima analisi della partitura. Osservando la pagina 1 (es.12), si coglie immediatamente come i quattro gruppi grafici corrispondano ad altrettanti settori timbrici molto caratterizzati:

- 1) clarinetti in *si b*, clarinetto basso e corni;
- 2) contrabbassi con arco;
- 3) due arpe;
- 4) un gruppo insolito di strumenti a corde pizzicate formato da chitarra, basso elettrico e violoncelli.

Questa prima parte aleatoria si fonda sul principio compositivo della *Gruppentechnik*, un metodo di scrittura introdotto da Stockhausen nel 1952 e basato sul concetto di "gruppo" (in alternativa al "punto" weberniano), inteso come costellazione sonora di cui sia possibile percepire le caratteristiche complessive, ma del quale risultino invece meno riconoscibili le singole componenti.³⁹ Significativa, in questo senso, è la scrittura relativa al gruppo dei fiati (n. 1): l'andamento delle parti, verticale e quasi esclusivamente omoritmico, impedisce all'ascoltatore di distinguere non solo i diversi strumenti, ma addirittura le due diverse famiglie (legni e ottoni). L'effetto è amplificato dall'attacco in *sforzato* dei

³⁸ Ivi, p. 322.

³⁹ Ivi, pp. 299-304.

nove blocchi, procedimento tecnico finalizzato a una sostanziale standardizzazione della specificità dei singoli transitori d'attacco.

Altrettanto rilevante, dal punto di vista della ricerca sul timbro, è la composizione dell'organico. Rispetto al primo concerto, la sezione dei legni è priva di flauti e fagotto, ma oltre ai tre clarinetti e al clarinetto basso, si compone di due oboi e un corno inglese ai quali - come vedremo - è affidato un importante ruolo "concertante" con il solista. Gli ottoni sono ridotti a quattro corni, mentre alle due arpe e alla celesta sono affiancati non due pianoforti, ma la chitarra e il basso elettrico. Gli archi sono suddivisi nella maniera consueta, ma con uno sbilanciamento nelle proporzioni verso il settore grave: i contrabbassi sono tre come i violoncelli e le viole (si fa notare che ciascuno di questi strumentisti, compresi i sei violini, ha una parte autonoma). La grande attenzione per le percussioni, già evidente nel primo concerto, si fa ancora maggiore soprattutto in relazione alla scelta degli strumenti (es. 14). Oltre alla loro notevole diversificazione, si nota che una buona parte di essi è costituita da idiofoni a suono indeterminato e che molto rilievo riveste il gruppo di strumenti di origine afro-cubana (v. *bongo, conga, bambú, tam-tam, ...*).⁴⁰ Per quanto riguarda il trattamento di questa sezione, che denota un'evoluzione rispetto a ciò che accade nel primo concerto, essa è impiegata non solo prevalentemente, bensì esclusivamente nelle parti aleatorie, una delle quali (pp. 2-4) è sostenuta interamente dalle sole percussioni.

⁴⁰ Per le caratteristiche fisiche e le origini degli strumenti citati, si rimanda alle rispettive voci presenti in *Enciclopedia della Musica Garzanti*, Milano, Garzanti Editore, 1996.

Es. 14

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. II.

La parte solistica non è esclusa dall'indagine sulle potenzialità timbriche dello strumento, tanto che la scrittura impiega, oltre all'oboe e all'oboe d'amore, anche la *musette* (di due modelli, differenti nel meccanismo di portavoce): uno strumento decisamente inusuale, detto anche "oboe soprano" o "piccolo oboe" e prodotto solo da pochi costruttori, come i francesi Marigaux e Lorée e l'italiano Patricola, in tutto simile all'oboe ma più acuto (inizialmente in *fa*, dal Novecento in *sol* o in *la* \flat). Nato nel periodo tardo-rinascimentale per completare la famiglia dell'oboe, cadde in disuso nei secoli successivi, in quanto le piccole dimensioni non consentirono l'applicazione delle innovazioni meccaniche che interessarono al contrario gli esemplari più gravi.⁴¹ Proprio Maderna, insieme a Faber, contribuì alla sua ricostruzione in chiave moderna e nel rivalutarne le possibilità solistiche aprì la strada ad altri compositori dell'avanguardia italiana, che da lui derivarono probabilmente anche la tendenza alla diversificazione strumentale della parte solistica. Si vedano, ad esempio, *Musette, per Lothar* (1976) di Donatoni, brano per musette sola, e *Cadenza per Lothar* (1975), solo per oboe e corno inglese di Luigi Donorà.⁴²

La rara dote del polistrumentista che in questo concerto viene messa largamente in campo richiama alla mente epoche passate, anche non troppo lontane, in cui la capacità di passare agevolmente da uno strumento all'altro era, oltre che abituale, richiesta dal mestiere stesso del musicista. Al giorno d'oggi questa abilità è considerata eccezionale e l'impressione è dovuta anche al fatto che l'attività musicale, come molti

⁴¹ Cfr. G. Bigotti, *Storia dell'oboe e sua letteratura*, Padova, Zanibon, 1974, pp. 17-20.

⁴² Cfr. A. Chenna e M. Salmi, *Manuale dell'oboe* cit., p. 97.

altri settori, si è gradualmente suddivisa in ambiti molto specializzati, anche se all'interno di una stessa famiglia di strumenti la pratica dello strumento principale comporta inevitabilmente un certo grado di competenza in merito agli strumenti affini. Tuttavia, anche nel caso in cui questa capacità sia notevolmente sviluppata, la versatilità necessaria per affrontare una parte come quella del *Concerto per oboe e orchestra n. 2* o di un altro importante brano come *Solo* (1971) per musette, oboe, oboe d'amore e corno inglese, fa di queste opere un esempio di elevato virtuosismo strumentale.

Per ciò che concerne l'organizzazione formale del concerto, si è anticipato che essa si articola in sezioni aleatorie⁴³ e sezioni sottoposte a direzione, quest'ultime corrispondenti alle parti denominate *Tackstock 1*, *Tackstock 2* e *Tackstock 3*: all'interno dei due diversi blocchi strutturali o in loro alternanza, si sviluppano le cadenze solistiche. Rispetto al primo concerto, la separazione tra i segmenti formali è meno netta: in questo modo la contrapposizione tra solo e tutti si arricchisce di una più complessa rete di relazioni tra gli attanti messi in gioco. In base all'analisi della partitura, Verzina suddivide la composizione in dodici sezioni, così determinate:

Sez. A: Pannello I (pp. 1-2)

Sez. B: Pannello II (pp.2-4)

Sez. C: *Tackstock 1* (batt. 1-16) e *Solo musette* (batt. 16 bis)

Sez. D: Pannello III (p. 6)

Sez. E: *Tackstock 2* (batt. 17-29)

Sez. F: *Solo musette* (batt. 29 bis) e *Canone* (batt. 30-37)

⁴³ Per queste sezioni, si adotterà anche la denominazione «pannelli aleatori» proposta in N. Verzina, *Tecnica dei gruppi* cit., p. 310, mentre con il termine «cartelli» si farà riferimento alle unità aleatorie attribuite a ciascun gruppo strumentale.

Sez. G: Pannello IV (p. 12)

Sez. H: *Tackstock* 3 (batt. 38-58)

Sez. I: Solo oboe (batt. 58 bis)

Sez. L: *Tackstock* 4 (batt. 59-79)⁴⁴

Sez. M/N: Solo oboe d'amore (batt. 79 bis) e Pannello V (pp. 21-24)

Incrociando i dati rilevabili esaminando la partitura e l'ascolto delle registrazioni del concerto, con particolare riferimento alla prima esecuzione assoluta ad opera di Maderna e Faber (Köln, 10 novembre 1967, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester), ho ipotizzato una riduzione delle sezioni da dodici a dieci, proponendo una suddivisione formale che si discosta leggermente dalla precedente:

Sez. A: Pannello I e II (pp. 1-4)

Sez. B: *Tackstock* 1 (batt. 1-16)

Sez. C: Solo *musette* (batt. 16 bis) e Pannello III (p. 6)

Sez. D: *Tackstock* 2 (batt. 17-29)

Sez. E: Solo *musette* (batt. 29 bis) e Canone (batt. 30-37)

Sez. F: Pannello IV, escluso cartello 4 (p. 12)

Sez. G: Solo *musette* (cartello 4, p. 12) e *Tackstock* 3 (batt. 38-58)

Sez. H: Solo oboe (batt. 58 bis)

Sez. I: *Tackstock* 4 (batt. 59-79)

Sez. L: Solo oboe d'amore (batt. 79 bis) e Pannello V (pp. 21-24)

⁴⁴ Sebbene Maderna non abbia denominato queste venti battute come *Tackstock*, in base al tipo di scrittura, del tutto conforme a quella delle altre sezioni dirette, pare lecito usare questa dicitura. Cfr. Ivi, p. 312.

Il punto di partenza delle mie considerazioni consiste nella circostanza per cui la distinzione tra pannelli aleatori e *Tackstücke*, sia a livello di lettura che a livello percettivo, non si presenta rigidamente definita. Scendendo nel dettaglio, dal momento che i citati gruppi 2-3-4 che insieme al gruppo 1 compongono il Pannello I (v. es. 12) esauriscono gradualmente la ripetizione dei propri cartelli sovrapponendosi alla parte aleatoria delle percussioni (Pannello II, es. 13), ho inteso i primi due pannelli come un'unica sezione. Sebbene sia possibile stabilire l'esatto momento in cui le percussioni vengono introdotte dal direttore, le due parti si intersecano senza soluzione di continuità andando a formare un corpo unico, che è alquanto spontaneo percepire come sezione introduttiva unitaria.

Nel mio ragionamento, la sezione B corrisponde invece al solo *Tackstock* 1, avendo escluso il solo successivo per la seguente ragione: nonostante la presenza del solista anche nel *Tackstock* 1, la separazione tra questo e la cadenza è molto evidente, proprio in corrispondenza del passaggio dalla battuta 16 alla battuta 16 bis (che, come sistema di misurazione adottato già nel primo concerto, indica l'intero assolo). La cadenza, inoltre, dopo alcune esposizioni tematiche della musette sola, è accompagnata liberamente dai cartelli del Pannello III, motivo per il quale quest'ultimo e la cadenza stessa sono collocati nella sezione C.

Le due sezioni successive corrispondono, mentre in merito alla sezione F (G per Verzina), tendo personalmente ad escludere il cartello 4, intendendolo al contrario come cadenza solistica su cui si innesta il *Tackstock* 3, unito a essa dunque nella sezione G. In questo caso, i confini tra le strutture formali sono labili e possono dar luogo a differenze sostanziali in base alle interpretazioni: si vedano, a questo proposito, i due segni grafici nella parte della musette che servono a indicare i punti in cui, *ad libitum*, è possibile far terminare i restanti gruppi del Pannello IV. Tuttavia, tenendo conto della registrazione di riferimento, Maderna sceglie di far terminare questi gruppi prima dell'attacco del solista, la cui

cadenza comincia di conseguenza dopo una pausa generale: la situazione comporta una maggiore correlazione con il *Tackstock* successivo.

Le due proposte di suddivisione coincidono per quanto riguarda le ultime sezioni, anche se nell'ultima ho evitato la differenziazione tra la cadenza finale (batt. 79 bis) e il Pannello V, dal momento che il loro sviluppo è contemporaneo.

Alla luce di queste deduzioni, nel confrontare la durata di ciascuna sezione delle interpretazioni prese in esame, ho usato la suddivisione formale da me proposta (v. tab. 2). Gli interpreti sono gli stessi del primo concerto: Maderna e Faber nella prima esecuzione assoluta, già nominata, Bertini e Holliger nell'incisione discografica del 1993 (Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester) e infine Stern e Menzel nell'incisione del 1996 (Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken).⁴⁵ L'ultima colonna della tab. 1 riporta la durata totale delle registrazioni e conferma la tendenza - già rilevata per questi esecutori nel precedente capitolo - verso la dilatazione dei tempi nelle due più recenti. Nella prima assoluta, al contrario, Maderna e Faber restano entro l'indicazione dello stesso autore, che annota in partitura una durata prevista di 17 minuti circa. Come era facilmente prevedibile, le singole misurazioni attestano che lo scarto temporale è maggiore in corrispondenza delle sezioni aleatorie (cfr. colonna sez. A) o di quelle in cui si sviluppa una cadenza solistica (cfr. colonne sez. C e sez. L). Viceversa, è minimo il differenziale tra le esecuzioni dei *Tackstücke*, indice che le costanti e precise indicazioni dell'autore finalizzate alla gestione del tempo sortiscono l'effetto voluto: nel caso della sez. D, addirittura, il minutaggio coincide in due casi su tre e differisce di soli due secondi in quello restante (cfr. fig. 2).

⁴⁵ Nel primo caso si tratta di una copia della registrazione della prima esecuzione assoluta conservata presso l'Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna (10 novembre 1967, Köln, L. Faber, solista, B. Maderna, direttore, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester). Seguono: Bruno Maderna, *Oboe concertos*, ob. H. Holliger, dir. G. Bertini, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Philharmonie, Köln, 1993, CD Philips 442015; Bruno Maderna, *Oboe concertos*, ob. F. Menzel, dir. M. Stern, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Funkhaus auf dem Halberg, Saarbrücken, 1996, CD col legno 20037.

Tab.2. Durata di ciascuna sezione formale del *Concerto per oboe e orchestra n. 2* nelle tre esecuzioni (espressa in minuti primi e secondi).

	Sez. A	Sez. B	Sez. C	Sez. D	Sez. E	Sez. F	Sez. G	Sez. H	Sez. I	Sez. L	Durata totale
MADERNA FABER 1967	02'05''	00'38''	01'37''	01'00''	01'24''	00'51''	02'03''	02'23''	01'10''	03'03''	16'08''
BERTINI HOLLIGER 1993	02'54''	00'39''	02'13''	00'58''	01'25''	00'49''	02'38''	02'25''	01'24''	04'43''	20'27''
STERN MENZEL 1996	02'30''	00'34''	02'07''	00'58''	01'41''	00'32''	02'11''	03'04''	01'16''	04'28''	19'21''

Fig.2: Grafico raffigurante i differenziali di durata tra le tre esecuzioni delle dieci sezioni del *Concerto per oboe e orchestra n. 2*.

Questi dati empirici aiutano a comprendere in quale modo si esprima in questa composizione il dualismo holderliniano che costituisce ancora una volta il fondamento poetico dell'opera. La contrapposizione tra solista e orchestra si sviluppa qui, piuttosto che sull'alternanza delle relative parti, sul piano di una doppia concezione temporale, che mette in relazione il tempo misurato e oggettivo delle parti collettive (*Tackstöcke*) e il tempo libero dell'interiorità individuale.⁴⁶ Talvolta, le due diverse sfere esistenziali si sovrappongono, come nel caso del *Tackstock* 1 (batt. 1-16): esso è l'unico in cui sia presente il solista ed è anche quello in cui è più difficile all'ascolto percepire la pulsazione sottostante, ovvero 2/4. Sia la parte della musette che le parti di celesta e arpe, infatti, procedono con un andamento ritmico costituito prevalentemente da gruppi irregolari (terzine, quintine e sestine), cellule sincopate e contrattempi. Questo impianto ritmico, che non offre appiglio alla necessità di punti di riferimento, simboleggia la sfuggevole presenza dell'oboe-personaggio e il suo rifiuto di farsi intrappolare nella "quadratura" su cui si appoggia fieramente la società. Quest'ultima, qui rappresentata da arpe e celesta, si dimostra smarrita e destabilizzata dal modo in cui la musette conduce l'intero episodio: il suo ruolo è quello di provocare, mentre gli altri strumenti la inseguono titubanti, senza mai riuscire a imporre un rassicurante e duraturo "battere". La sequenza seriale si sviluppa nelle prime cinque battute del solista attraverso l'alternanza di brevi segmenti legati e staccati, tendenza che aumenta la valenza teatrale del disordine tematico che contraddistingue questa prima scena.

⁴⁶ N. Verzina, *Tecnica dei gruppi* cit., p. 308.

Il primo vero intervento solistico del concerto (batt. 16 bis) è dunque affidato alla sonorità pungente della musette che, pur dotata di un suono già di per sé acuto, è costretta da Maderna a sostenere una tessitura estrema che si colloca quasi esclusivamente oltre il pentagramma. L'assolo si avvia con un inatteso tentativo di canto, la cui luminosa apertura è subito smentita da importanti flessioni, superate le quali viene raggiunto penosamente l'apice tematico del *do # 6* (es. 15).

Es. 15

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 5.

La permanenza al vertice è tanto precaria quanto immediato è il ritorno al disordine. Con uno staccato molto marcato, che costituisce l'articolazione più largamente usata, la musette schiamazza stridula ed estremamente espressiva esibendosi in uno stile parlato affannoso e stentato. La parola si trasforma quasi in pianto con un frammento cromatico ascendente di cui l'autore ha cura di precisare nei minimi particolari l'andamento dinamico, la cui combinazione con il glissato riveste il suono di un gravoso ruolo comunicativo (es. 16). Bertini lascia Holliger solo proprio fino all'ultimo di questi suoni, esaurito il quale si inseriscono gradualmente i cartelli del Pannello III. Diversamente, Maderna nella sua esecuzione segnala la partenza alle arpe nella fase iniziale del solo, nonostante egli stesso nella partitura sembri collocare il relativo cartello dopo alcune esposizioni del solista (cfr. pp. 5-6 della partitura).

Es. 16

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 6.

Dopo l'avvicinarsi di ansiosi assembramenti melodici, la cadenza si conclude con una snervante sequenza di *la* acuti, suono finora solo sfiorato o al limite accennato in fulminei passaggi. Come se le quattordici ripetizioni non fossero già di per sé emotivamente difficili da affrontare, l'autore insiste più volte sulla necessità di mantenere un costante *fortissimo* «sostenutissimo», al punto che in corrispondenza dell'ultimo *la* l'interprete si trova di fronte al termine «disperato» (es. 17). In questo estremo urlo angosciato l'oboista è lasciato completamente solo e, soprattutto nella registrazione di Holliger, il silenzio che segue pare interminabile. In merito all'organizzazione dei cartelli aleatori che assistono il solista nella parte finale della cadenza, si notano delle differenze soprattutto sotto il punto di vista delle dinamiche (stabilite dal direttore dell'esecuzione, cfr. p. 6 della partitura). Maderna fa emergere le due arpe a discapito del gruppo delle corde pizzicate (chitarra, basso elettrico e violoncelli), mentre Bertini pone in primo piano proprio il settore grave, amplificando così il contrasto di altezza e di articolazione rispetto ai suoni tenuti della musette. Stern mantiene un equilibrio di sonorità fra i due gruppi che, nel dileguarsi progressivamente, isolano il solista e attuano un effetto drammatico di “svuotamento”.

Es. 17. *Concerto per oboe e orchestra n. 2*, pp. 7-9.

L'episodio orchestrale successivo (batt. 17-29) è un chiaro esempio della contaminazione stilistica che contraddistingue i processi compositivi di Maderna e a cui si è accennato nel primo capitolo. Egli, fin dagli esordi della serialità, si collocò in una posizione lontana dal purismo della scrittura automatica, che in un certo senso sollevava il compositore dalla responsabilità sul materiale. Mantenne, come detto, uno stretto rapporto con la storia e con la tradizione musicale: più vicino a Schönberg che a Stockhausen, aderì alla pratica della "citazione", con particolare interesse verso le forme di danza, e al recupero della melodia e dell'armonia. Gli fu così possibile ergere un solido riparo contro l'assenza di espressività in cui il formalismo estetico di Darmstadt finì inevitabilmente per cadere.⁴⁷ Il *Tackstock 2*, nonostante il tempo in 4/4, si fonda su un ritmo di valzer viennese espresso attraverso una distribuzione ternaria degli accenti musicali; violini e viole sono i protagonisti, anche se tra i fiati, dopo un ironico intervento dei corni (che nella registrazione di Stern è enfatizzato a livello di volume sonoro), si sviluppa un trio di oboi e corno inglese. Il brano si alleggerisce man mano dei suoi interpreti (v. «svanendo», a p. 10 della partitura) e gli ultimi frammenti tematici sono lasciati proprio alle doppie ane.

Una figura ritmica largamente presente nella sezione appena terminata è alla base anche della cadenza che da essa si sviluppa. Si tratta della croma con il punto, la quale, in un contesto ritmico solo apparentemente non misurato a causa dell'assenza dei segni di battuta (si veda a p. 11 l'indicazione metronomica ♩ = 52), trasmette un senso di incompiutezza, istintivamente riconducibile a un incedere soggettivo e anticonvenzionale. Questa unità metrica e le relative espansioni (semiminima e minima con il punto), diffusamente usate anche nel primo concerto, sono qui rivestite di un ruolo strutturale e rientrano a mio parere tra quei meccanismi di "affinità" cui l'autore ricorre al fine di garantire un senso di unità tra i blocchi formali e di conseguenza

⁴⁷ Cfr. N. Verzina, *Concezione poetica* cit., pp. 139-141.

all'intero lavoro.⁴⁸ La cadenza (batt. 29 bis) esprime il massimo potenziale drammatico in corrispondenza degli intervalli di settima ascendente, che spiccano imperiosi in quello che si percepisce, all'interno della macrostruttura, come un momento di acuto lirismo.

L'elegante pastorale (batt. 30-37) in cui la musette coinvolge il trio formato dai due oboi e dal corno inglese dal punto di vista compositivo si presenta come un canone alla maniera tradizionale, con il contrappunto originato dalle entrate successive delle linee melodiche (es. 18). Il rinato interesse armonico, uno dei tratti peculiari dell'opera di Maderna, vi è espresso apertamente. La progressiva sovrapposizione delle parti, inoltre, è correlata a una dilatazione dei valori, fondata anche in questo caso sulle figure prolungate dal punto di valore. Le opposte sensazioni di attesa e di anticipo catturano l'attenzione dell'ascoltatore che si ritrova completamente assorbito in una parentesi di riposante tonalità. Forse per evidenziare tale caratteristica, Stern separa nettamente il canone dal successivo Pannello IV, rinunciando a un effetto di fusione timbrica che si riscontra, al contrario, nelle esecuzioni di Maderna e di Bertini in seguito alla sovrapposizione dei frammenti aleatori dei violini con gli ultimi suoni delle doppie ance. L'effetto acustico è simile a un effetto ottico tanto che, non avendo a disposizione la partitura, per un istante non si nota la presenza di strumenti diversi. L'estensione medio-acuta che ha pervaso l'opera fino a questo punto si spinge ora verso i limiti strumentali: i sei violini, che hanno a disposizione sette frammenti aleatori, sono relegati nel loro registro estremo. La scenografia sonora, tesa e stridula, è ulteriormente irruvidita dalle percussioni, impegnate a concretizzare una scrittura d'azione.

⁴⁸ Cfr. N. Verzina, *Tecnica dei gruppi* cit., p. 319.

Es. 18

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 11.

La disposizione grafica degli elementi aleatori sembrerebbe mettere in relazione il cartello 1 e il cartello 4, stando alla linea divisoria e alla medesima numerazione di battuta (si veda, nell'es. 19, il doppio 37 bis), ma un'annotazione dell'autore indica che anche i restanti gruppi possono sovrapporsi al cartello 4 fino ai segni opzionali cui si è fatto cenno precedentemente.

Es. 19

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 12.

Ad ogni modo, ciascun direttore opta per una scelta diversa. Come anticipato e contrariamente ai suoi stessi suggerimenti, Maderna divide con una pausa prolungata la parte aleatoria di violini e percussioni da quella del solista, che pur essendo numerata come quarta parte libera, si configura come una vera e propria cadenza, scritta per esteso e senza possibilità di improvvisazione. Si tratta dell'assolo più autenticamente "aulodico" tra quelli dedicati alla musette, che ora si abbandona a un canto libero e positivo, proiettato verso spazi sublimi e incurante della presenza di altri suoni, che infatti perdono il loro peso scenico e si ritirano. Nella sua registrazione, invece, Stern conduce l'accompagnamento aleatorio fino al primo dei due segni presenti nella parte del solista, mentre Bertini attende il secondo: in entrambi i casi, tra il solista e i gruppi strumentali si verifica un'interazione che nella sua connotazione favorevole al solista differisce da ciò che accade all'ingresso dell'orchestra.

Il *Tackstock* 3 (batt. 38-58), che in tutte le registrazioni esaminate comincia prima della fine del solo, attua un'invasione del campo sonoro

della musette. A causa del carattere caotico e affollato, dovuto alla graduale stratificazione timbrica e al ritmo frammentato, l'episodio contrasta nettamente con la linearità del profilo melodico del protagonista. La durata del *Tackstock*, misurata escludendo la cadenza, conferma che i tre direttori adottano nelle parti dirette una velocità d'esecuzione molto simile (nell'ordine ♩ = 63 ca., ♩ = 58 ca., ♩ = 62 ca.), anche se inferiore al suggerimento dell'autore, ovvero ♩ = 72-84 ca. Sul tessuto sonoro dei fiati, le cui voci sul finire dell'intermezzo orchestrale sono disposte uniformemente secondo una scrittura "organistica" a parti tenute, sboccia inaspettato il lungo assolo dell'oboe, momento culminante dell'intero concerto. Il tema commovente e disteso sgorga da quell'ideale di «melodia assoluta» al quale Maderna aspirava e che, soprattutto nelle opere degli ultimi anni, acquisì massima potenza emotiva e una piena realizzazione. In certi momenti, e per la solitudine in cui si espande, la voce dell'oboe richiama alla memoria uno dei più importanti componimenti del repertorio, le *Six Metamorphoses after Ovid* op. 49 per oboe solo di Benjamin Britten: nel rievocare i personaggi della mitologia greca, primo fra tutti *Pan*, il dio dei pastori e delle greggi, ripreso nell'atto di testare le possibilità sonore dello strumento a canne da lui costruito, il compositore inglese fornì la prima rielaborazione moderna - e oboistica - del mito dell'*aulos*.⁴⁹ L'andamento tematico del solo maderniano è organizzato sulla base di una bipartizione (es. 20): la prima parte, caratterizzata da un'intensa cantabilità, è un flusso melodico continuo e direzionato, frutto di un approccio fiducioso e risolutivo al dissidio vissuto dal protagonista; la seconda parte procede verso una frammentazione sempre più accentuata, fino a disgregare il monologo in rapidissimi passaggi aleatori, come se l'ottimismo fosse già stato dimenticato, travolto da un nuovo stato angoscioso.

⁴⁹ Cfr. in B. Britten, *Six Metamorphoses after Ovid*, op. 49, Londra, Boosey & Hawkes, 1952, la didascalia al primo brano: «*Pan, who played upon the reed pipe which was Syrinx, his beloved*».

Es. 20. *Concerto per oboe e orchestra n. 2*, pp. 16-17.

Di seguito viene analizzato nel dettaglio lo svolgimento del lungo assolo. Il tema cantabile segue un tracciato inizialmente ascendente (es. 21): una salita graduale per intervalli progressivamente più ampi, porta all'affermazione del primo *re#*, che coincide con un altrettanto forte punto d'arrivo dinamico. Il segmento che da qui si sviluppa si organizza secondo un principio centrato che lo fa ruotare attorno allo stesso *re#*, che si impone anche dal punto di vista delle durate come appoggio tematico. Sommessamente, con un'improvvisa dinamica decrescente (da *pp* a *pppp*), la linea converge verso il basso.

Es. 21

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 16.

La caduta è provvisoria. Con i due ampi intervalli di quarta e di settima (es. 22), separati da particelle melodiche con funzione di flessione, l'enunciato recupera infatti la posizione del *si b* (il *si b* è da intendersi come nota di passaggio).

Es. 22

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 16.

Due terzine in progressiva dilatazione (es. 23), di andamento discendente ma trattenute dal ricorso alle acciaccature, creano l'aspettativa per l'arrivo al *mi* \flat .

Es. 23

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 16.

Da questa altezza l'oboe raggiunge agevolmente, per gradi congiunti, il punto d'arrivo dell'intero passaggio, ovvero il *fa* \sharp (es. 24): il tracciato dell'ultimo segmento, pur con le consuete deviazioni, è tuttavia saldamente definito dalla fermata su ciascuno dei tre suoni principali (*mi* \flat - *fa* \natural - *fa* \sharp), i quali costituiscono dei veri e propri punti fermi all'interno della linea retta dinamica in *crescendo*.

Es. 24

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 16.

Il vuoto creato dal silenzio è la chiave di volta: da questo momento in poi il protagonista non riuscirà più ad esprimere il suo desiderio di canto e la sua presenza sarà una lunga serie di interrogativi, qua e là interrotta da scatti di nervosismo. Il dubbio si fa strada nei tre elementi tematici che seguono, ciascuno formato da un gruppo ritmico ascendente (*la* \natural - *do* \natural - *re* \natural - *mi* \flat) che porta, in crescendo, a un suono tenuto (es. 25):

inizialmente un *si* \flat cui si aggiungono il *si* \natural e, infine, il *do* \sharp . L'aggiunta progressiva dei suoni acuti comporta una compressione della cellula ritmica che li annuncia, procedimento che ingrandisce l'impressione di affanno comunicativo già suscitata dai respiri ravvicinati. La drammatica risposta al registro grave, perentoria e sonora, è un teatrale gesto di rifiuto: il protagonista vorrebbe imporre a se stesso di recuperare la razionalità.

Es. 25

Concerto per oboe e orchestra n. 2, pp. 16-17.

Ma la predisposizione verso una lineare e ottimistica espressione è ormai perduta. La scrittura dell'ultima parte della cadenza si frantuma in minime unità tematiche che compromettono in modo irreversibile la linearità del monologo, il cui ritmo è già interrotto da pesanti silenzi (es. 26). I piccoli frammenti di suoni tenuti o legati non sono altro che brandelli di canto ormai impossibili da ricomporre e i disordinati grappoli di note puntate rispecchiano lo stato confusionale in cui sta precipitando il protagonista.

Es. 26

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 17.

La situazione precipita all'arrivo dell'orchestra: da questo momento la parte del solo si sgretola in furiosi elementi aleatori (es. 27) da ripetere un numero indefinito di volte fino allo sfinimento.

Es. 27

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 17.

In merito alle interpretazioni, per un motivo sconosciuto Faber - ancora dedicatario dell'opera - non esegue il *mi* ♯ iniziale con una lunga emissione di suono, ma come rapida appoggiatura al *fa* ♯. Che si tratti in questo caso specifico di indicazioni del direttore o di libertà personale, per la generale discrezionalità, la sua interpretazione della cadenza può essere definita "solistica" nel senso tradizionale del termine e non si discosta dallo stile deciso e concreto già evidenziato nelle cadenze del primo concerto. Una scelta di Maderna è invece quella di far attaccare l'orchestra non in corrispondenza del primo segmento aleatorio dell'oboe, bensì al primo degli interventi staccati immediatamente precedenti (nell'es. 26 in prossimità della dicitura «*immer pp*»). Holliger,

che mantiene un costante vibrato espressivo, sceglie una pulsazione sottostante di velocità superiore rispetto a Menzel, che si distingue per la notevole precisione ritmica e la varietà di colori timbrici.

Il *Tackstock* 4 (batt. 59-79) si innesta sulla sequenza aleatoria dell'oboe e ne scaturisce un brutale scontro: gli ampi intervalli staccati e in *fortissimo* del solista cozzano rabbiosamente contro i colpi d'arco ribattuti e i violenti pizzicati degli archi. Non rimane più nulla del giocoso incontro con arpe e celesta e dello scambio solidale con gli strumenti affini, la cui rassereneante sensazione sembra ormai irrecuperabile. Nel corso di questa scena viene raggiunto il massimo grado di opposizione tra l'universo individuale e quello collettivo: la medesima intensità e la medesima ferocia cui si assiste qui si ritrovano nel primo concerto solamente in alcuni rumorosi interventi delle percussioni e degli ottoni, dove la contrapposizione è espressa soprattutto nell'alternanza strutturale tra solo e tutti. In questa sequenza contrastata non si rileva nemmeno una parvenza di discussione, seppur violenta o appassionata: le voci degli strumenti si sovrastano a vicenda, dando sfogo incontrollato a impeti troppo a lungo trattenuti. Il caos generale sembra non avere fine, quando un inaspettato cambio di scena lascia per l'ennesima volta il protagonista isolato in un ampio spazio vuoto: il suono dell'oboe d'amore, generoso di armonici, riempie il silenzio e conduce il lungo finale.

Come nel primo concerto, l'ultima cadenza (batt. 79 bis) è la sezione proporzionalmente più lunga (cfr. fig. 2), dove trovano espressione i sentimenti contrastanti del protagonista, diviso tra la tentazione di trovare rifugio nel canto e la necessità di manifestare la propria frustrazione. Il tema che si diffonde trova come centro il *fa #*, ma la maggiore intensità espressiva è data dagli ampi intervalli con il *do* \flat grave: il suono di questa nota ricorre più volte in contrasto con la linea melodica, nel complesso di estensione medio-alta. Nonostante la fugacità delle sue apparizioni, il risultato è quello di un notevole coinvolgimento

emozionale (es. 28). Nel corso della prima parte della cadenza viene attuato un procedimento in cui si può riscontrare una certa analogia con l'effetto di "sdoppiamento" su cui si fonda *Narcissus*, la quarta delle già citate *Metamorfosi* di Britten: lì, al fine di rappresentare il giovane adone intento ad ammirare la sua immagine riflessa, l'oboe era scisso in due linee melodiche che si trovavano a fondere in un'unica entità nel corso del graduale processo di metamorfosi. Anche qui la parte dell'oboe d'amore, pur con un andamento inverso perché tendente all'aumento della divisione, esprime un dissidio simile in cui si oppongono suoni tenuti e improvvisi "volate", registro acuto e registro grave, legato e staccato.

Es. 28

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 21.

In corrispondenza del primo segmento tematico staccato ha inizio il cartello aleatorio delle arpe: da qui in avanti, il solista sviluppa una serie di elementi tematici costituiti da un suono lungo tendente a sgretolarsi in un numeroso e caotico gruppo ritmico, dando l'impressione di essere sull'orlo della perdita del controllo (es. 29). Tale andamento raggiunge il massimo grado di tensione con l'inciso tematico successivo, caratterizzato da una progressiva compressione della densità ritmica: ne deriva l'immagine di un parlatore impazzito che trattiene a stento le sue emozioni (es. 30).

Es. 29

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 22.

Es. 30

Concerto per oboe e orchestra n. 2, p. 22.

È l'ultimo sfogo che gli è concesso: il finale del concerto è una sofferta successione di suoni puri e distesi, circoscritti al registro grave dello strumento. Da un sommesso *sol #* volutamente non vibrato, la linea melodica scende lentamente verso il *la* sotto il pentagramma, il suono più profondo: i rapporti intervallari tra i suoni sono di semitono, tono o terza, attestandosi tra i più tipici dell'espressività melodica maderniana.⁵⁰ Mentre campanelli e nacchere attirano l'attenzione, la parte solistica indietreggia a piccoli passi, dileguandosi lentamente verso il fondo del palcoscenico; nell'interpretazione del 1996, il basso elettrico, con la sua progressione decadente, sostiene e accompagna il solista fino all'uscita di scena. Il *la* tenuto conclusivo è seguito, con sorpresa, da un ultimo balzo tematico.

⁵⁰ Cfr. F. Magnani, *L'Hyperion di Maderna* cit., p. 191

Capitolo Quarto

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre

MADERNA-DE VRIES (1973)

BERTINI-HOLLIGER (1993)

STERN-MENZEL (1994)

Se Maderna fosse vissuto più a lungo, continuando così la sua ricerca, forse il terzo concerto per oboe non sarebbe rivestito di un'aura di opera estrema, sintesi di una parabola insieme artistica ed esistenziale. Malgrado la necessità inevitabile di razionalizzare l'esito dei fenomeni sottoposti all'analisi, la registrazione diretta da Maderna nel luglio del 1973, pochi mesi prima della morte, all'orecchio dell'ascoltatore consapevole si carica di una profonda valenza emotiva. Da un punto di vista puramente analitico, accettando l'ipotesi formulata da Giovanna Riva e Alessandro Solbiati, sulla base della quale le opere degli ultimi anni di attività del compositore si inserirebbero in un percorso unitario di ricerca formale, il *Troisième Concerto pour hautbois et orchestre* finirebbe per costituirne un probabile punto d'arrivo.⁵¹ Nel classificare le

⁵¹ G. Riva e A. Solbiati, *Progettualità formale nell'ultimo Maderna*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 207-240.

composizioni datate a partire dal 1969, i due studiosi collocano *Grande Aulodia* (1970) e *Biogramma* (1972) nella categoria delle opere in cui un progetto immaginativo aprioristico viene a tradursi in progetto formale, mentre *Quadrivium* (1969) e *Aura* (1972) in quella concernente i lavori dove la progettualità formale sembra avere la precedenza sull'aspetto immaginativo.⁵² Nella stessa catalogazione, il *Troisième Concerto pour hautbois et orchestre* (1973) costituisce una categoria a sé stante, in cui si condensano le peculiarità delle prime due: il progetto immaginativo condiziona fortemente quello formale, al punto da dare piena realizzazione al «teatro della forma»⁵³ che Maderna aveva formulato come idea astratta fin dagli esordi nel campo sinfonico-concertistico. Il carattere narrativo già rilevato nel *Concerto per oboe e orchestra n. 2* rappresenta, nell'ultimo lavoro maderniano giunto a compimento, l'essenza stessa del principio compositivo. Ancor più che nelle precedenti partiture esaminate, le indicazioni verbali dell'autore sono dettagliate e discorsive, quasi come se la traccia musicale fosse stata concepita alla stregua di una sceneggiatura. A questo proposito, come suggerito dagli stessi Riva e Solbiati,⁵⁴ anche nella presente analisi si terrà conto solamente delle indicazioni inequivocabilmente attribuibili a Maderna, ignorando quelle di scrittura diversa e di dubbia attendibilità presenti nell'edizione Salabert.⁵⁵ Molto interessante, dal punto di vista della teatralità, è il lungo “canovaccio” che si incontra nell'ultima pagina della partitura (p. 22 dell'edizione citata), in corrispondenza della parte solistica aleatoria. Se ne riporta di seguito la parte finale:

Nelle ripetizioni, l'oboe solista cercherà di variare il più possibile il carattere di ogni singolo frammento usando fraseggi, tempi, dinamiche, accenti completamente differenti

⁵² Ivi, pp. 207-208 e p. 218.

⁵³ Espressione formulata da Riva e Solbiati. Cfr. ivi, p. 208.

⁵⁴ Ivi, p. 224.

⁵⁵ B. Maderna, *Troisième Concerto pour hautbois et orchestre*, Parigi, Salabert, 1982. Una copia di questa edizione è conservata presso l'Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna.

da quelli indicati. Fra orchestra e solo devono stabilirsi molteplici rapporti espressivi: contrasti, proteste, acquiescenze, accordi, integrazioni, affettuosità. In questo clima l'autore prevede e spera che solista e direttore "trovino" un felice modo di terminare il pezzo.

L'enumerazione dei possibili atteggiamenti relazionali, che contempla l'instaurarsi sia di pose antitetiche che di avvicinamenti solidali tra i protagonisti, è una validazione scritta di ciò che è stato possibile intuire analizzando le partiture dei concerti precedenti e che è ancor più evidente, a livello intuitivo, durante l'ascolto delle esecuzioni. Essa conferma che gli interpreti, dal solista al direttore e, ancora, agli orchestrali, sono immaginati dall'autore come dei "caratteri" che agiscono, che si confrontano e instaurano relazioni non semplicemente meccaniche ma - addirittura - affettive. Non solo: i personaggi si muovono su un palcoscenico ideale recitando "a braccio". Essi non dispongono di altro se non di una traccia, e l'autore li invita a improvvisare facendo intervenire la loro capacità interpretativa e, verrebbe da pensare, la loro personalità.

Non avendo ancora avuto la possibilità di assistere a un'esecuzione dal vivo dei concerti per oboe di Maderna, mi sono chiesta se non sia proprio l'ascolto puro, privato di qualunque aspetto visivo, il modo migliore di apprezzare il fortissimo senso della teatralità che pervade queste opere. È possibile, senza nulla togliere al valore dell'ascolto, rinunciare alla fascinazione del tecnico, che sicuramente aggiungerebbe divertimento al proprio divertimento osservando gli strumentisti muoversi nella loro esecuzione; il riferimento è, ad esempio, ai percussionisti maderniani, indaffarati e intenti, o alle movenze del direttore che, oltre a dirigere a bacchetta, usa le dita per indicare il numero dei pannelli aleatori e le entrate dei gruppi orchestrali. Possedendo una anche minima predisposizione alla fantasia, intendo una fantasia di tipo fanciullesco, le caratteristiche fisiche dei personaggi che popolano la narrazione emergono spontaneamente attraverso l'ascolto

del puro materiale musicale. Eroi singoli, gruppi di persone, mostri animaleschi o tecnologici, eteree entità, seguono l'evolversi degli eventi: l'ipotetica ambientazione in cui si aggirano potrebbe essere talmente varia e soggettiva che non è difficile immaginare che qualcuno, prima o poi, decida di realizzare su questa musica un disegno animato.

Anche nei momenti in cui la partitura si presenta chiara e dettagliata, l'invito dell'autore è a «variare», anzi, a stravolgere completamente ciò che il pentagramma propone, purché questo serva allo scopo di ottenere il risultato migliore. Nella sua umanità e nella sua non comune umiltà,⁵⁶ Maderna, spesso incurante e sbrigativo nel dirigere le proprie composizioni, col suo «l'autore prevede e spera che solista e direttore “trovino” un felice modo di terminare il pezzo», attribuisce generosamente la massima capacità decisionale ai direttori e agli interpreti. Dispensa la sua benedizione incondizionata, auspicando e augurandosi gli esiti più felici. Quale più autentica realizzazione del concetto di opera aperta? Sembra remota, alla luce di queste considerazioni, la rigidità normalizzata della prima opera analizzata in questo lavoro, il *Konzert für Oboe und Kammerensemble*, in cui l'alea ha un ruolo decisamente marginale e, anzi, sono molto precise e inequivocabili le indicazioni dell'autore in merito ai parametri strumentali. Riguardo al *Concerto per oboe e orchestra n. 2*, si può ora affermare che quelle citate «istruzioni per il direttore» costituissero, sì, una sorta di delega delle proprie funzioni ma che lasciava, in verità, poco spazio all'autonomia degli orchestrali e del solista, nonostante si trattasse di un lavoro

⁵⁶ Nelle «Confessioni» di cinque compositori della Giovane Scuola Italiana, Maderna, riflettendo sul rifiuto della tradizione musicale da parte dei principali compositori del periodo, esprimeva così il suo punto di vista: «Certo non si può parlare di un ritorno *ab imis* come di rimedio all'eccessivo particolarismo della posizione individualista di moda tra la maggior parte di musicisti e di musicologi contemporanei, ma non v'è dubbio che un ben grave ostacolo sarà rimosso quando ci porremo di fronte alla musica con la stessa modestia e con lo stesso desiderio di essere semplici, comuni, possibilmente anonimi, che faceva nascere “tropi” e “antifone” proprio da quei monaci che tenevano in assoluto dispregio la fama e che quella musica scrivevano ad esclusiva e maggior gloria di Dio» (citato in M. Mila, *Maderna* cit., p. 119-120).

dall'ampia componente aleatoria. Nell'ultimo concerto, le barriere si abbassano e, pur non cadendo del tutto, danno la possibilità al solista di varcare, insieme agli altri musicisti, la linea di demarcazione tra il campo dei decisionisti e il campo degli esecutori, tra chi decide e chi esegue diligentemente. Tutti i partecipanti sono coinvolti nella «freschezza avventurosa, quasi jazzistica, dell'improvvisazione collettiva».⁵⁷ La suggestione di Mila potrebbe stimolare l'apertura di un dibattito sull'eventualità che le scelte compositive di Maderna abbiano subito almeno indirettamente l'influenza del “fenomeno jazz”.⁵⁸ Di certo, nel fervore della sua intensa attività di ricercatore, compositore, direttore Maderna ebbe modo di incontrare i più grandi nomi della musica mondiale e di collaborare con i più grandi interpreti. Esplorò instancabilmente quanti più campi musicali sia possibile immaginare, dichiarando lui stesso di sentirsi a proprio agio tanto nel jazz quanto nella letteratura operistica e nella musica moderna, e fu per diversi periodi in America.⁵⁹ Com'è stato ricordato, proprio negli anni in cui fervevano i dibattiti sulle nuove pratiche compositive, Maderna partecipava in prima persona alla ricerca di soluzioni e innovazioni, lavorando a stretto contatto con i protagonisti della Nuova Musica.⁶⁰ Tra di essi, Stockhausen, che parlava di «genesi permanente» in merito alle

⁵⁷ Ivi, p. 109.

⁵⁸ C'è chi si è spinto a proporre una visione estrema della relazione tra Nuova musica e jazz. In un interessante e approfondito studio sulla pratica dell'improvvisazione, Davide Sparti richiama la tesi di George E. Lewis, secondo cui la musica classica cosiddetta “eurologica” del dopoguerra avrebbe compiuto la svolta aleatoria proprio grazie alle influenze derivate dalla tradizione “afrologica” del jazz. Nello stesso tempo, Lewis rileva che Stockhausen, Boulez, Berio, Cage, nel coltivare l'idea di una composizione indeterminata, tendevano a rifiutare una discendenza dal jazz, portando a giustificazione il paradosso secondo cui avrebbero dovuto imitare un genere che, a sua volta, si rifaceva alla tradizione della musica colta europea. Addirittura, l'aver coniato termini quali “aleatorio” e “indeterminato” sarebbe stato motivato proprio dall'esigenza di evitare un legame con l'”improvvisazione” jazzistica. Lewis, dunque, interpreta il rifiuto retorico di qualsiasi contaminazione con il jazz come un tentativo di evitare l'associazione con una tradizione di stampo popolare e ritiene innegabile che il jazz, con la sua dilagante presenza, abbia stimolato - o perlomeno lanciato una sfida - ai compositori della musica colta. Cfr. D. Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 34-35.

⁵⁹ M. Mila, *Maderna* cit., p. 116.

⁶⁰ *Ibidem*.

composizioni che prevedevano un decisivo margine di libertà - anche se “controllata” - per esecutori e direttori, come nel caso di *Klavierstück XI* (1956), con cui diede avvio alla pratica dei “frammenti” aleatori. Oppure Cage, fautore della concetto dell’interprete inteso non più come “traduttore” di partiture, bensì come *partner* o complice dell’autore.⁶¹ Nel suo contributo all’inchiesta di André Boucourechliev sulla musica seriale, lo stesso Maderna dichiarò:

C’è poi un campo particolare, quello delle “forme aperte”, in cui l’interprete deve intervenire nella struttura stessa dell’opera, rivelare secondo il proprio giudizio questo o quel possibile aspetto dell’opera. È una responsabilità considerevole, che assumo con gioia e consapevolezza; quando si tratta di opere di valore, ben inteso. L’ascoltatore si assuma la propria! Le “opere aperte”, “mobili”, sono un’avventura necessaria del pensiero creativo del nostro tempo, al quale bisognava logicamente arrivare. È un’acquisizione importante, perfino pericolosa, perché questa manipolazione dell’imprevedibile deve condurre al dischiudersi, al fiorire di bellezze che il compositore ha voluto multiple e continuamente nuove: ad una glorificazione della forma dunque, e non alla sua negazione.⁶²

Alla luce di tali considerazioni, sembra legittimo inserire gli esiti compositivi del *Concerto per oboe n. 3* nell’ambito delle evoluzioni concettuali e formali alla base della musica europea del secondo Novecento.

L’analisi formale della composizione, decisamente supportata dall’analisi degli ascolti, mi ha condotto a distinguere dieci sezioni strutturali (cfr. tab. 3). L’esito finale, nelle tre interpretazioni, è quanto più diversificato possibile, principalmente in conseguenza del fatto che

⁶¹ D. Sparti, *Suoni inauditi* cit., p. 32-33.

⁶² Il contributo completo, intitolato «La rivoluzione nella continuità», è riportato in M. Romito (a cura di), *Lettere e scritti*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 52-73:69.

L'alea si presenta molto estesa. Le esecuzioni confrontate sono le seguenti: la seconda esecuzione assoluta condotta da Maderna il 6 luglio 1973, ad Amsterdam, con l'oboista Han de Vries (dedicataro dell'opera); la registrazione del 1993 di Bertini e Holliger; infine, l'esecuzione dal vivo di Stern e Menzel, datata 15 maggio 1994.⁶³ Ancor più che per i concerti precedentemente analizzati, sorprende la differenza di durata finale (cfr. ultima colonna della tab. 3): quasi dieci minuti distanziano l'esecuzione di Bertini da quella di Maderna (24'24'', nel primo caso, contro 14'46'', nel secondo caso). Come prima osservazione, si può affermare che, pur trattandosi di composizioni in cui al solista è assegnato un margine decisionale superiore alla norma, in quanto le parti cadenzali sono numerose (è il caso dei primi due concerti) o proporzionalmente rilevanti (come nel terzo concerto), la presenza di oboisti diversi non modifica radicalmente gli esiti direttoriali di Maderna. Il confronto non è diretto, naturalmente, ma si può rilevare come, fra i tre direttori, l'orientamento nella scelta delle velocità rimanga costante nell'esecuzione dei diversi concerti, nonostante Maderna lavori prima con Faber e poi con De Vries. Ciò fa presupporre che l'attività decisionale del direttore, in potenza, possieda un margine di incidenza sugli esiti di durata vicino alla percentuale massima anche in presenza di opere in cui gli assoli aleatori siano quantitativamente importanti. Non sembra questo il caso di Bertini e Holliger, nella cui interpretazione del *Troisième Concerto* si può osservare una notevole affermazione della personalità solistica. A Philippe Albèra, che gli chiedeva se egli avesse mai improvvisato con Holliger, Vinko Globokar replicava così:

⁶³ Nel primo caso si tratta della registrazione effettuata al Concertgebouw di Amsterdam (H. De Vries, solista, B. Maderna, direttore, Radio Filarmonisch Orkest) e conservata presso l'Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna. Seguono: Bruno Maderna, *Oboe concertos*, ob. H. Holliger, dir. G. Bertini, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Philharmonie, Köln, 1993, CD Philips 442015; Bruno Maderna, *Oboe concertos*, ob. F. Menzel, dir. M. Stern, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, live recording Funkhaus auf dem Halberg, Saarbrücken (1994), 2006, CD col legno 20037.

Oui, plusieurs fois. Je travaillais alors avec le New Phonic Art; nous ne nous mettions jamais d'accord, avant d'improviser, sur quoi que ce soit, et nous invitions de temps en temps des musiciens avec lesquels nous avions envie d'improviser - ou qui nous le demandaient. C'est ainsi que nous avons joué une fois avec Kagel, une autre fois avec Holliger. Je me souviens de sa réaction à la fin de l'improvisation: "Mais pourquoi vous n'avez presque pas joué?" Nous avons aussi improvisé à deux dans les concerts que nous faisons ensemble. Je me souviens d'un concert à Jérusalem où j'avais dirigé Siebengesang, puis joué sous sa direction la Ballade pour trombone de Frank Martin; j'avais ensuite dirigé mon Étude pour Floklore II, puis nous avons improvisé.⁶⁴

Sempre per Globokar, le ricerche condotte da Holliger sui limiti strumentali dell'oboe «furent essentiellement un dérivé de l'improvisation libre».⁶⁵ E ancora, paragonandolo a Leonardo da Vinci, descrive con queste parole le sue molteplici capacità:

Holliger, lui, est interprète, compositeur, chef d'orchestre, enseignant, et dans toutes ces catégories, il est absolument qualifié. Lorsqu'il compose, l'œil de l'interprète ou du chef d'orchestre contrôle toujours ce qu'il écrit.⁶⁶

Dalle parole di Globokar, protagonista come Holliger della musica europea del secondo Novecento, emerge il quadro di un'intelligenza musicale fuori dal comune, ma soprattutto - ed è ciò che più interessa in questa analisi - un'idea dell'approccio all'improvvisazione da parte di Holliger oboista.

⁶⁴ P. Albèra, *Entretien avec Vinko Globokar*, in: H. Holliger, *Entretiens, teste, écrits sur son œuvre*, a cura di P. Albèra, Ginevra, Contrechamps, 2007, p. 339-344:341.

⁶⁵ Ivi, p. 340.

⁶⁶ Ivi, p. 342.

Tab.3. Durata di ciascuna sezione formale del *Troisième Concerto pour hautbois et orchestre* nelle tre esecuzioni (espressa in minuti primi e secondi).

	Sez. 1	Sez. 2	Sez. 3	Sez. 4	Sez. 5	Sez. 6	Sez. 7	Sez. 8	Sez. 9	Sez. 10	Durata totale
Descrizione sezioni	ALEA ob solo	ALEA Ob/orch.	ALEA ob/ BATT.1-41 orch.	BATT. 42-69	BATT. 70-94	CADENZA BATT. 94 bis I parte	CADENZA BATT. 94 bis II parte	CADENZA BATT. 94 ter I parte	CADENZA BATT. 94 ter II parte	ALEA ob/c. ing BATT. 95 orch.	
MADERNA DE VRIES 1973	00'34''	01'15''	02'47''	01'33''	01'03''	00'50''	01'31''	01'11''	01'18''	02'44''	14'46''
BERTINI HOLLIGER 1993	02'48''	01'08''	01'39''	01'25''	01'11''	02'26''	02'57''	02'28''	01'54''	06'24''	24'24''
STERN MENZEL 1994	01'08''	01'28''	02'08''	01'25''	01'04''	01'10''	01'46''	01'12''	01'44''	03'36''	16'41''

Fig.3. Grafico raffigurante i differenziali di durata tra le tre esecuzioni delle dieci sezioni del *Troisième Concerto pour hautbois et orchestre*.

Un approccio spontaneo e libero da pre-codificazione e pre-meditazione, ma fondato su una profonda coscienza dello sviluppo musicale in atto. Si può dunque supporre che quei 2'48'' iniziali di libera improvvisazione di Holliger non siano il frutto di un accordo preventivo con Bertini, bensì di un'autonoma ed estemporanea proposta del solista. La sua improvvisazione si divide in due parti: la prima consiste in un'elaborazione timbrica della nota *si* 4, la seconda si basa liberamente sui frammenti aleatori scritti da Maderna. A questo proposito, si segnala che la parte aleatoria dell'oboe, presente in tutte le esecuzioni sia in apertura che in chiusura della composizione, sarebbe prevista solo nell'ultima sezione (ed è, infatti, numerata come battuta 96, cfr. es. 30): non si riscontra alcuna indicazione opzionale che suggerisca l'eventuale presenza del solista nelle sezioni iniziali. Al contrario, sempre stando alla partitura, la prima entrata del solista dovrebbe avvenire solo alla fine della battuta 41, determinando, con un corto *si* \flat 4, il «brusco stop» del lungo episodio orchestrale (cfr. es. 31: i numeri 4-3-1-2 si riferiscono ai gruppi orchestrali impegnati nei pannelli aleatori). Il fatto che tutte le registrazioni abbiano inizio con l'improvvisazione del solista potrebbe indicare, a mio parere, una scelta proposta dall'autore stesso nel corso delle proprie esecuzioni, non inserita nell'edizione della partitura ma entrata, di fatto, nella prassi esecutiva dell'opera. La seguente osservazione di Paolo Petazzi, sullo stile interpretativo di Maderna, è forse una conferma di quanto rilevato:

Quando Maderna interpretava musiche proprie la distinzione tra le due attività [di compositore e di direttore. N.d.R.] veniva superata in modo personalissimo: certe pagine aleatorie sembrano pensate in funzione di un'operazione compositiva compiuta nell'atto stesso del dirigere, per consentire alla fantasia di trarre stimolo dal suo modo, irripetibile, di comporre dirigendo.⁶⁷

⁶⁷ V. P. Petazzi, *Da Mahler alla Nuova Musica*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 139-148:140.

Es. 30

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, parte separata oboe
solista, p. 6, batt. 96.

Es. 31

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, p. 8.

Anche l'interpretazione di Stern inizia con una libera improvvisazione del solista, decisamente più breve di quella di Holliger e quasi interamente basata sui frammenti di battuta 96: solo i primi istanti, quelli in cui Menzel si presenta con alcuni sovracuti delicatissimi (fino al *re* 6), si collocano al di fuori della parte scritta. Diversamente, l'improvvisazione di De Vries consiste esclusivamente nella riproduzione dei frammenti aleatori, naturalmente in ordine casuale. Potrebbe non essere un caso, invece, la scelta di iniziare dal frammento costituito da soli due suoni (*mi* e *sol*, v. es. 30): il *mi* costituisce, infatti, l'unico suono presente nei cartelli aleatori orchestrali della successiva sezione formale (cfr. tab. 3).

Prima dell'ingresso degli archi, a battuta 1, quattro gruppi timbrici improvvisano - solo ritmicamente - disponendosi entro due ottave (dal *mi* 2 al *mi* 4): da due a quattro ottavini (gruppo 4), da due a quattro trombe (gruppo 3), *Glockenspiel*, xilofono, vibrafono e marimba (gruppo 1) e solo alcuni archi dell'organico (gruppo 2. Per "alcuni" si intende che i ruoli dei violini, per esempio, sono numerati dall'1 al 18 e ne vengono qui impiegati solo tre). Questa sorta di tappeto sonoro, pensato forse in origine come fenomeno di "irradiazione" da cui si sarebbe lentamente formata l'ambientazione sonora del concerto, funge ora da risonanza per i frammenti aleatori del solista. Il «lunguissimo *mi* del prologo orchestrale», che Mila, descrivendo l'opera, colloca prima dell'ingresso dell'oboe, lascia intendere che essa, almeno nella registrazione cui egli fa riferimento e di cui non disponiamo (forse la prima esecuzione assoluta?), sia stata eseguita nella versione fissata dalla partitura.⁶⁸ Proprio Mila ha proposto di utilizzare la traduzione di *Ausstrahlung*, titolo di una composizione del 1971, come vocabolo utile a definire un procedimento timbrico tipico dei lavori dell'ultima fase maderniana: l'"irradiazione" sarebbe la progressiva apparizione di un velo sonoro a

⁶⁸ M. Mila, *Maderna* cit., p. 94.

partire da un brusio indistinto di carattere aleatorio.⁶⁹ Nonostante l'aggiunta dell'oboe, si può affermare che, nelle interpretazioni confrontate, la sensazione di progressivo accumulo timbrico venga mantenuta.

Alla seconda sezione si sovrappone la terza parte formale, misurata e diretta: le prime quaranta battute sono un susseguirsi di frammenti tematici seriali spazializzati nei tre gruppi formati dagli archi. Essi si presentano timbricamente differenziati in base alla modalità di esecuzione della parte (archi A «con sordina», archi B «tasto flautando», archi C «sul ponte»). L'andamento delle voci, basato su gruppi irregolari come terzine e quintine, è tendenzialmente omoritmico e ogni intervento è separato dal successivo tramite pause coronate o suoni singoli tenuti. L'episodio termina con uno squillo del corno, interrotto dal già citato segnale dell'oboe. Caso unico, fra tutti quelli esaminati anche nei precedenti capitoli, è la circostanza per cui la terza sezione presenta una durata nettamente superiore in Maderna rispetto a Bertini e Stern (cfr. fig. 3). Ne deriva una minore incidenza di quel «brusco stop» che l'autore sembrerebbe richiedere evidente e teatrale: l'atmosfera, già di per sé rarefatta, scegliendo un tempo d'esecuzione inferiore e allungando le pause generali, si dilata ulteriormente. Al contrario, Bertini stimola Holliger, che continua a improvvisare liberamente, a instaurare un dialogo vivace con gli archi.

Segue un episodio di incisi tematici staccati, le cui componenti sono distribuite tra oboe solista, clarinetti, archi e tastiere idiofone. Le parti sembrano così inseguirsi e sovrapporsi in un progressivo crescendo, che esplose alla fine in un rabbioso squillo fortissimo di tutti gli ottoni, divisi in un bicordo di quinta (*la* \flat - *mi* \flat). Si segnala che, dal precedente stop dell'oboe fino a questo punto, il *mi* risulta «abolito», come se fosse stato esaurito dall'ossessiva ripetizione nella parte iniziale. La quinta sezione, in cui esso ritorna fugacemente, è un lungo diminuendo a partire dalla

⁶⁹ Ivi, p. 71.

sonorità massima proposta dagli ottoni. Tutta l'orchestra legge una scrittura priva di indicazione delle durate, in cui gli intervalli, inizialmente molto ampi, si restringono progressivamente fino al grado congiunto (es. 32 ed es. 33). Il metronomo di partenza indica una velocità pari a 72 (ogni tre suoni: quelli che coprono la misura compresa tra una barra verticale e una linea tratteggiata, cfr. es. 32), ma l'autore chiede un «tempo sempre molto flessibile, quasi irregolare» e «molto rubato», oltre che una modalità di esecuzione «molto *f*, ma soprattutto il più staccato possibile» e «gradualmente diminuendo» (cfr. pp. 11-12 della partitura). Gli esiti interpretativi, piuttosto omogenei per quanto riguarda le durate (cfr. fig. 3), differiscono notevolmente nella realizzazione generale. Decisamente sorprendente è ciò che accade ad opera di Stern: da un iniziale carattere di aspra opposizione sonora, che coinvolge in particolare ottoni e ottavini, il materiale sonoro si trasforma progressivamente in un “formicolio” dall'intenso impatto percettivo, prodotto dai legni e dalle corde pizzicate degli archi. A essi si ricongiungono nuovamente gli ottoni, usando sonorità e timbri che si confondono con quelli degli altri strumenti e soprattutto con la voce umana, tanto da dare la sensazione di un brusio da sala gremita. L'effetto-sorpresa è garantito qui, più che nelle altre interpretazioni, in quanto Stern riesce a effettuare il passaggio fra i tre micro episodi narrativi appena descritti senza alcuna interruzione. Mentre l'orchestra continua con la scrittura per altezze, l'oboe entra nuovamente in scena con una sequenza di violenti passaggi seriali (batt. 89-94). L'episodio si conclude con una fermata improvvisa di tutti gli strumenti.

Es. 32

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, p. 11, batt. 70-73 (l'esempio riporta la sola parte degli ottoni).

Es. 33

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, p. 14, batt. 92-93 (l'esempio riporta la sola parte degli ottoni).

È il momento della prima cadenza solistica (batt. 94 bis) che, come si evince dalla tab. 3, ho suddiviso in due parti: la prima termina con una coda dei gruppi orchestrali che riprendono l'episodio precedente, mentre la seconda si conclude con un'improvvisazione del solista basata su una scrittura d'azione. La prima parte è una serie "arabescata" di sequenze seriali che si snodano lungo un percorso direzionato, costantemente segnalato da suoni di riposo (es. 34). Essa riprende il carattere dell'intervento seriale di poco precedente e, fatta eccezione per l'inciso

con dinamica *p*, si attesta su una sonorità compresa tra *f* e *ff*. L'andamento delle altezze può essere stilizzato escludendo i gruppi ritmici di figure inferiori alla croma: emerge una direzionalità divergente in due linee, una ascendente, l'altra discendente (es. 35). Tra le due, prevale la seconda, in quanto ottiene la maggiore affermazione in chiusura di episodio, come emerge dall'ultimo inciso discendente «un poco precipitando» che porta alla semibreve del *do* 3, non casualmente la durata più lunga e dalla dinamica maggiore, *ff* sostenuto (cfr. es. 34).

Es. 34

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, parte separata oboe solista, p. 2-3, batt. 94 bis.

Es. 35

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, batt. 94 bis (I parte): altezze principali.

Verso la fine dell'assolo, entrano, uno dopo l'altro, i nuovi gruppi timbrici venutisi a formare nell'orchestra: i loro interventi ripropongono il tipo di scrittura del precedente episodio orchestrale (batt. 70-94). Alcuni archi picchiettano lievemente le corde con il legno dell'archetto, creando lo sfondo per i tocchi cristallini delle tastiere idiofone e delle arpe. Il grafico delle durate evidenzia la notevole differenza tra le esecuzioni di questa sezione. Quella di Bertini, lunga più del doppio rispetto a quella di Maderna, si distingue dalle altre per una estesa improvvisazione libera di Holliger insieme alla compagine orchestrale:

egli gioca con il repertorio oboistico di effetti sonori di tipo percussivo ottenibili dalla doppia ancia (*slaps*, pronunce consonantiche, fruscii, tambureggiamento dei tasti,...). Si aggiungono all'evento anche alcuni fiati, che eseguono suoni tenuti non presenti in partitura. Sono Maderna e Stern, invece, a condurre la parte aleatoria dei gruppi orchestrali e le loro scelte dinamiche portano a una realizzazione sonora diversa: nel primo caso, dove gli archi sono messi in primo piano, si ottiene un carattere picchiettato e percussivo, mentre nel secondo, dove emergono *Glockenspiel*, xilofono, vibrafono e marimba, l'ambientazione sonora è "liquida" e rilucente.

La sezione successiva (batt. 94 bis, II parte) è quella in cui si esprime meglio il contrasto tra il solista e l'orchestra, ma la risultanza è nettamente diversa nelle tre interpretazioni: le differenze riguardano soprattutto l'orchestrazione, qui maggiormente aperta a interpretazioni e a scelte che in altri casi. I direttori hanno a disposizione una notevole quantità di pannelli aleatori e una ancora maggiore scelta strumentale, in quanto di ciascun pannello è possibile far intervenire tutti gli strumenti o solo alcuni di essi (fino a tredici: v. p. 17 della partitura). Il materiale consiste sia nei pannelli della sezione precedente (batt. 94 bis, I parte, p. 15 della partitura) che nei pannelli della sezione successiva (batt. 94 ter, I-II parte, pp. 17-19). A ciò si aggiunge un elemento tematico fortemente caratterizzato che interviene a rappresentare un "personaggio" oppositivo o dialogico, la cui relazione con il solista costituisce la chiave di lettura dell'intero passaggio. Si tratta di due velocissime unità aleatorie (solo nel numero e nella collocazione delle ripetizioni) costituite da una sovrapposizione verticale di gruppi tematici ritmicamente irregolari affidati ai legni (es. 36).

Es. 36

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, p. 16, batt. 94 bis (II parte).

Mentre l'oboe procede con l'enunciato cadenzale, che in questa seconda parte assume un carattere decisamente "disordinato", il direttore inserisce tale elemento in corrispondenza di pause, respiri o semplici cedimenti di protagonismo del solista. Maderna lo interpola solo due volte, Stern quattro volte, ma Bertini ben ventidue volte! In quest'ultimo caso, inoltre, il direttore indica dinamiche di volta in volta diverse e, grazie alla prontezza del gruppo strumentale, le inflessioni di pronuncia sono così varie che ne risulta un eccellente scambio di battute tra Holliger e i fiati. Le tre interpretazioni differiscono anche nel trattamento del sottofondo orchestrale. In tutte, la seconda parte della cadenza si inserisce sulla coda strumentale della prima parte. A differenza di Maderna e Bertini, che la prolungano quasi fino al termine della battuta 94 bis, Stern esaurisce la coda entro i primi trenta secondi, determinando così una situazione di assolo vero e proprio dell'oboe. Di conseguenza, l'impatto degli interventi dei fiati riportati nell'es. 35, soprattutto nel caso del primo, che emerge da un silenzio coronato, è di forte intensità. Contribuisce invece ad aumentare la confusione sonora del concitato dialogo tra Holliger e i fiati, oltre allo sfondo orchestrale, un pedale fisso di *re* eseguito dai violoncelli, di cui non si trova traccia sulla partitura. Si presume, dunque, che si tratti di una aggiunta di Bertini. Nella fase finale della cadenza, la parte solistica prevede un'improvvisazione con la sola "imboccatura" basata su una scrittura d'azione (es. 37).

Es. 37

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, parte separata dell'oboe solista, p. 3, batt. 94 bis (II parte).

La realizzazione da parte dei tre oboisti è, ancora una volta, notevolmente diversa, ma contribuisce alla loro originalità la scelta direttoriale in merito ai pannelli di accompagnamento. In tutti i casi, l'atmosfera diventa tenebrosa e si carica di tensione a causa degli stridenti suoni tenuti degli archi (pannelli 1-2-3, p. 18 della partitura): a quanto si percepisce all'ascolto, quello che l'autore intende far rappresentare è l'immagine del protagonista tremante di paura, circondato da presenze ostili. De Vries, l'unico a eseguire il passaggio alterando lo strumento (non usa la sola ancia, come da richiesta dell'autore, ma suona senza di essa, producendo il suono appoggiando le labbra direttamente allo strumento), ottiene un effetto timbrico insolito, simile a quello del *théréminovox*.⁷⁰ Maderna amplifica il senso di inquietudine facendo attaccare gli archi in progressivo crescendo dinamico, ma soprattutto anticipando il pannello delle cinque trombe della pagina successiva: esse intervengono così come entità moleste e spaventose. Menzel, che suona nel modo tradizionale, si muove accompagnato dai soli archi. Holliger, con un'interpretazione di pregevole effetto, trasforma il suono in una presenza materica che sorprende in modo spettacolare l'ascoltatore. Il terrore del protagonista è aumentato dalle "volate" dei fiati, che lo incalzano, e dalla forte presenza dinamica delle tastiere idiofone.

La sezione successiva (batt. 94 ter, I parte) consente al solista di riprendere il monologo, ora più sommesso e direzionato (es. 38). Per gradi congiunti cromatici, anche se inframmezzati dalle tipiche flessioni,

⁷⁰ Strumento elettrofono brevettato nel 1928 dallo scienziato russo Léon Thérémin: il suono è prodotto da un oscillatore e alterato dai movimenti delle mani. Fu utilizzato da diversi compositori del Novecento, tra cui Edgar Varèse e Bohuslav Martinů. Cfr. *Enciclopedia della Musica Garzanti*, Milano, Garzanti Editore, 1996.

con un primo enunciato ritmicamente pacato, scende dal *si* \sharp al *sol* $\#$. Subito dopo, la calma apparente svanisce con il ritorno a un incedere per piccoli incisi agitati, caratterizzati da rapporti intervallari ampi e imprevedibili: il passaggio termina su un lungo *la* \sharp 5. L'assolo è accompagnato dai pannelli orchestrali, che avanzano lungo un progressivo crescendo destinato a esplodere in corrispondenza della pausa coronata. Il boato dell'orchestra è particolarmente intenso e repentino nell'esecuzione di Maderna e coinvolge tutti gli strumenti, compresi i quattro tromboni, ai quali è affidato un pannello di frammenti aleatori simile a quello dell'oboe (cfr. p. 20 della partitura ed es. 30). Bertini compie la stessa operazione ma con un tempo dilatato: la sola corona dura 45'' in Bertini e 26'' in Maderna. Molto diversa la realizzazione di Stern, che abbassa il livello dinamico dell'orchestra facendo emergere il pannello delle sole trombe ed evitando il ricorso al pannello dei tromboni: la corona ha una durata non superiore ai 10'' e, non comportando un brusco cambiamento timbrico o dinamico, suggerisce che Stern abbia considerato la battuta 94 ter come elemento formale unitario e non suddiviso in episodi.

Es. 38

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, parte separata dell'oboe solista, p. 4, batt. 94 ter (I parte).

La cadenza riprende con un andamento drammatico: gli acuti dell'oboe, alternati a rapidi assembramenti melodici, sono il frutto della forte valenza oppositiva attribuita alla compagine orchestrale nella pausa precedente. Il passaggio solistico si ferma più volte sul *la* 5 e riesce difficile percepire questo suono ai limiti dell'estensione come centro delle altezze: esso è piuttosto una sorta di appiglio poco saldo. I pannelli

diminuiscono progressivamente fino a sfumare del tutto, lasciando l'oboe solo: poco prima dell'ultimo contrasto che precede il finale, il solista sembra recuperare il controllo della situazione e si abbandona a un accenno di canto (es. 39). Le indicazioni «legato», «*p*, sereno», «un poco esitando» rappresentano la calma prima della tempesta.

Es. 39

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, parte separata dell'oboe solista, p. 4, batt. 94 ter (II parte).

Subito dopo, infatti, la parte dell'oboe si frammenta nuovamente in brevi incisi staccati, finché la scrittura si fa stilizzata e proporzionale (es. 40). L'orchestra si dispone in blocchi verticali che attendono l'attacco del direttore per contrastare brutalmente la sequenza del solista, che in effetti viene sommerso dalla valanga timbrica (questa parte corrisponde alla batt. 95, inizio ultima sezione formale, v. es. 41). Al contrario di Maderna e di Stern, i quali fanno attaccare l'orchestra in corrispondenza della prima doppia stanghetta di battuta, Bertini isola i primi accordi della parte orchestrale inserendoli, come degli spari improvvisi, in corrispondenza delle pause dell'oboe (v. es. 40); anche nella parte ritornellata, solista e orchestra si alternano in fulminei scambi di frammenti tematici seguendo una progressiva accelerazione ritmica. In alcuni punti, inoltre, sia il solista che l'orchestra si bloccano su suoni fermi in *fortissimo*, ovviamente producendo una sovrapposizione vigorosamente dissonante. La felice intuizione direttoriale aumenta la carica oppositiva dell'orchestra, mentre Holliger scatena il proprio repertorio di multifonici. Dopo alcuni minuti, un lento diminuendo conduce al disteso finale.

Es. 40

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, parte separata dell'oboe solista, p. 5, batt. 94 ter (II parte).

Es. 41

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, p. 21.

Come è ben rappresentato dal grafico delle durate (fig. 3), anche nell'ultimo dei tre concerti per oboe, la sezione finale è la parte più estesa. Maderna ricorre ancora una volta alla sonorità del corno inglese (es. 42): una novità, tuttavia, esiste e risiede nell'inedito dialogo del solista, sempre oboe, con il corno inglese dell'orchestra. Il suono di quest'ultimo, anche per un'effettiva distanza spaziale, giunge remoto e malinconico; l'andamento dei suoi interventi è quasi sempre per gradi congiunti e sono frequenti le fermate su suoni gravi. In accordo con l'espressività proposta dal corno inglese, l'oboe è portato a interpretare i frammenti aleatori (v. es. 30) con pacato lirismo. Nelle esecuzioni di Maderna e di Bertini, i due strumenti sono accompagnati da un discreto tappeto sonoro degli archi per buona parte dell'improvvisazione. In entrambi i casi, negli ultimi secondi, l'oboe solista rimane solo. Con una scelta diversa, Stern, decide di lasciare completa libertà ai due solisti, che sembrano condurre in autonomia il loro finale. Sull'ultimo *do* del corno inglese, con un significativo richiamo all'inizio della narrazione, Menzel chiude con un lungo *re* sovracuto.

Es. 42

Troisième Concerto pour hautbois et orchestre, p. 22.

Capitolo Quinto

Matej Šarc, primo oboe solista della Slovenska Filharmonija, è attualmente uno dei più apprezzati oboisti europei. Ha studiato con Božo Rogelja e in seguito con Heinz Holliger, presso la Musikhochschule di Friburgo. Come leader del quintetto a fiati Slowind, gruppo musicale molto attivo nella promozione della musica contemporanea e dei compositori sloveni emergenti, è il principale organizzatore del Festival Slowind di Lubiana. L'importante stagione concertistica accoglie ogni autunno artisti di fama internazionale come Alexander Lonquich, Vinko Globokar, Robert Aitken e lo stesso Heinz Holliger e costituisce un'imperdibile occasione di incontro e dibattito sulle nuove tendenze musicali.

Ho incontrato Matej Šarc a Trieste mentre stavo concludendo gli studi presso il Conservatorio "G. Tartini" e, negli anni di perfezionamento successivi al diploma, è stato il mio maestro e la mia guida. Di lui mi ha sempre affascinato, oltre naturalmente al virtuosismo strumentale, la rara capacità di trasmettere, con immediate e suggestive immagini metaforiche, suggerimenti interpretativi e astratti concetti relativi agli aspetti tecnici della produzione del suono. Durante la nostra conversazione, sono emerse le sue opinioni in merito allo stato attuale dell'evoluzione tecnica dell'oboe e all'interesse dei nuovi compositori verso gli strumenti a fiato attuando, parallelamente, un confronto con ciò che è accaduto nella seconda metà del Novecento. Ci siamo soffermati sul suo approccio alla musica contemporanea, repertorio cui ha sempre dedicato grande attenzione, e sull'impegno di Slowind nella divulgazione delle composizioni più recenti. Infine, ho chiesto a Šarc di descrivere la sua visione di Holliger come insegnante, compositore e direttore d'orchestra.

Intervista a Matej Šarc

- Matej, I met you for the first time ten years ago at Luigi Nono's Festival, organized in 2003 in Trieste by Association "Musica Libera". You played Berio's Sequenza VII for oboe and I know that since your studies in Freiburg, you have reserved an important part of your performances to contemporary music, but you are also an esteemed interpreter of "traditional" composers (I'm thinking of romantic composers, or the more ancient Telemann and Mozart. As solo oboist of Slovenian Philharmonic Orchestra you told me you have just recorded an important collection of Bach Concertos). I ask you: how did you approach the contemporary music? Did you receive suggestions by your teachers or simply did you feel a particular attraction for this repertoire?

- Well, yes, it's ten years since we met, since the Berio's performance in Trieste, and just to reply quickly to your question, the contemporary music came during my early days of studies. Because in Slovenia, at the music school, there is always a certain quota of Slovenian music which has to be played at each competition for small children and, of course, later, for students, and each exam which they have to do must include one Slovenian piece: this doesn't mean that it has to be contemporary music, but the literature is basically only from the 20th century and, of course, of the 21st century for oboe, because there is no classic music written in Slovenia by Slovenian composers. So, I remember small pieces, educational pieces, which were a little bit aleatorical already or some of them were atonal and later it developed little by little and I never felt so specially urged to play really contemporary music. There are some people, some musicians, I just met a percussion player from Germany who said to me: «I never saw any point of banging the timpani in Beethoven or Brahms symphonies, it doesn't say anything to me!». For me it must be Beethoven, it must be Bach and it must be of course the 20th century because there is no music of certain period which could exist without the

previous periods. And therefore I cannot say that many people say to me that I play so much contemporary music or that I know so much about contemporary music. I don't think so, I think I know even more about old music than about contemporary music, though I play much more contemporary music. This is because contemporary music and especially what is written today is very unfiltered and you have to filter it by yourself to see what is interesting and what is not, what is good and what is not, and also judging what is good and what is very delicate.

- In this way you answered my second question: you feel there is not really a separation between "ancient music" - if I can use this popular terminology - and modern/contemporary music. In your experience you feel that music is developing through a homogeneous path.

In comparison with traditional classic compositions can you say that in your experience, I mean studying this music and playing this music, you feel there are differences? Or do you feel that there is the same approach?

- Yes, approaches are different, of course: now the problem is that in the old music there was always a certain style which prevailed in Europe, all over Europe, even if it was different in Italy rather than in France or in Germany, but, never the less, there weren't so many style differences which could exclude each other. Nowadays, the musical development is like a tree, whose roots are independent from the others and produce other roots themselves. In this way, we basically have unlimited possibilities in styles, in standards, in esthetical rules, of course, and it is logic that some of them excluded each other, they don't match together and therefore there is a lot of intolerance in contemporary music. But I can say that, now, this intolerance has been a little bit transformed, not in order to say what is good and what is bad, but in this way everybody can basically write what they want and find a little or a bit larger part of audience. So the problem is that, despite what I was saying before, that old

and new music cannot exist without each other, in this time of course there is a problem: the path from old to new is sometimes difficult to understand or to feel in its logical development. You can surely say, for example, that avant-garde products by Boulez or Nono are different from classical style. But on the other hand, you can meet two composers that live in the same street who don't have anything in common with each other. Probably they hate each other!

- It's like Bach who, as composer, did not become famous during his life because no one was ready to understand his music. We needed to wait fifty- eighty years before Europe admitted that it had a really genius composer.

- Only maybe, I'm not always sure that this rule applies to the majority of the contemporary music, because we must also know that there are a hundred times more composers in Europe or in the world today than three hundred years ago and a lot of them is more mediocre than three hundred years ago, because, if you speak of Bach or Telemann or Handel, they could play five instruments, and they knew really well the counterpoint of their predecessors of the Renaissance music and of the early Baroque. They would not really develop out of their cage - if I can say so - because they had to obey the rules: minuet is minuet, it has so many bars, and it has three forces, it must begin on the *tonica* and it must end on the *tonica*, and it can modulate only to certain tonalities and it cannot just go to the "moon" and then come back in sixteen bars, and so on. But they were masters in that, and I would say that I'm sure that there was always, in each period of the musical history, enough people that knew exactly what was the quality of Mozart or Beethoven and Bach and so on. Of course, it was not generalized: if you play to a mass of two thousand people the art of fugue of Bach, even today, they would just over the question mark what is this about, but there were always musicians or people who could know exactly that this is really something very great. I think it is the same today,

so in that sense I think that the music is quite the same. I don't want to judge too much, because I'm not a composer, not a musicologist, but I can speak of something which is for me very important and this is the thread in music, the idea which can be represented by transformation, transfiguration, changing of structures or whatever, which has to be, for my taste of good music, logical. It must be in a certain way adventurous, it must go under the skin, it must sometimes paralyze you. It is something that is basically the same of what is Bach's music, or Mozart's music. And if this music doesn't have that, in no one of these aspects, I'm quite sure that we'll not say not even in eighty years that it looks very much better.

- And what about oboe technique? Which is your sensation about the development of our instrument? Do you think that oboists and composers, often together, had found everything or are there possibilities to improve technique at the moment?

- Well, in the matter of technical possibilities and of sound possibilities, the oboe, I mean the "classical oboe", is the same as it was fifty years ago. It was slightly different one hundred years ago, and much different before, but then you have different folk instruments in different parts of the world which were of course not so flexible in terms of mechanic, they could not do exactly the same combinations of tone rounds, for example, of scale cords at high speed or springy, but they were able to produce different sounds: Chinese oboe is something different than the one from Istria or Macedonia. In that terms modern classical oboe found in a special way in order to fill economic demands of the consumers of music. The economic demand is using oboe as an orchestra instrument, so the instrument itself, in my opinion, isn't actually developing anymore. We are laying the same type of model. Sometimes you have some light experiments about other wood, in order to have a little bit different colour but, for example, nobody made a really good microtonal oboe (quarter or eight-tone oboe). On the contrary, there is microtonal piano and microtonal organ: we're going to have a festival in the next two years and someone will bring here

an eight-tone microtonal classical organ with a big truck. I'm not aware of any instrument like that: there is always classical oboe with the same board and the same mechanic and then, of course, certain people are trying to cover the holes in a little bit different way or to bite the reed on different spots in order to make different multi-phonics. And there is a large spectre of them that is not possible to say if they will be discovered or not. If you read the book by Klaus-Steffen Mahnkopf, for example, you would say that what is not yet discovered is really a lot. Maybe, there is something more to discover about the oboe, about its regular model, and, I'm sure, it would be very interesting to make something like different scale or even a new height of oboe (over *musette*, oboe, *oboe d'amore*, *cor anglais*, *heckelphone*,...). But for the producers is not interesting: all the products became as they are in order to fill the marketing challenges, which are of course directed to sell music. So, I don't know, it seems to me like if the whole situation actually would be in pause, I don't see any development at the moment.

- I feel the same thing, I have the sensation that one technical effect as the frullato is considered a sensational thing from 1950, or before, and we are studying it, like if it would be a strange thing: in that sense, I think that sixty years have not changed oboe history. What do you think about the interest in oboe by contemporary composers? We said that each historical period produced different trend in musical research, also for the more or less interest in different instruments, like piano during Romanticism. In the last century, wind players captured composers' attention (I'm referring to Severino Gazzelloni, for the flute, or to Lothar Faber for the oboe). Does oboe maintain today a central role in new music? Can you say, for you closeness to contemporary music life, in Lubiana, but also, I know that you're connected with a lot of contemporary artists, that oboe is still considered as an interesting instrument, which can be important for music development, or isn't there any composer who asked you to tell him something about your instrument, something new?

- Like I just said, we are living a low season of oboe development, so that means that the composers on one hand don't want to be so radical in general, they are not developing new styles or, better, making shock things as it was in the 20th century. Now it seems to me that we live a little bit more in a period where music has to be full of effects, of beautiful effects. I would not say that, but the situation gives this impression to me: I mean that nowadays composition, as musical product, has to be, from the point of hand craft, very good, more or less perfect. It must have a very nice, a very complete spectrum of sound, for example, good dynamic range or it must go into a certain direction to explore detail of colours and again make out of it, big richness.

About interest in oboe, I didn't meet any composer that is going to choose wind instruments, and this is sad for me. I myself asked many composers to write compositions for my instrument, some of them answered and produced something very nice, but they are not so many. Many times I asked them to write pieces for oboe and again I'm in this situation: «Well, it's possible, but I preferred rather to write for orchestra or for three choirs,...». Maybe they think that this brings them more fame. For example, a typical proof of that is that our wind quintet, Slowind quintet, organize a Festival here each autumn and each autumn we ask three composers, at least, to write new pieces and we say to all of them: «Please, write for wind quintet and don't use bass clarinet our double bassoon because, if the piece will be good, we will take it on tour and we will promote you in different countries and this is going to be good for you!». No! They must add, at least, percussions, two grand-pianos and, in extreme cases, there must be the leaves in autumn from the forest, in hundred kilos brought to the hall, throwing away from the balcony, and the clarinet has to be put into a basin of water, in order to for fill composer experience or whatever unconscious dreams. This makes me very angry because I never want to say that one instrument has to be an icon as it has to be put on the altar of the church. I absolutely recognize

that oboe or any other instrument is just one tool in the very big basin of many instruments and human voices. But even if by coincidence, compositions for solo instrument could happen not so often nowadays as it was before.

- Yes, I know: When you founded Slowind with other big players, you recognized that there wasn't a large repertoire for this ensemble, so you asked the composers to write for wind quintet. What did Slowind do to promote new music, I'm thinking of one by Slovenian composers?

- Well, first of all we played their music, we recorded for Radio, we published by ourselves many pieces, without giving them to external record companies. Of course, when we go on tours, half of our engagements are constantly connected to contemporary music, so we always play such music on such events, and even on classical music tours, we always have at least one composition like that. That is not for the sake of trying to change the world by accepting contemporary music but simply because we have some pieces to fit in at the end of the programme and we think they improve the programme, in the sense that in this way the programme is better. We don't think in fact that these pieces are new or simply contemporary or the fact that somebody really made an effort to write it.

- You believe in musical communication between musicians of all parts of the world: you think that this is the best way to find new paths for the music. As conceptual leader of Slowind you worked a lot to organize fantastic concert seasons in Lubiana and also abroad. During the many Slowind Festivals that you organized in Lubiana, Slovenian musical world met many great artist like Heinz Holliger. With his virtuosity and his activity as composer, he changed oboe's history. He was or - we can say that he is - your teacher, what can you say about him as oboist and teacher?

- He is of course the right person at the right moment doing the right thing for the last seventy years. Whatever, he's one of the great genius', musically speaking, who I can hardly imagine. He knows basically more than anybody else about music, about all kind of "artistic" music. Despite his extreme intelligence and his incredible memory, he spends in practising much more time than anybody else, not only when he was young, or when he was doing the first period of his long career, but everyday until now. I remember that he came to Lubiana once he didn't have to play oboe but only to conduct and he was surprisingly often practicing on oboe and composing. He spent lots and lots of time on research and it's natural for him, because he is like an unlimited child: it's like if you give a child a million toys and endless space and endless time and he would not need to sleep and eat. This is why he's developing so much, because he is always focused one hundred per cent on the things he is doing.

- My study about oboe concertos by Bruno Maderna includes some considerations on Maderna's way to conduct his own compositions. He was also an esteemed conductor of classic composers, and his style is considered original in comparison with the traditional way to interpret their music. What can you say, in your experience, about Holliger as conductor?

- I don't spend much time in thinking of conductors, because there is a big difference between a conductor and those musicians who directly produce sound, who are first actors in musical happening. Of course, a conductor is necessary in many cases, but most of them are not so necessary: because it does not help a lot to have a really fantastic conductor if the musician would not play as a really fantastic unity. You have, of course, different ideas which have to be unified, that have to be like in a channel to get some product done - a symphony should be in a certain way. We must have the role of conductor to do it, you cannot tell to a parliament of one

hundred musician to negotiate years and years about how this symphony should sound. This is of course, the conductor job and now how the conductor does it, there are so many ways. There was a famous violin player, Sándor Végh, who, when he was old and he needed to play seated, just with minimum gestures or nods transmitted his idea of the composition. In my taste, he remains the ideal Mozart interpreter for string music. At Camerata Salzburg Orchestra he could just take the violin and show one up beat and in this way could solve half of the music. I remember he often sung during rehearsal. But, about Holliger, I can say that I've never seen him as a conductor. I see him as a person who has certain way of getting out of me exactly what I would like to do if I have this conceptual idea in myself. This is the main magic in the relationship with him. I never understood the usual way to stage operas: the main opera theatres prepare a production of *Trovatore*, or of Wagner operas, the show goes on for a whole year long, there is a *première* and there are performances with a great Maestro and then the great Maestro has to go away to make a new production, but the whole production runs and other conductors have to come in front of orchestra, often they don't rehearse. Yes, they conduct well, but they cannot make music because, well, they can with their hands decide the tempo, they can decide when they will start and when they will finish, they can decide the dynamics or even articulation, but music is so much more than that. And it's not possible to do it in such a way, you cannot go so far if you don't work for a long period with somebody in order to achieve that. So, in that sense, I was talking in extremes, but about what the people can get from Holliger, this is a lot. The results are fantastic but, of course, not always and not everywhere... But often with great artists is like that. I prefer to call him the leader, not the conductor, of a musical project and, in that sense, I can say that he is one of the most interesting musical personalities that I have ever known and, again, I want to say that it's such a big privilege to work with him.

Nota bibliografica

Di seguito vengono elencati i testi, le pubblicazioni musicali e i materiali discografici che sono stati consultati ai fini del lavoro analitico su cui si basa questa tesi di laurea.

1. Testi

Relativamente a questioni generali di carattere storico o musicologico inerenti la musica del Secondo Dopoguerra e ad aspetti tecnici riguardanti l'oboe e altri strumenti musicali:

A. Baines, *Storia degli strumenti musicali dalle origini a oggi* (tit. orig. *Musical instruments through the ages*), Milano, RCS, 2002.

M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, P. Santi, G. Vinay (a cura di), *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1988.

G. Bigotti, *Storia dell'oboe e sua letteratura*, Padova, Zanibon, 1974.

A. Chenna e M. Salmi, *Manuale dell'oboe contemporaneo*, Rugginenti, Milano, 1994.

S. Crozzoli, *"Soli" e passi tecnici dalle più importanti composizioni sinfoniche. Oboe e corno inglese*, vol. I, Milano, Sonzogno, 1977.

G. Facchin, *Le percussioni*, Torino, Edizioni di Torino, 2000.

D. Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino, 2005.

Enciclopedia della Musica Garzanti, Milano, Garzanti, 1996.

In merito a Bruno Maderna e alle opere oggetto dell'analisi:

P. Albèra, *Entretien avec Vinko Globokar*, in: H. Holliger, *Entretiens, teste, écrits sur son œuvre*, a cura di P. Albèra, Ginevra, Contrechamps, 2007.

M. Baroni, *L'archetipo dell'aulos. Echi e reminescenze melodiche*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 227-240.

L. Cosso, *La forma concerto in «Aulodia» di Bruno Maderna*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 25, 3-4, 1991, pp. 427-440.

R. Dalmonte, *Scelte poetiche e letterarie*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 13-32.

M. Garda, *Rilevamenti sulla ricezione della musica maderniana*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 74-94.

F. Magnani, *L'Hyperion di Maderna: quale poeta per quale canto*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 177-194.

M. Mila, *Maderna musicista europeo*, Torino, Einaudi, 1976.

P. Petazzi, *Da Mahler alla Nuova Musica*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 139-148.

P. Pinamonti, *Maderna dirige Malipiero*, in: *Malipiero Maderna 1973-1993*, a cura di P. Cattelan, Firenze, Olschki, 2000, pp. 245-261.

G. Riva e A. Solbiati, *Progettualità formale nell'ultimo Maderna*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 207-240.

N. Sani, *Musica elettronica, poetica, scrittura: un colloquio inedito con Bruno Maderna*, in «Musica/Realtà», 47, 1995, pp. 65-77.

M. Romito (a cura di), *Lettere e scritti*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 52-73.

M. Romito, *Discografia delle composizioni dirette da Bruno Maderna*, in: *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1989, pp. 149-155.

N. Verzina, *Concezione poetica e pensiero formale nel Maderna post-seriale: il Konzert für Oboe und Kammerensemble (1962-63)*, in «Studi Musicali», XXIV, 1, 1995, pp. 131-159.

N. Verzina, *Tecnica dei gruppi, scrittura timbrica, alea. problemi micro e macro-morfologici in Stockhausen, Maderna e Boulez*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 32, 1-4, 1998, pp. 299-334.

G. Vinay, *L'interprétation comme analyse: les Variations Goldberg*, in «Revue de Musicologie», 81, 1, 1995, pp. 65-86.

2. Partiture

Per tutti i concerti per oboe di Bruno Maderna sono state consultate le copie delle partiture conservate presso l'Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna:

B. Maderna, *Konzert für Oboe und Kammerensemble*: la partitura, edita da Bruzzichelli di Firenze nel 1962, riproduce il manoscritto di cui si sono perse le tracce.

B. Maderna, *Concerto per oboe e orchestra n. 2*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1967, cod. 6804.

B. Maderna, *Troisième Concerto pour hautbois et orchestre*, Parigi, Salabert, 1982, cod. 17127.

Altre partiture consultate:

B. Britten, *Six Metamorphoses after Ovid, op. 49*, Londra, Boosey & Hawkes, 1952.

P. Hindemith, *Sonate für Englisch Horn und Klavier*, Mainz, Schott, 1970, cod. 3676.

B. Maderna, *Aulodia per Lotbar. Oboe d'amore und chitarra ad libitum*, Milano, Suvini Zerboni, 1997, cod. 7000.

M. Ravel, *Bolero*, Parigi, Durand & C., 1929.

3. Discografia

Le esecuzioni prese a riferimento per i tre concerti per oboe di Bruno Maderna sono, nell'ordine:

B. Maderna, *Konzert für Oboe und Kammerensemble*

Il riversamento su compact disc conservato presso l'Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, consistente nel riversamento su disco di nastri provenienti dalla RAI di Torino della registrazione dal vivo effettuata il 17 novembre 1967 all'Auditorium della RAI di Torino (ob. L. Faber, dir. B. Maderna, Orchestra Sinfonica della RAI di Torino).

L'incisione discografica contenuta in B. Maderna, *Oboe concertos*, ob. H. Holliger, dir. G. Bertini, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Philharmonie, Köln, 1993, CD Philips 442015, 1994.

L'incisione discografica contenuta in B. Maderna, *Oboe concertos*, ob. F. Menzel, dir. M. Stern, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, consistente nella registrazione dal vivo dell'esecuzione effettuata il 20 settembre 1996 presso la Funkhaus auf dem Halberg, Saarbrücken, CD col legno 20037, 1996.

B. Maderna, *Concerto per oboe e orchestra n. 2*

Il riversamento su compact disc, conservato presso l'Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, dell'incisione su disco della prima esecuzione assoluta avvenuta il 10 novembre 1967 a Köln, (ob. L. Faber, dir. B. Maderna, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester).

L'incisione discografica contenuta in B. Maderna, *Oboe concertos*, ob. H. Holliger, dir. G. Bertini, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Philharmonie, Köln, 1993, CD Philips 442015, 1994.

L'incisione discografica contenuta in B. Maderna, *Oboe concertos*, ob. F. Menzel, dir. M. Stern, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, consistente nella registrazione effettuata il 24 settembre 1996 presso la Funkhaus auf dem Halberg, Saarbrücken, CD col legno 20037, 1996.

B. Maderna, *Troisième Concerto pour hautbois et orchestre*

Il riversamento su compact disc della registrazione su disco effettuata al Concertgebouw di Amsterdam il 6 luglio 1973 (ob. H. De Vries, dir. B. Maderna, Radio Filarmonisch Orkest), conservato presso l'Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna.

L'incisione discografica contenuta in B. Maderna, *Oboe concertos*, ob. H. Holliger, dir. G. Bertini, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Philharmonie, Köln, 1993, CD Philips 442015, 1994.

L'incisione discografica contenuta in B. Maderna, *Oboe concertos*, ob. F. Menzel, dir. M. Stern, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, consistente nella registrazione dal vivo dell'esecuzione effettuata il 15 maggio 1994 presso la Funkhaus auf dem Halberg, Saarbrücken, CD col legno 20037, 1996.