

COMPOSING WITH MADERNA: SEVEN SONGS FOR BRUNO

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

LIVIA MALOSI BOTTIGNOLE, ALESSIO ROMEO, DIEGO TRIPODI

Abstract (IT): Il seguente elaborato si propone di presentare il docu-concerto *Sette Canzoni per Bruno*, progetto con cui il Collettivo In.Nova Fert e FontanaMIX Ensemble hanno voluto celebrare nel 2020 il centenario dalla nascita di Bruno Maderna e di cui il debutto si è avuto il 29 settembre dello stesso anno presso il Teatro alle Tese di Venezia, all'interno della programmazione di Biennale Musica. Lo scritto ripercorre i singoli numeri musicali dell'opera, concentrandosi sull'originalità delle modalità e delle tecniche adoperate per un'elaborazione collettiva, dalla fase di documentazione e studio presso il Centro Studi Bruno Maderna dell'Università di Bologna sino alla costruzione di una coerente drammaturgia e alla effettiva scrittura delle musiche, costantemente in rapporto con i modelli forniti dalla varia e suggestiva produzione maderniana. All'interno dello scritto, oggetto di particolare attenzione è il ruolo dato nello spettacolo a media diversi da quello musicale - quale ad esempio l'apparato di contributi videografici che si innestano nel tessuto dei singoli brani -, che fa di *Sette Canzoni* un esperimento multimediale capace di cogliere l'essenza e l'eredità di una figura pionieristica quale fu Maderna e di renderle omaggio in maniera inventiva e originale, anziché prettamente rievocativa.

Abstract (EN): The following script's aim is to present the docu-concert *Sette Canzoni per Bruno*, a project with which the In.Nova Fert Collective and FontanaMIX Ensemble celebrated Bruno Maderna's birth centenary. It debuted on the 29th September 2020 at the Teatro alle Tese in Venice, as part of the Biennale Musica program. The script goes through the single musical numbers of the opera, focusing on the originality of the methods and techniques used for a collective elaboration, from the documentation and study phase at the Bruno Maderna Study Center of the University of Bologna to the construction of a coherent dramaturgy and the actual writing of the music, in constant relationship with Madernian production's varied and suggestive models. In the script, particular attention is given to the role of media other than music - such as the apparatus of videographic contributions that are grafted into songs -, which makes *Sette Canzoni* a multimedia experiment capable of grasping the essence and legacy of a pioneering figure such as Maderna and paying homage to him in an inventive and original rather than purely reminiscent way.

Keywords: In.Nova Fert, FontanaMix ensemble, *Sette Canzoni per Bruno*, Biennale Musica, Bruno Maderna.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

LIVIA MALOSSI BOTTIGNOLE, ALESSIO ROMEO, DIEGO TRIPODI

1. Introduzione: *Maderna in un reticolo mediale*

Sette canzoni per Bruno è un concerto-documentario in omaggio a Bruno Maderna nel centenario dalla nascita la cui prima esecuzione ufficiale è avvenuta il 29 settembre del 2020 al 64° Festival di Musica contemporanea della Biennale di Venezia, ad opera del FontanaMIX Ensemble e del soprano Valentina Coladonato diretti da Francesco La Licata.¹ Le musiche dello spettacolo sono state interamente commissionate al Collettivo In.Nova Fert, collettivo di compositori operanti a Bologna², con l'intento di offrire un ritratto sfaccettato e per certi versi inedito della multiforme personalità artistica del compositore veneziano. Il Collettivo infatti, evitando tanto l'omaggio astratto quanto la reificazione della musica di Maderna a materiale inerte, ha adottato un procedimento compositivo inconsueto, che si potrebbe definire di *composizione*

¹ Lo spettacolo è stato presentato in anteprima al Piccolo Teatro del Baraccano di Bologna il 6 luglio 2020, e alle Torri dell'Acqua di Budrio il 27 settembre 2020; è stato infine replicato al Teatro Cavallerizza di Reggio Emilia l'11 ottobre 2020.

² Il Collettivo, formato da Livia Malossi Bottignole, Bernardo Lo Sterzo, Marco Pedrazzi, Alessio Romeo e Diego Tripodi, è attivo da 2017 ha ricevuto commissioni, tra gli altri, da AngelicaA – Teatro San Leonardo di Bologna e da EstOvest Festival di Torino. Cfr. la pagina web dell'Associazione In.Nova Fert, all'interno di cui opera il Collettivo: <https://www.innovafert.org/>.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

intertestuale. L'elaborazione delle composizioni è stata infatti preceduta e affiancata da mesi di ricerche e studi condotti sugli autografi conservati al Centro studi Bruno Maderna di Bologna³, in modo da porre i nuovi lavori, fin dalle fasi incipitarie, in dialogo serrato con l'opera del compositore, inglobando materiali e spunti di diversa provenienza: frammenti di opere edite, materiali precompositivi, suggerimenti di scrittura aleatoria, schizzi inediti, tratti anche da trascrizioni di autori antichi e dalla produzione di consumo, che hanno quindi rappresentato le fonti di un lavoro madernianamente ramificato, all'incrocio tra filologia, collage e composizione originale. Altrettanto inconsueta è certo anche la dimensione collettiva della composizione, che risponde agli assunti programmatici di ideazione comunitaria da cui il Collettivo è sorto: la scansione dei numeri, la scelta dei materiali e gli equilibri dello spettacolo sono stati concepiti strettamente in gruppo; anche la stesura di alcuni pezzi è stata elaborata in una scrittura a dieci mani, mentre altri sono stati affidati a ciascun compositore, il cui operato è stato tuttavia oggetto di periodica discussione collettiva. *Sette Canzoni* è in tal senso espressione di una nuova sensibilità, di una creatività che nasce di per sé plurale, da cui è sorto dunque un lavoro di ideazione unitaria, raggiunta anche dalla condivisa concezione delle finalità: l'intenzione del Collettivo non è stata quella di erigere un monumento, bensì di offrire una lettura del compositore che rendesse conto di tutti gli aspetti dell'uomo e dell'artista. D'altra parte un simile rapporto con la tradizione è strettamente intrecciato alla storia di

³ Il Centro Studi Bruno Maderna è stato fondato nel 1983 per volontà di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, con sede al DAMS dell'Università di Bologna. Si ringraziano i proff. Paolo Cecchi e Mario Baroni per i loro consigli, assai preziosi per un primo orientamento in archivio, e il dott. Gianmario Merizzi per la attenta disponibilità nel reperire i materiali necessari alle ricerche. Una panoramica del prezioso materiale conservato all'interno del relativo archivio è offerta in ARMELLINI M. (1989), «L'«Archivio Maderna», istantanea di una catalogazione», in Studi su Bruno Maderna, a cura M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: pp. 241-264.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

In.Nova Fert che, significativamente, porta già nel nome un duplice riferimento a epoche remote: quella di Ovidio dalle cui *Metamorfosi* prende nome; quella di Philippe de Vitry, che ingloba quei versi nel triplum di *Garrit gallus/In nova fert*. È dunque innato al Collettivo il dialogo con la tradizione, e l'atteggiamento nei confronti del lascito di Maderna non poteva essere diverso.

Prima di illustrare alcuni cenni sull'organizzazione del discorso – dedicato strettamente alle musiche, che certo rivestono un ruolo centrale nello spettacolo – è bene ribadire la natura di concerto-documentario propria allo spettacolo: i singoli numeri andranno infatti sempre considerati nel contesto assunto poiché la musica è stata inserita, come si può osservare dallo schema seguente, all'interno di un "reticolo mediale"⁴:

⁴ La felice espressione è tolta da FRASCA G. (2015), *La letteratura nel reticolo mediale*. La lettera che muore, Napoli: Sossella Editore.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

NUMERO MUSICALE	INTERVENTO DELLA VOCE NARRANTE	INTERVENTO VIDEOGRAFICO	INTERVENTO CANORO	PRESENZA DI TRACCE AUDIO O MUSICA ELETTRONICA
<i>Ti guardo e lagrimo, Venezia mia</i>		Immagini di Venezia, partiture di Maderna e Gabrieli	Mottetto	Rumori delle strade, della folla, della città di Venezia
Storytelling				Sfondo
<i>Dedica</i>				
Storytelling				Sfondo
<i>Vertical Thoughts</i>		Immagini Maderna direttore d'orchestra e allo studio di Fonologia di Milano		in ingresso e in uscita dal brano: suoni di oscillatori
<i>Love's Ecstasy</i>		Estratti dal <i>Satyricon</i>	Fortunata	
Storytelling				Sfondo
<i>Play with Bruno!</i>	Rap		Scat - singing	
<i>Di soli, di Astri, di altri Satelliti</i>		Volo di un gabbiano	Canzone da battello	
Storytelling				Sfondo
<i>The last interview</i>		Volti di Maderna	Testo tratto da una poesia di Maderna	Registrazione dell'ultima intervista a Maderna

[Fig. 1.1]

Di notevole importanza è ad esempio il ruolo rivestito dal performer e storyteller Luca Scarlini che, oltre ad aver dato un contributo assai significativo nella definizione dello spettacolo, è stato protagonista degli interventi verbali inseriti tra i numeri; altrettanto importante è stato il ruolo del videomaker Stefano Croci, che è stato chiamato a compiere un lavoro analogo a quello del collettivo: all'interno dell'Archivio Maderna sono infatti conservate numerose testimonianze videografiche sul compositore che Croci ha selezionato e montato, insieme a fonti attinte dagli archivi della RAI e dell'Archivio INA, in creazioni autonome, nello spirito di libera creatività che ha

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

animato il lavoro del collettivo. Per finire, moderato ma significativo è l'apporto dell'elettronica, i cui inserti hanno funzione di accompagnare i monologhi della voce narrante: i suoni elettronici sono di chiara matrice analogica e seguono un percorso di evoluzione interna che ha come punto di appoggio il centro tonale del brano che anticipano di volta in volta. Questo comportamento è particolarmente vero nella prima traccia, in cui suoni concreti e rumori delle calli veneziane, tra sciabordio di acque, ronzare di vaporette e stridi di gabbiano, finiscono per polarizzarsi sul sì introduttivo della prima canzone *Ti guardo e lagrimo*. Gli elementi sono pochissimi nelle singole tracce, a volte si tratta di un tono fisso, altre volte di una leggera pulsazione, altre ancora, di un minimo movimento melodico. In ogni caso il loro ruolo è quello di sfondi articolati in maniera minima, funzionali alla recitazione e capaci di ampliarne il contesto. Poste tali premesse, è possibile illustrare il criterio specifico che ha guidato la stesura dell'esposizione.

Il presente lavoro si snoderà infatti in un percorso trasversale alle musiche dello spettacolo: la scelta di sovvertire l'ordine cronologico risponde alla volontà di mettere in risalto i legami sotterranei che connettono ciascuna canzone in una fitta rete di rimandi interni alla partitura che, celati nel flusso multimediale del concerto, sono qui resi espliciti in un percorso di rigorosa concatenazione tra i numeri.

2. Play with Bruno!: musica leggera d'avanguardia

Play with Bruno!, quinta delle *Sette canzoni*, è il brano che più di tutti ha introiettato le suggestioni ricevute dall'Archivio Maderna al fine di valorizzare la produzione stilisticamente "non colta" che, sebbene parimenti dotata di eccezionale raffinatezza ed eleganza, è del tutto assente dal repertorio esecutivo. Nonostante tra i numerosi, densi e seri frammenti di quartetti, orchestrazioni e gli innumerevoli quadrati

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

magici siano presenti molti divertimenti “per foca, pianola, campanello ed elefante” o “per tromba e megafono”, canzonette ed estratti jazz da big band, la scelta si è ristretta, per ragioni di affinità tematica e strutturale, attorno a due opere: il radiodramma *Il mio cuore è nel sud* e la colonna sonora del film *La morte ha fatto l'uovo*. A causa della loro scarsa notorietà, sarà opportuno soffermarsi brevemente su questi due lavori.

Il mio cuore è nel sud è un lavoro radiofonico commissionato nel 1949 dalla Rai su testo di Giuseppe Patroni Griffi.⁵ Si tratta di un'opera che raccoglie le volontà del committente di creare «espressioni jazzistiche in un clima d'arte» per creare «un nuovo genere radiofonico», incentrato sulle vicende di un'immaginaria cittadina meridionale la cui atmosfera deve essere «aldilà del folklore e del colore [...] più, eventualmente, qualche aggiunta se si tratta di ottenere effetti speciali».⁶ Il compositore veneziano realizza così una musica che riesce a far scaturire sofisticate sonorità jazz da una struttura interamente basata su una serie dodecafonica. *La morte ha fatto l'uovo* è un thriller del 1967 diretto da Giulio Questi, con dettagli erotici e fantascientifici; è uno dei tanti lavori cinematografici che si avvale della partecipazione musicale di Bruno Maderna.⁷ Scritta per un organico strumentale composto da pianoforte, chitarra, violino e voce maschile, la partitura viene poi arricchita da elaborazioni elettroniche del materiale registrato tramite delay, loop,

⁵ Delle molte attività per cui è noto, Giuseppe Patroni Griffi (1921-2005) si distinse soprattutto come scrittore teatrale e regista cinematografico.

⁶ Lettera di Alessandro Piovesan a Bruno Maderna del 15 febbraio 1949. L'intero epistolario relativo a *Il mio cuore è nel Sud* è stato riprodotto integralmente in DE BENEDICTIS A.I. (2004), Radiodramma e arte radiofonica, Torino, EDT: pp. 217-223.

⁷ Giulio Questi (1924-2014) è stato regista cinematografico di grande originalità ed eccentricità; tra i suoi film spicca *Se sei vivo spara* (1967) che, come *La morte ha fatto l'uovo*, testimonia la ricerca di nuove soluzioni cinematografiche attraverso l'impiego straniato dei *topoi* afferenti ai generi cinematografici più in voga.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

octaver e altri procedimenti assai cari al compositore, nel tentativo di creare atmosfere sonore che potessero ben interpretare i canoni del thriller televisivo. Proprio da questo lavoro è tratto l'incipit vivace e incalzate di *Play with Bruno!*, sfruttando l'improvviso cambio di tono rispetto al numero precedente, *Love's ecstasy*.⁸ Questa apertura è affidata alla chitarra sola che, con timbro neutro, cita appunto un estratto molto ritmico e orecchiabile della colonna sonora: *Catching!* – originariamente per pianoforte –, leggermente variato per sottrazione e successivamente ripetuto a “giri” come nella scansione delle canzoni popolari e degli standard jazz. L'impostazione stilistica si rifrange dunque, oltre che nella scrittura, anche nella macro-struttura dell'impianto formale.



[Fig. 2.1]

⁸ Cfr. infra, par. 6.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

[Fig. 2.2]

Tale linea viene ciclicamente arricchita e ispessita timbricamente dal resto dell'organico ogni otto battute; inoltre, su di essa si impernano perfettamente i densi movimenti armonici squisitamente jazz e gli animati controcanti di due episodi blues de *Il mio cuore è nel Sud*, arricchiti da elementi di invenzione autonoma con funzione di rinforzo. L'unione di tali materiali risulta felice ed è sufficiente a protrarre avanti il discorso musicale per circa 40 battute, attraversando momenti di camerismo tipicamente jazz, scat-singing ed interventi degli strumenti aerofoni (flauto, clarinetto e fisarmonica) che svolgono funzione analoga a quella degli ottoni nella scrittura per big-band. Si instaura così un clima festoso, cui partecipano tutti gli strumenti con

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

ampia libertà improvvisativa, interamente costruito tramite la stratificazione di materiali di differente provenienza.

Tr.
Cr. I.
Cl.
Cl.B.
Tb.

5

Fiati

[Scarti]

Cb.

3

3

3

3

Detailed description: This musical score snippet shows measures 5 through 8. The top staff is for Flutes (Fiati), with parts for Tr. (Trumpet), Cr. I. (Clarinet I), Cl. (Clarinet), Cl.B. (Bassoon), and Tb. (Trombone). A red box highlights measures 6 and 7. Below are staves for [Scarti] (Saxophone) and Cb. (Cello/Double Bass), with triplets indicated by a '3' below the notes.

[Fig. 2.3]

Pno.

S

Hp.

E. Pno.

E. Gtr.

Vc.

27

27

27

27

27

27

Detailed description: This musical score snippet shows measures 27 through 30. The staves are for Pno. (Piano), S (Saxophone), Hp. (Harp), E. Pno. (Electric Piano), E. Gtr. (Electric Guitar), and Vc. (Violoncello). A red box highlights measures 28 and 29. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

[Fig. 2.4]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

La commistione di elementi tratti dalla musica d'uso non è tuttavia sufficiente a rappresentare l'anima di un autore che in vita ha racchiuso in sé una quantità sconfinata di produzioni stilisticamente diverse e sempre originali, mantenendo una grande organicità e personalità nella scrittura che pochi altri hanno saputo eguagliare. È risultato dunque opportuno ricercare un ulteriore accostamento, testimoniando la continuità con l'attitudine e la volontà dell'autore di erigere ponti tra mondi sonori solo apparentemente molto lontani. Contrariamente a quanto si possa credere, *Amanda*, composizione post-seriale del 1966 per orchestra da camera, è risultata ideale a fondere i suoi elementi costitutivi con le matrici sonore del jazz radiofonico. Se già in origine Maderna aveva piegato i vincoli del sistema dodecafonico per ottenere dal materiale seriale una sostanza armonica più convenzionale, il processo compositivo di *Play with Bruno!* punta invece a corrodere il materiale de *Il mio cuore è nel Sud* per condurlo a una dimensione atonale e disarmonica. A partire dal sesto "giro" infatti – a iniziare da flauto, arpa e clarinetto – avvengono i primi inserimenti di materiale proveniente dalla prima sezione di *Amanda*, che cominciano ad incrinare il linguaggio popular del brano indirizzandolo verso sonorità più aspre e dure. La contaminazione è molto graduale, ma incessante: livellando a tal fine il gradiente della percettibilità delle combinazioni, brevi emersioni del materiale atonale si interpolano alla coda ritmica e del frammento thriller ancora identificabile, conducendo tutti gli strumenti, nell'arco di poche battute, a pullulanti scale imperniate su movimenti cromatici o frammenti esatonali liberi da qualunque polarizzazione tonale. I materiali sono stati presi ora dal mandolino, ora dalla marimba, ora dalla chitarra, in una studiata trasposizione timbrica.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

22

Xylo. 41 42 43
MRB. 1 2
MAND.
CHIT.

[Fig. 2.5]

Fl. 48 *staccatiss. e leggero!*
p
Cl. *staccatiss. e leggero!*
p
Arp. *staccatiss. e leggero!*
p
Pno. *mf* *staccatiss. e leggero!*
p

[Fig. 2.6]

La densità delle poche battute precedenti porta, inaspettatamente, ad un apice stridente e lancinante, protratto a lungo sulle frequenze acute e, privo del sostegno dei bassi, aggrappato al suono come fosse l'ultima manifestazione di una passata realtà felice. Il

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

collasso di questo culmine è immediato, e avviene, coerentemente all'assunto di partenza, su un'improvvisazione, che riprende alcune linee del basso di *Catching!* insistendo principalmente sugli elementi prima citati provenienti dalle linee di *Amanda*. Successivamente, nelle sezioni centrali il brano gode della distensione dovuta all'esaurimento della grande energia scatenata precedentemente, innestando nuovi frammenti provenienti sempre dalle medesime partiture e lasciando infine spazio al solo di clarinetto.

The image displays a musical score for Figure 2.7, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for Saxophone (Sax), Clarinet (Cl.), [Fiat] (likely Flute), and Bassoon (Cb.). The second system includes parts for Piano (Pf.) and Saxophone (Sax). The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The Saxophone part in the first system has a melodic line with a triplet of eighth notes and a five-note run. The Clarinet part has a similar melodic line. The [Fiat] part consists of sustained chords. The Cb. part has a bass line with triplets. The Piano part in the second system has a complex harmonic structure with many chords and triplets. The Saxophone part in the second system has a melodic line with triplets.

[Fig. 2.7]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

118 Cl. *f* *ad libitum* *p*

Pno. *mf*

Chit. el. *mf*

123 Cl. *ff* *p*

Pno. *sfz secco*

Chit. el. *sfz secco!*

[Fig. 2.8]

Sul finale si è reso necessario un ulteriore colpo di scena: mancava, nel materiale finora presentato, un riferimento alla musica del nostro presente, un genere in voga come era il thriller negli anni '60. Si è pensato che il rap potesse essere il più adatto al contesto, al fine di ripercorre ancora una volta il tentativo maderniano di coniugare stili e linguaggi diversi. In questa occasione viene infatti recuperata la scrittura jazzistica precedente, leggermente più scarna, che viene utilizzata da canovaccio per la cantillazione del testo e per piccole improvvisazioni degli strumentisti. La scrittura ripropone qui la medesima soluzione compositiva proposta in incipit, che ha visto il susseguirsi di moduli reiterati e soggetti a variazione timbrica. Il testo, dal titolo di

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

BruRap, è stato scritto da Luca Scarlini, e riesce a condensare sagacemente le vicende biografiche dell'autore.⁹ Il brano si chiude su un'ultima ripresa del frammento swing incipitario, eseguito dall'intero ensemble in un "tutti" che sembra voler gridare con foga al pubblico la vitalità della musica popolare.

⁹ Varrà la pena riportarne integralmente il testo: «In un teatro di mare ero cresciuto / A un piccolo violino ero incatenato / Tempo non c'era mai per un bacino / Il papà mi voleva prodigio bambino. / La musica c'era, ma io non sentivo / La parola era lì, ma io la sfuggivo. / Ho lasciato il violino che scottava / E ho preso la bacchetta che mi amava. / Al Marcello ho incontrato uno altero / Al secolo se chiamava GiEffe Malipiero. / Con lui a San Marco a sentire l'antico / Ho capito che avevo trovato un amico. / Grossato, smilzo, un sorriso da smak. / Ora son Maderna, non mi entra più il frac. / Monteverdi è sexy, moderno e antico, / mi parla di più di qualche altro mito. / Gabrieli va al cuore, di luce un lampo, / E di Frescobaldi non sono mai stanco. / A studiare con me, c'era il Nono Luigi / Che stava a Rialto, come fosse a Parigi. / Lui sapeva già tutto del suo futuro, / io saltavo qua e la co' fa il canguro. / In Almagna, tra severi, armonici crucchi / Di tutto del moderno carpivo i succhi. / Scrivevo di notte, di giorno, la sera, / ma l'orchestra mi prendeva la vita intera. / Bevevo di notte, come il magico Iperione / Non leggevo lo spartito per il mio pancione. / Spiegare il moderno: fatica da schiavo, / ma con il veneziano tutto acceleravo. / Anche gli orchestrali gnucchi e sordi / Uniti nel suono felici e concordi, ciò. / Dirigevo tanto, scrivevo anca massa, / degli altri più easy sbrogliar la matassa. / La musica mia la provavo alla fine, / un po' per vergogna, un po' per stile. / Ci mancava solo che andassero a dire / Che da direttore mi volevo favorire. / Se sei Bruno, grida oh oh oh oh / Se sei Bruno muovi le mani / Per me ogni suono è una meraviglia / Il tango, Schönberg, il ciao di mia figlia. / In Italia piacevo come direttore, / di Mahler esaltavo il raro colore. / La musica mia andava e tornava, / sempre il teatro assai mi tentava. / Tra dimensioni, auloi e don Perlimpin / Rigoglioso sbocciava un religioso giardin, / cantavo la poesia del mago Hyperion / sognavo vamp e tette del Satyricon».

3. *Dedica: far cantare il caos*

Il secondo numero, *Dedica*, presenta alcune caratteristiche peculiari, strettamente connesse alla funzione che riveste all'interno dello spettacolo. Innanzitutto il pezzo, privo com'è di supporti videografici e verbali – ivi inclusa la parola intonata nel canto – si presenta, come precedentemente accennato, quale unica composizione monomediale di *Sette canzoni per Bruno*; è inoltre la sola a prevedere la presenza di uno strumento solista, il violino, che svetta sull'ensemble in una sorta di concerto solistico in miniatura. Entrambe le caratteristiche non sono casuali, ma assumono un significato specifico tanto all'interno dell'equilibrio complessivo dello spettacolo quanto nel ritratto di Maderna che progressivamente viene profilandosi, poiché *Dedica* è omaggio all'inclinazione avanguardistica e sperimentale del compositore. Tra i molti meriti dell'attività creativa di Maderna quale capofila dell'avanguardia post-bellica, è infatti indubitabile il contributo dato alla formulazione di un linguaggio concertistico moderno, in special modo nei tre *concerti* per oboe e nel *Concerto per violino*. Tra gli strumenti dell'ensemble, in cui anche il flauto o il pianoforte avrebbero potuto aspirare con pari diritto al ruolo di protagonista¹⁰, la scelta del violino si è imposta per molteplici ragioni. La prima è di carattere meramente biografico: proprio il violino fu infatti lo strumento con cui Maderna si avvicinò alla musica e iniziò la propria attività musicale, suonando, ancora in età infantile, all'interno della *Happy Grossato Family* del padre¹¹. L'altro aspetto ad aver indotto a tale scelta è stato invece di natura più

¹⁰ Il flauto è stato, complice il sodalizio con Gazzelloni, uno degli strumenti maggiormente esplorati da Maderna; per il pianoforte il compositore mostrò minore attenzione, dedicandogli tuttavia un'opera importante come il *Concerto per pianoforte* del 1958.

¹¹ Per una accurata ricostruzione biografica, si veda BARONI M.- DALMONTE R. (2020), *Bruno Maderna. La musica e la vita*, Lucca: LIM.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

propriamente artistica, poiché è indubbia l'importanza rivestita dalle composizioni maderniane nel repertorio dello strumento (si pensi a *Pièce pour Ivry* o a *Widmung*, cui *Dedica* dichiaratamente rende tributo¹²). Infine, il violino è apparso quale strumento particolarmente indicato nell'esplorazione delle molteplici sfaccettature del lirismo maderniano, altro volto dell'autore cui il pezzo vuole rendere omaggio.

Formalmente, *Dedica* si presenta quale composizione ancipite fondata sulla contrapposizione tra complessità di natura entropica e lirismo di carattere auletico:

SEZIONE	BATTUTE	FONTI IMPIEGATE
A	1 - 84	<i>Amanda, Widmung</i>
B	85 - 120	<i>Serenata n. 2, Pièce pour Ivry, Widmung</i>
Cadenza	121 - 135	<i>Amanda, Konzert für Oboe n. 1, Widmung</i>
Chiusa	136 - 147	<i>Serenata n. 2, materiali precedenti</i>

[Fig. 3.1]

Lungi dal voler porre limiti e assoggettare a grossolana semplificazione una personalità artistica complessa quant'altre mai, è innegabile che alcuni tratti espressivi tipicamente maderniani si coagulino, come gli studi musicologici hanno da tempo

¹² "Dedica" è la traduzione italiana del termine tedesco "widmung".

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

rilevato¹³, attorno ai poli espressivi dell'*entropia* e dell'*aulodia*, peraltro riconosciuti come determinanti dal compositore stesso.

Il termine entropia infatti, come è noto ai frequentatori della musica di Maderna, fa capo proprio al compositore, che appose il termine quale titolo ad alcuni pannelli di *Hyperion*¹⁴ e, indubitabilmente, appare particolarmente indicato per intendere il carattere peculiare dei passaggi caotici maderniani, la cui natura appare ben diversa da quella di analoghi episodi in Stockhausen o Nono. La scelta lessicale fu senza dubbio frutto di un'attenta valutazione da parte del compositore che, come testimonia la stessa *Serenata per un satellite*, era particolarmente attento ai potenziali risvolti musicali offerti dalle suggestioni tecnico-scientifiche. Il vocabolo, coniato dal fisico Rudolf Clausius¹⁵, è afferente alla termodinamica e indica il grado di disordine di un sistema: varrà la pena enunciare rapidamente i principi, dal momento che si sono rivelati assai proficui nell'indagine della natura specifica dell'entropia maderniana e nell'ideazione del progetto di *Dedica*.

La funzione entropica è espressa in fisica dalla seguente relazione, secondo cui il grado di disordine di un dato sistema (ΔS) è ottenuto dalla somma della dispersione termica e del disordine configurazionale:

$$\Delta S = \Delta S_{\text{configurazionale}} + \Delta S_{\text{termica}}$$

¹³ Si veda a proposito BARONI M. (1989), «L'archetipo dell'aulos. Echi e reminiscenze melodiche», Studi su Bruno Maderna, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: pp. 227-240.

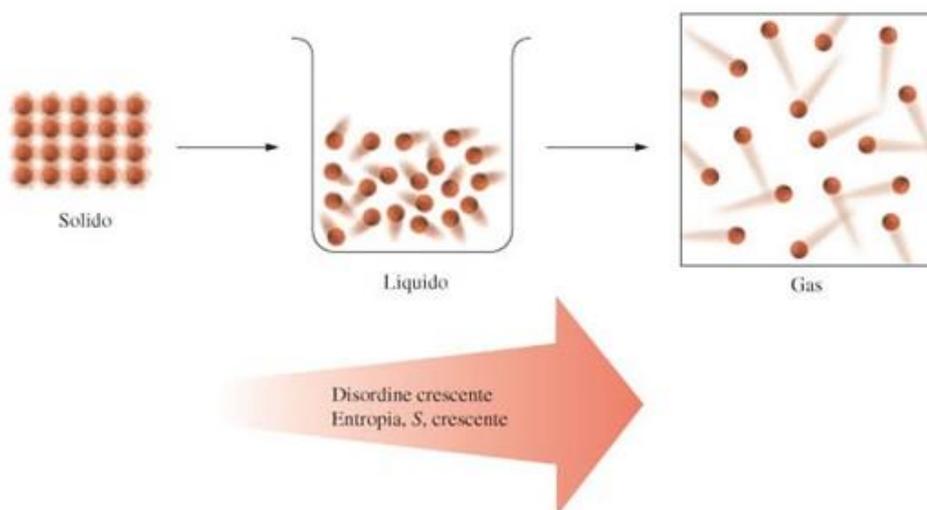
¹⁴ Work in progress di fatto mai condotto a termine, *Hyperion* ebbe una prima esecuzione nel 1964.

¹⁵ Clausius (1822-1888) è stato uno dei più significativi studiosi di termodinamica del XIX secolo; il termine termodinamica è stato da lui introdotto nel 1865.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Proprio quest'ultimo è particolarmente interessante nella presente prospettiva, dal momento che si tratta della tendenza delle particelle di un sistema ad assumere un numero elevato di configurazioni nello spazio e, in conseguenza, del grado di imprevedibilità del loro movimento. Infatti ogni elemento fondamentale di un sistema, ossia le particelle in sé ordinate, è posto all'interno di una tela di rapporti con gli altri in cui il numero di configurazioni di ciascuno è inversamente proporzionale al grado entropico.

Allo stato solido, ad esempio, in cui il grado entropico è basso, ciascuna particella possiede esiguo spazio di movimento; per contro allo stato gassoso, in cui massimo è il grado entropico, alto è il numero di configurazioni:



[Fig. 3.2]

Sarà sufficiente osservare i tratti peculiari in un passaggio di *Amanda*¹⁶ per comprendere la profonda consapevolezza su cui si fondò la scelta lessicale di Maderna: la parte di ciascuno strumento è fondata su elementi figurali di chiara evidenza e in sé stabili, connessi tuttavia tra loro secondo dinamiche imprevedibili in

¹⁶ Pag. 4 della partitura.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

un percorso privo di direzione univoca. Tale comportamento, esteso all'intera compagine strumentale, conduce, nonostante il tono eminentemente lirico di ciascuna parte, a una texture in cui il disordine configurazionale permette di accostare la pagina al massimo grado entropico, come se fosse allo stato gassoso.

Fondamento della prima sezione di *Dedica* è stata dunque la volontà di esplorare le possibilità ancora inesprese di una tale intuizione compositiva, considerata alla luce delle mutate esigenze artistiche. Si è dunque scelto, a partire da alcuni spunti tematici di *Amanda* liberamente manipolati, di riportare il materiale maderniano al grado entropico precedente, elaborando le figure al fine di ricondurle, per così dire, allo stato liquido per mezzo di strategie compositive atte a eludere il movimento centrifugo originario attraverso l'individuazione di mezzi di stabilità. Il primo di questi è stato il proposito di conferire compattezza agli elementi figurali attraverso la loro reiterazione, finalizzata a creare un percorso energetico di attacco-dispersione. Ciascuno di essi è stato poi connotato da chiarezza di movimento attraverso l'impiego di suoni-perno, veri e propri centri di attrazione posti a fondamento del moto figurale. L'entropia maderniana è stata dunque ripensata all'interno di una texture altrettanto complessa ma dalla superficie magmatica, un ribollito sonoro posto quale basamento su cui far ergere il violino, che assume per l'ascoltatore la funzione di filo di Arianna, di guida attraverso i flutti sonori dell'ensemble.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

The image displays a handwritten musical score for 'Sette Canzoni per Bruno'. The score is arranged in a system with eight staves. The top two staves are for Arpa (ARPA I and ARPA II), and the bottom six are for Violino (VLNO 1 through VLNO 5). The music is written in treble clef with a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'sempre mp', 'f', 'p', 'mf', 'pp', and 'cresc.'. Several passages are highlighted with colored boxes: an orange box around a triplet in the ARPA II staff, a red box around a complex passage in the VLNO 1 staff, a yellow box around a passage in the VLNO 2 staff, a blue box around a passage in the VLNO 4 staff, a light blue box around a passage in the VLNO 5 staff, a green box around a passage in the VLNO 5 staff, and a pink box around a passage in the VLNO 5 staff. A circled '4' is visible in the bottom left corner of the score.

[Fig. 3.3]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

a Bruno Maderna
DEDICA

A. Romeo

Energico cantando $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$

The musical score is for the piece 'DEDICA' by A. Romeo, dedicated to Bruno Maderna. It is written for a large ensemble including Flauto, Clarinetto in Si^b, Arpa, Fisarmonica, Violino solo, Piano, Tastiera, Chitarra Elettrica, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a tempo marking of 'Energico cantando' with a metronome marking of approximately 60 quarter notes per minute. The music is marked with a forte (*f*) dynamic throughout. Several passages are highlighted with colored boxes: a yellow box around the flute's initial melodic line, a light blue box around the clarinet's entry, an orange box around the arpa's accompaniment, a red box around the violin's sustained notes, a green box around the piano's rhythmic accompaniment, a pink box around the keyboard's melodic line, and a blue box around the cello's accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).

[Fig. 3.4]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

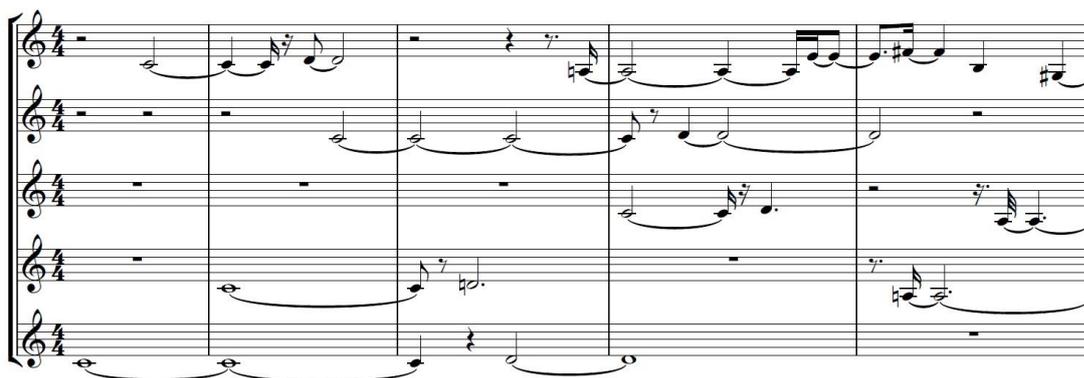
Tali scelte non erano sufficienti tuttavia a eludere il problema eminentemente strutturale dell'entropia maderniana che, per sua stessa natura, si presentava inevitabilmente, anche a causa dell'eccesso di informazione e dell'imprevedibilità di movimento delle singole parti, quale texture priva di direzione e, non a caso, generalmente risolta da Maderna per mezzo di brusca interruzione. L'esigenza di connotare narrativamente *Dedica* e, in special modo, di delinearne una linea vettoriale eloquente si è giovata non solo, come già detto, del proficuo ruolo di guida rivestito dal solista, ma anche di un percorso armonico di addensamento e rarefazione che hanno permesso di evitare la dispersione energetica e tuttavia di costringerla entro percorsi sfumati.

Rispetto alla prima parte, la seconda mira a mettere in risalto la modernità del lirismo maderniano e la sua propensione al canto: come prima accennato, si tratta del polo espressivo opposto, quello dell'aulodia. Tale termine, mutuato dalla nomenclatura musicale greca¹⁷, è diventato paradigmatico del lirismo maderniano e, in special modo, delle peculiari caratteristiche melodiche del maestro veneziano. Per tale motivo nella seconda parte di *Dedica* il violino, fino ad allora impegnato in virtuosistiche impennate verso il registro acuto, con alternanza tra lancinanti note tenute e inquieti passaggi virtuosistici in su e in giù, si immette in una dimensione eminentemente canora. Il materiale, ancora una volta impiegato liberamente, attinge ora da *Pièce pour Ivry*, ora da *Widmung* o *Amanda*. In tale contesto è stato oggetto di ripensamento il rapporto tra solista e ensemble, nonostante permanga qui e per certi versi si accentui la predominanza assegnata al violino. Maderna aveva tratteggiato, in un'intervista, la sua peculiare idea del rapporto tra solista e orchestra: «l'orchestra gli va contro, ma a volte sembra quasi che gli vada dietro, che si sia convinta: ma poi subito c'è una

¹⁷ Nell'antica Grecia l'αὐλός era uno strumento aerofono ad ancia, spesso implicitamente associato da Maderna al moderno oboe.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

resistenza»¹⁸. Tale idea tuttavia non è apparsa confacente all'ambito senz'altro più ristretto di *Dedica*, motivo per cui si è pensato di prendere spunto dal profondo senso di appartenenza di Maderna alla storia musicale di Venezia, aspetto di primaria importanza e su cui ci si soffermerà a proposito di *Ti guardo e lagrimo* e, in special modo, dall'amore per i compositori franco-fiamminghi, i cui artifici contrappuntistici tanto suggestionavano il compositore. Il fondale sonoro del violino si è dunque ottenuto prendendo quale punto di riferimento l'incipit della *Serenata n. 2*, ossia la melodia dell'ottavino: a partire da questa, tramite diminuzioni e aggravamenti, si è pervenuti alla delineazione di un canone mensurale che, fratto tra gli strumenti attraverso il ripensamento della tecnica weberniana del puntillismo, ha fondato il corpo della seconda sezione:



[Fig. 3.5]

Il percorso finora delineato trova compimento nella cadenza, la cui presenza è stata, ancora una volta, frutto di precisa scelta: non sfuggirà certo al lettore più avvertito

¹⁸ Cit. in MAGNANI F., «Quale poeta per quale canto», Studi su Bruno Maderna, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: p. 180.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

l'importanza assunta dalle cadenze solistiche nei lavori maderniani destinati agli organici più diversi, senza contare l'organizzazione formale di alcuni concerti che Massimo Mila ha giustamente definito «concerti di cadenze¹⁹». Se in *Dedica* il comportamento compositivo nei confronti del materiale è stato alquanto libero, per la composizione della cadenza si è optato per un atteggiamento decisamente diverso, a favore di una tecnica di collage sorta da un attento studio delle peculiarità melodiche maderniane. Come notava Mario Baroni²⁰, sono riscontrabili in Maderna alcuni tratti ricorrenti nella costruzione melodica, in *Dedica* messi in evidenza da un collage semplice quanto efficace: la prima parte della cadenza violinistica di *Amanda* è accostata alla seconda parte della prima cadenza dell'oboe del *Konzert für Oboe und Kammerkonzert* senza che se ne avverta la differente provenienza.



[Fig. 3.6]

¹⁹ MILA M. (1976), *Maderna musicista europeo*, Torino: Einaudi.

²⁰ BARONI M., cit.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

56 1^a CADENZA

Ob. Am. *p* *mf* *pp* *f* *pp* *mf* *p* *mp* *f*

Ragarella
oder
Böhmtr. *mp* *pp*

Ob. Am. *p* *f* *mp* *p* *pp* *f* *sub. pp...* *mf*

Ob. Am. *f* *f* *ff* *pp* *p* *mf*

[Fig. 3.7]

VI. *sf* *p* *mf* *ff* *f* *sf* *p* *mf* *sf* *p* *ff* *mp* *pp* *mp* *f* *p subito*

VI. *f* *mp* *p* *pp* *f* *pp* *mf* *f* *ff* *p*

[Fig. 3.8]

Nei suoi otto minuti di durata *Dedica* rende omaggio al solo compositore che, nell’ambito dell’avanguardia, sia riuscito a far cantare il caos della materia sonora.

4. Di Soli, di Astri ed altri Satelliti: *il canto solitario di un eretico*

Le vicende che ruotano attorno alla realizzazione della sesta delle *Sette Canzoni* sono piuttosto curiose. Il progetto originario, infatti, era sensibilmente diverso dalla versione definitiva, nelle intenzioni sia di scrittura che di poetica. Dopo l’incursione

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

del carattere più leggero di Maderna, quello della musica d'uso e del divertito pluristilismo di *Play with Bruno!*, l'intento avrebbe dovuto essere quello di lavorare per contrasto, aprendo uno squarcio sulla sua interiorità, sul privato di un uomo che ebbe un lato tanto pubblico quanto una profonda natura introspettiva. *Di Soli di Astri ed Altri Satelliti* voleva essere una riflessione sulla solitudine dell'uomo, segnato dall'eccezionalità di un'infanzia prodigio, quasi da saltimbanco e retta da complessi rapporti affettivi e familiari, ma anche del musicista troppo eterodosso per soggiacere al rigorismo manicheo dei suoi anni. Come se, dopo aver avuto saggio della sua divergenza, avessimo anche accesso immediato alle ripercussioni emotive e inconfessabili da questa impresse nel suo animo. Questa solitudine, dunque anche creativa, avrebbe dovuto trovare un aggancio prettamente musicale nella maderniana esaltazione del mito dell'auletica, fatto proprio tramite la consuetudine delle voci di oboe e flauto, e dunque in quella ricerca "eretica" condotta ostinatamente verso una musica espressiva²¹.

Di Soli, dunque, voleva mostrarsi e sorprendere come una voragine sull'insospettabile sensibilità recondita di questo artista e, per farlo, immaginava una corrispondenza nella scrittura musicale che avrebbe dovuto essere cameristica, formata da linee singole che passassero solitarie dall'uno all'altro strumento, in cui anche il vuoto e il silenzio giocassero un grande ruolo immaginifico. I soli strumentali, anche espunti dal repertorio maderniano, avrebbero regnato incontrastati. Il rimando all'infanzia doveva essere invece simboleggiato dall'integrazione di qualche melodia antica che potesse meglio evocare i ricordi di Brunetto Grossato, il prodigio della provincia veneta. La scelta è poi ricaduta su una canzone da battello veneziana, che è apparsa perfetta allo

²¹ Si pensi, oltre alla *Dialodia*, a *Aulodia per Lothar* del 1965 e alla *Grande aulodia* per flauto, oboe e orchestra del 1970.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

scopo di rendere manifesti i due aspetti, solitudine e infanzia, e la loro compenetrazione nel Maderna adulto.

Di tutto ciò, solo il titolo nella sua ambiguità infantile di gioco di parole porta vistosamente il segno originario e, naturalmente, la canzone da battello: il brano è stato così graziato da un carico emotivo, psicologico e quindi anche compositivo davvero troppo complesso, intricato, eccessivo per gli equilibri generali. Molte delle suggestioni sono infatti naturalmente fluite in altri spazi: la natura solistica e lirica ha trovato sfogo in *Dedica*, l'intento cameristico, il continuum sonoro e la meditazione sulla fine in *The Last Interview*. In particolar modo, la contiguità con quest'ultimo avrebbe senza dubbio creato una concentrazione di contenuti troppo simili, disperdendo giusto in conclusione l'attenta operazione di varietà cui è stato improntato il progetto. Punti di contatto con le altre canzoni sono spesso di natura compositiva: ad esempio la verticalità tagliente dei gesti di tutta la prima sezione che serba un'eco di *Vertical Thoughts*, i passaggi squisitamente solistici di tutta la sezione centrale, fra cui quello del violino, che rimanda idealmente a *Dedica*; persino con *Play with Bruno!*, cui pure il legame è sostanzialmente dialettico e di giustapposizione, vi è un parallelismo piuttosto evidente fra la congestione intensificante che segue la sezione dei soli e la scrittura non dissimile della canzone precedente. Infine, il rimando al passato veneziano, seppur riferendosi a un modello stilisticamente differente, riporta alla mente l'iniziale esotismo temporale di *Ti guardo e Lagrimo*. Sicché si vede bene come *Di Soli* assuma anche un compito riassuntivo all'interno della narrazione dello spettacolo e una funzione assolutamente dialogica con gli altri numeri.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

The musical score is for a piece in 3/8 time, marked 'A tempo' and 'Senza tempo'. It features the following instruments and parts:

- Flute (Fl):** Part 1, marked 'A tempo'.
- Clarinet (Cl):** Part 1, marked 'sfz'.
- Arpeggiatore (Arp):** Part 1, marked 'sfz'.
- Piano (P):** Part 1, marked 'sfz'. Includes a box with the instruction: 'tenere il loop fino a gesto del direttore'.
- Keyboards (Keyb):** Part 1, marked 'sfz'.
- Fis. (Fis):** Part 1, marked 'sfz'.
- Chit. (Chit):** Part 1, marked 'sfz'.
- Violini (Vl):** Part 1, marked 'ord.' and 'gratt.', with dynamics 'molto' and 'f'.
- Violoncelli (Vlc):** Part 1, marked 'con le modalità di prima, ma sul do diesis e oscillando anche al do naturale'.

Additional markings include 'dim. molto' and 'pp' in the piano part, and 'con gli altri' in the piano part.

[Fig. 4.1]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

2

Fl. *ff* *ppp* *ff* *ff* < *p* >

Cl. *ff* *ppp* *ff* *ff* < *p* >

Arp. *mf* secco! *ff* *pp* *ff*

Pno. *mf* *ff* *ff* *pp* *ff*

Keyb. bianchi - neri OTTONI cup *mf* *f* *f* *pp* *f*

Fis. *f* *poco più definito* *bellow shake (misurato)* *fff* *f* *pp* *f*

El. Chit. *mf* secco! *ff* *ff* *pp* *ff* *sollevando il dito

VI. I. *mf* *ff* *ff* *ff*

Vlc. *mf* *f* *ppp* < *fff* *p* < *fff* *f* *pp* *f* *pp* < *p* >

[Fig. 4.2]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Ad ogni modo, l'avvenuta consapevolezza ha portato a virare su una seconda versione che segue sentieri sorprendentemente anche molto diversi dai presupposti originali. Il desiderato filiforme trasmutare sonoro si è risolto in una natura magmatica che attraversa il brano salvo brevi interruzioni. Paradossalmente, la scrittura ha finito per seguire la saturazione più che la scarnificazione, sia che essa avvenga, come nella prima parte, per via di una sostanza musicale brulicante, sia che per l'affastellamento contrappuntistico di linee, come nella seconda parte "Moderato"; o ancora tramite la costanza ritmica nella sezione indicata come "Danza lunare" o la riverberazione armonica nella sezione indicata come "Barcarola". Tuttavia, nonostante un certo ricercato horror vacui, il materiale che sostiene il brano è a dir poco essenziale. Innanzitutto, la polarizzazione che si esprime nel basculaggio attorno a vaghe armonie di fa diesis maggiore e minore, sublimazione dell'immobilismo originariamente immaginato.

Anche il ricorso a materiale di Maderna è assai povero e limitato, seppur significativamente, a stralci di figurazioni da *Dialodia per due flauti od oboi o altri strumenti*, ad esempio nella citazione della cadenza conclusiva che funge da incipit a *Di Soli* e a materiale originale per i pattern di tutta la prima parte; ma anche estesi e variati nei parametri, nonché combinati con alcuni prestiti – parimenti modificati – di *Musica su due dimensioni* per originare le linee solistiche nel "Moderato". Persino il 5/8 della "Danza lunare" trova una suggestione nell'uso caratteristico della quintina in *Dialodia*. Tuttavia, è probabilmente dal punto di vista delle tecniche compositive che si riscontra il maggior debito con l'esempio di Maderna e, anzi, i frequenti cambi di scrittura, di situazioni, fanno idealmente di *Di Soli* un breve saggio compilativo e certamente delle sette, la più maderniana delle canzoni. A testimonianza di ciò è tutta la prima sezione costruita in omaggio al fascino di Maderna per l'alea controllata, seppur, naturalmente con un'applicazione più ridotta rispetto ai suoi grandi lavori: qui il libero fluire dei pattern degli strumenti è sostanzialmente ancorato ai cambi indicati

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

da forti gestualità accordali chiamate dal direttore, tanto da imporre una scrittura in campo aperto, regolata solo da una elencazione alfabetica degli eventi. Un dettaglio tutto maderniano è anche il largo uso di alcuni cordofoni e percussioni quali strumenti “risonatori” – qui ridotti e reinterpretati in arpa, pianoforte, chitarra, cui si aggiungono la tastiera e la fisarmonica –, i cui pattern forniscono un affascinante sfondo pulviscolare²².

²² Ad esempio, lo stesso inizio, lettera A, e la ripresa lettera E; ma anche b. 46 e, parzialmente, b. 85 e seguenti.

Di soli, di astri ed altri satelliti

Teatrale Senza tempo, veloce e libero, ma singoli eventi e verticalità chiamati dal direttore.

The musical score is for the piece "Di soli, di astri ed altri satelliti" and is marked "Teatrale". It is in 3/8 time and begins with a tempo instruction: "Senza tempo, veloce e libero, ma singoli eventi e verticalità chiamati dal direttore." The score is divided into two main sections. The first section, marked with a red box and a circled 'A', contains the initial musical material for all instruments. The second section, starting after a 5-second rest, features a "ppp" dynamic and includes specific instructions for the harpsichord and electric guitar: "ppp carillon" and "sfz subito p". The harpsichord part also includes the instruction "alternando liberamente i due accordi". The score includes parts for Flauto, Clarinetto in Si b, A. pa., Piano, Tastiera, Fisarmonica, Chitarra Elettrica, Soprano, Violino, and Violoncello. Dynamic markings such as *f*, *sfz*, and *ppp* are used throughout. Performance instructions like "Ped. sempre" and "gliss" are also present.

[Fig. 4.3]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Dopo una falsa ripresa del “tutti” iniziale, la sezione successiva del “Moderato”, come anticipato, si dedica alla filatura di un tessuto contrappuntistico e recupera la tradizionale computazione mensurale. Nell’ordine, flauto, pianoforte e violino conducono e si passano un discorso fatto di frasi dalla pura vocazione solistica, ma mai sole, anzi costantemente accompagnate da due livelli: un primo di sfondo, in cui permane il mezzo magmatico dei pattern, un secondo di complementarità giocato da altri strumenti accoppiati ai soli – nell’ordine, chitarra elettrica, fisarmonica e pianoforte – e che provvedono a sorta di controsoggetti o, altre volte, ad un contorno puntillistico che ne sottolinea i suoni. È certamente uno schema che ha nel dualismo di *Dialodia* il suo appiglio, ma anche in un’evoluzione della primigenia interpretazione della solitudine come solipsismo in condizione dell’uno fra i molti.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

The musical score for Figure 4.4 is a multi-staff arrangement for seven instruments: Flute I (Fl.), Clarinet (Cl.), Arpeggio (Arp.), Piano (Pf.), Keyboard (Keyb.), Flute II (Fls.), and Chitarra (Chit.). The score is written in 3/4 time and spans measures 10 to 19. The Flute I part begins with a dynamic marking of *p* and includes a triplet. The Piano part features a complex texture with triplets and a *VP* (Vibrato) marking. The Flute II part includes a *VS* (Vibrato) marking and a dynamic marking of *pp*. The Chitarra part features a triplet and a dynamic marking of *pp*. The Arpeggio part provides a rhythmic accompaniment with sustained notes. The Keyboard part provides harmonic support with sustained chords. The Clarinet part is mostly silent, with a few notes in the later measures. The score is marked with various dynamics and articulations, including *p*, *pp*, and *VP*.

[Fig. 4.4]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Il richiamo al repertorio ampio e piuttosto obliato delle canzoni da battello veneziane del XVIII secolo, fa la sua apparizione in *Di Soli* tramite il bell'esempio di *Si la gondola avare*.²³ Anche tale ricorso risponde naturalmente al duplice intento, stilistico/compositivo e poetico/narrativo. Come a questo punto il lettore avrà colto, la pratica citazionista e plurilinguistica è aspetto maderniano particolarmente celebrato in *Sette Canzoni* e, dunque, l'integrazione nella scrittura della canzone da battello rientra nel caso non dissimile degli altri esempi; al contempo, tramite l'affettuosità del suo incedere di siciliana, la canzone richiama suggestioni arcaiche ed infantili, spalanca l'ascolto alla dimensione del ricordo e ad un'inevitabile riflessione sul tempo. La canzone nasce così, emergendo esattamente come la gondola dalle brume lagunari o i ricordi dalle nebbie della coscienza, dapprima spezzettata nelle parti di chitarra e pianoforte, poi man mano districandosi, letteralmente materializzandosi con sempre maggior nitore in ensemble e nell'epifanica comparsa della voce, vincendo l'opposizione meccanica della "Danza lunare", un carillon che snocciola il suo andamento sul dissiparsi di una forza di inerzia, ora inceppandosi in misteriose sospensioni ora riprendendosi sempre più a fatica; in effetti è una sorta di allegoria del tempo e della memoria, da cui sfugge il ricordo infantile della canzone e il titolo allusivo all'opera più iconica del Maderna adulto.

²³ Di origine popolare, il fenomeno assai fortunato delle canzoni da battello finì per avere carattere di maniera ed essere imbrigliato all'interno della produzione autoriale, anche se il più delle volte sotto anonimato. *Si la gondola avare* è opera attribuita al compositore sassone J.A. Hasse (1699-1783), che operò lungamente a Venezia e ivi morì.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

85 **Barcarola** ♩ 92 ca. 41

Fl. *mp* imbocc. chiusa (esp.) imbocc. chiusa (insp.)

Cl. soffia nel tubo soffia nel tubo

Arp. *dim. molto* *mp* leggero e melodioso nail effect

Pr. *ppp* sempre veloce e leggerissimo, ordine ad lib.

Keyb. *ppp* sempre veloce e leggerissimo, ordine ad lib.

Fis. (esp.) *mp* sulla metà della battuta *ppp* sempre veloce e leggerissimo, ordine ad lib. sulla metà della battuta *ppp*

Chit. *mp* leggero e melodioso

S. *mp* a bocca chiusa emissione normale cantilenando a piacere

Vi. *p* leggero e nitido

Vlc. *p* leggero e nitido

[Fig. 4.5]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Sopravvissuta a queste morse, *Si la gondola* mantiene brevemente la sua integrità, poiché è presto sottoposta dalla scrittura ad un processo inverso, uno specchio in cui la sua emersione si trasfigura in un nuovo inabissarsi. *Di Soli* si chiude quindi nella rarefazione del ricordo, cedendo il passo a sempre più estesi tratti di amnesia, da cui la canzone da battello esce come una trasmissione disturbata, un tentativo vanificato di ritrovare in una melodia perduta nella memoria le ragioni della solitudine presente.

5. *Ti guardo e lagrimo, Venezia mia: dal moderno all'antico, dall'antico al moderno*

La canzone posta in chiusura a *Di Soli, di Astri ed altri Satelliti* e il conseguente omaggio all'origine veneziana di Maderna non si fonda su un aspetto puramente aneddótico e biografico, ma si inserisce all'interno delle ragioni profonde che animarono la vicenda artistica del compositore. Non si deve infatti in alcun modo trascurare la prestigiosa storia musicale della città, protagonista di una tradizione pressoché ininterrotta, nonostante l'appannamento ottocentesco, fino ai giorni nostri.²⁴ Non basta tuttavia inserire Maderna in tali coordinate: importante è soprattutto ricordare che, benché Maderna abbia scelto Darmstadt quale città in cui vivere, il legame con Venezia non venne mai meno, come dimostra il *Venetian Journal*

²⁴ Proprio Maderna appare anzi una delle figure cruciali nelle sorti novecentesche della musica veneziana: allievo di Malipiero, ne trasmise l'insegnamento fondato su rigore artigianale e amore per la tradizione a Nono, divenendo al contempo punto di riferimento per i compositori più giovani; nondimeno, grazie all'autorevolezza del direttore e del compositore, reinserì nell'alveo della tradizione modernista europea una città da sempre contraddittoriamente oscillante tra provincialismo e cosmopolitismo. Sull'argomento si veda la voce *Venice* in SADIE S. (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan: 1980.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

composto nel 1972, appena un anno prima della morte. Sono d'altra parte già stati citati gli studi rigorosissimi condotti da Maderna presso la Biblioteca Marciana di Venezia con cui, attraverso l'impegno su partiture e trattati del '500, maturò la convinzione delle origini antiche del moderno stringendo al contempo un legame diretto con la storia musicale della propria città. Un rapporto di tale rilievo non poteva certo essere trascurato nell'ottica di offrire un ritratto accurato del musicista e per questo è stato scelto quale oggetto della prima delle sette canzoni, *Ti guardo e lagrimo, Venezia mia*.²⁵ Tuttavia, ancor più che il legame affettivo, si è posta la necessità di delineare musicalmente la profondità del vincolo con la tradizione veneziana e, considerata la posizione del numero all'interno dello spettacolo, di costruire una sorta di prologo alla serata nel suo complesso.

Punto di partenza del pezzo è stata la scelta di attingere direttamente alle fonti antiche affidando all'ensemble il *Misericordia tua* a 12 voci di Giovanni Gabrieli²⁶: si tratta di un esempio preclaro della monumentale e fastosa policoralità cui, a torto e ragione, è legata tutt'oggi la fama della scuola veneziana e che non mancò di suggestionare Maderna nella disposizione spaziale dei percussionisti in *Quadrivium*. Per dare flagranza sonora alla modernità dall'animo antico del compositore si è scelto di adottare la tecnica del palinsesto, ossia di sovrapporre e interpolare all'originale musica di Gabrieli alcuni frammenti tratti dalla *Serenata per un satellite*, in un percorso progressivo di giustapposizione in cui il volto musicale di Maderna emerga da quello di Gabrieli:

²⁵ Il titolo, tratto da *Venezia* - poesia del 1849 scritta da Arnaldo Fusinato e pubblicata nel 1871 all'interno delle *Poesie patriottiche*- a esaltazione del legame sentimentale che legò Maderna alla sua città natale anche dopo averla abbandonata, può leggersi in FUSINATO A. (1871), *Poesie patriottiche*, Milano, Carrara Editore: pp. 63-66.

²⁶ Il mottetto fu pubblicato postumo nel 1615 all'interno delle *Symphoniae sacrae*.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

13

The image displays a page of a musical score for the work 'COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO'. The score is arranged in ten staves, labeled from top to bottom as S. (Soprano), A. Fl. (Alto Flute), B. Cl. (Bass Clarinet), Accord. (Accordion), Vln. (Violin), Vc. (Violoncello), Hpsd. (Harp), Hp. (Hammered Dulcimer), Pno. (Piano), and Gtr. (Guitar). The music is written in a complex, contemporary style. The Soprano part is mostly silent. The Bass Clarinet, Accordion, Violin, and Harp parts feature intricate, rapid passages, with dynamics marked 'ppp' (pianissimo) and 'Arco' (arco). The Piano and Guitar parts provide a more melodic and harmonic foundation. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

[Fig. 5.1]

Seguendo il modello del terzo movimento della *Sinfonia* di Berio, nonostante la ben diversa complessità e il differente assunto, il mottetto di Gabrieli è stato posto ad ossatura formale del numero, in un gioco di specchi volto a porre in primo piano ora il compositore antico, ora il moderno, ora l'uno e l'altro insieme; un simile cammino

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

tuttavia sarebbe stato vanificato se privo di un compimento, di un punto di arrivo che ne chiarisse l'obbiettivo: per tale motivo, condotto a termine il mottetto di Gabrieli, si è scelto di far seguire, dopo breve transizione, l'esecuzione integrale della *Serenata* nella versione approntata da Francesco La Licata, così da concedere piena evidenza sonora al progressivo percorso di osmosi tra antico e moderno.

Se questa è l'idea che ha animato il percorso musicale, non andrà taciuta l'importanza che si è data all'elemento videografico, pienamente complementare al progetto: d'altra parte la compresenza di tutti i media si è rivelata altrettanto funzionale alla posizione incipitaria del numero. In effetti il preludio è stato affidato interamente al montaggio videografico effettuato da Stefano Croci, con l'obbiettivo di rendere concretezza visiva al percorso musicale seguente attraverso l'alternanza e sovrapposizione, a registrazioni videografiche di Venezia, di frammenti delle partiture di Gabrieli e Maderna, oltre che di lacerti tratti dalle riprese effettuate presso il Museo della Musica di Bologna, in cui il Collettivo ha avuto modo di studiare i primi esemplari a stampa dell'opera di Gabrieli. Analogamente alla musica che segue, ne è sorto un percorso stratificato pienamente inserito all'interno del progetto del primo numero, contribuendo a delineare un percorso in cui il moderno sorge dall'antico, l'antico dal moderno.

6. Love's Ecstasy e la dimensione fisica del suono

La succitata *Serenata per un satellite* non è il solo inserto maderniano di *Sette canzoni per Bruno*, come d'altra parte appare naturale all'interno di un omaggio al Maestro. La scelta dei pezzi più consoni ad essere inseriti nel concerto-documentario è stata condotta ancora una volta in sintonia con lo spirito prevalente nella lettura che il Collettivo ha dato del compositore: non è dunque in alcun modo fortuita la presenza

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

della *Serenade* dalle *Liriche su Verlaine* e dell'*Aria di Fortunata* dal *Satyricon*²⁷, scelti a comporre un unico numero dal titolo *Love's Ecstasy*. La scelta è particolarmente eloquente fin dai titoli, afferenti a sfere lontanissime dalle avanguardie post-belliche e, anzi, spesso oggetto di demolizioni nichiliste da parte dei compositori ossequiosi dei dettami più intransigenti. Per un verso, infatti, la *Serenade* adotta le movenze di un tango, con rinvio esplicito a una danza particolarmente connotata semanticamente e culturalmente; non di secondaria importanza è poi notare che l'operazione straniante condotta da Maderna, fondata sull'accostamento di un poeta raffinatissimo quale Verlaine e di una danza popolare, sia espressione di un'ironia che apparenta il compositore a Stravinskij piuttosto che al pur ammirato Schönberg.²⁸ Ancora più compromettente è per certi versi l'*Aria di Fortunata*, dal momento che le avanguardie avevano frettolosamente decretato l'impossibilità di costituzione di un teatro musicale moderno che non rinnegasse totalmente l'opera ottocentesca. Anche nell'*Aria di Fortunata*, peraltro, emergono elementi legati alla musica d'uso, a dimostrazione del fatto che le esperienze nella musica da film o di consumo, già oggetto di approfondimento in *Play with Bruno!*, non fossero considerate da Maderna estranee al proprio mondo espressivo e testimoniano altresì la notevole capacità di piegare il materiale musicale alle proprie esigenze indipendentemente dalla loro provenienza. Il numero è dunque un tributo all'indipendenza artistica e alla libertà creativa del compositore; tuttavia, al di là di tale aspetto, è in ultima istanza soprattutto una concezione della musica e del compositore che è qui oggetto di interesse: *Love's*

²⁷ Le tre *Liriche su Verlaine* risalgono agli anni 1946/1947, mentre il *Satyricon* fu composto tra il 1972 e il 1973.

²⁸ È appena il caso di ricordare l'ostilità mostrata dalle avanguardie nei confronti del compositore russo, anche a causa delle note riserve avanzate in ADORNO T. (1960), *Filosofia della musica moderna*, traduzione di G. Manzoni, Torino: Einaudi.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Ecstasy è soprattutto un omaggio alla capacità di Maderna di darsi al suono completamente, di instaurare un rapporto diretto con la materia musicale che non è eccessivo definire erotico, sensuale, anche in questo assai lontano, nonostante la grande complessità dei procedimenti compositivi, dalle astrazioni tecniche correnti nei circoli d'avanguardia.

7. Vertical Thoughts: gesto, suono, immagine

In corrispondenza di una fase distensiva dell'arcata formale dell'intero spettacolo, compare *Vertical Thoughts*, terzo dei sette brani, funzionale all'assorbimento della forza espressiva e dell'energia scaturita da *Dedica*. La necessità di un episodio meno animato viene assecondata sotto un profilo strettamente musicale, ma controbilanciata dalla presenza delle immagini video in stretto dialogo con il suono, come in una sorta di contrappunto multimediale. Si manifesta in questa sede l'aspetto documentaristico del progetto, poiché l'apparato videografico utilizzato consiste in registrazioni del compositore durante sessioni di prove orchestrali o momenti di sperimentazione all'Istituto di fonologia musicale RAI di Milano.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

[Fig. 7.1]

Tale scelta non risponde a un mero principio di compensazione: l'utilizzo di un simile elemento espressivo genera infatti una vera e propria composizione visiva che interagisce profondamente con l'ensemble, sebbene rifugga la tentazione della sincronia tipica della sonorizzazione. Un sottile nesso fra i gesti rapidi e vettoriali di Maderna in video e quelli figurati dagli accordi in ensemble garantiscono una comune natura espressiva ai due livelli comunicativi e persino suggestivi momenti di coincidenza aleatoria che donano al risultato finale un peculiare effetto sinestetico. Ciò si deve a una specifica qualità dell'operazione di interconnessione tra audio e video: sempre inversamente al metodo classico di sonorizzazione, è la regia video ad essere improvvisata. Il videomaker Stefano Croci si fa carico del compito di missare live i frammenti video, modulando la velocità delle azioni e le sovrapposizioni delle immagini e cercando di seguire i simili scarti agogici nella musica. In tal modo, il

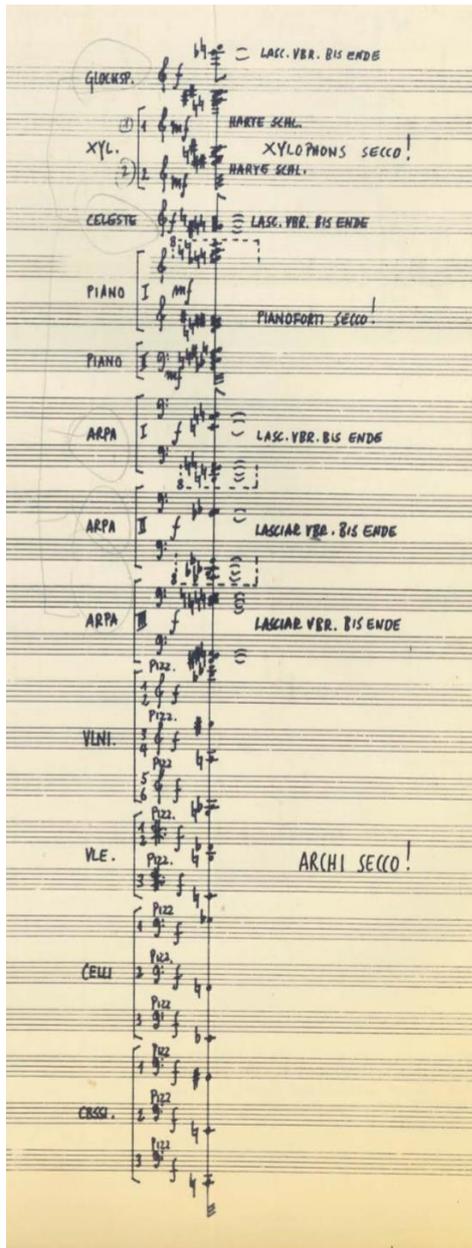
[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

rapporto con l'immagine cambia a ogni esecuzione così che l'intreccio di video, musica e tracce elettroniche poste ad apertura e chiusura restituiscano la molteplicità dell'uomo e dell'artista, del compositore e del direttore d'orchestra. Il più importante riferimento compositivo di questo brano è *Stele per Diotima*, opera del 1966 per grande orchestra, sulla cui scrittura iniziale, composta da netti e vigorosi gesti accordali posti a frantumazione del silenzio, è basata l'impostazione di *Vertical Thoughts*. In apertura si è cercato di aderire quanto possibile alla connotazione timbrica delle irruente verticalità di *Stele*: pianoforte, tastiera (con suono di ottoni), arpa, chitarra e violoncello si fanno carico dei cluster per propagarli poi al resto dell'ensemble e condurre il discorso musicale attraverso la narrazione visiva. Alcuni parametri vengono ripresi in maniera aderente alla fonte, come l'evento del "colpo secco sulla tavola" dei pianoforti, mentre altri sono stati lasciati in secondo piano, come ad esempio il riempimento del totale cromatico, effettivamente realizzato nella partitura maderniana e solo suggerito in *Vertical Thoughts* principalmente dovuto alla maggior ristrettezza di organico.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

2



[Fig. 7.2]



[Fig. 7.3]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Intento comune tra i due brani è stato, in ogni caso, l'utilizzo dei suddetti cluster come masse di suono, di colore, dall'impronta strettamente gestuale, che in *Vertical* hanno acquisito una meno rarefatta articolazione ritmica risignificata poi, come precedentemente detto, dalla relazione con il video. Orizzontalmente, invece, la texture sonora viene arricchita da movimenti di graduale raggiungimento di polarità in un progressivo ampliamento degli intervalli, con un'oscillazione interna agli accordi che transita da strumento a strumento. Inoltre, se in *Stele per Diotima* è il silenzio a interpersi tra gli accordi, in *Vertical Thoughts* le colonne di suono sono seguite fin dall'inizio da una proliferazione del materiale franto tra i diversi strumenti, in un movimento molecolare che, a partire dal riverbero, giunge a toccare progressivamente differenti intervalli. La scelta di rifinire maggiormente le linee strumentali e arricchire il contesto su cui si impernano i cluster appartiene a una strategia formale dettata dalla volontà di animare le proiezioni dal vivo, in cui sono presenti riferimenti ad apparecchiature elettroniche che ben vividamente appaiono evocate dal pullulare di frequenze isolate o dal baluginare di elementi più ritmici che melodici. La polarizzazione di un'altezza ad opera del flauto o il prolungamento di un accordo con il bellow-shake della fisarmonica si sovrappongono così tra loro, creando fasce di microstratificazione cellulare. Le note protratte da questi strumenti vengono riverberate e moltiplicate per addizione: seconda minore, terza minore, fino ad arrivare alla quinta, l'intervallo più ampio. Tutti gli eventi collaterali ai gesti accordali condivisi dall'ensemble sono brevi e pulsanti animazioni del silenzio, o riverberi naturali dei grappoli di suoni, che gradualmente invadono sempre più la partitura e sembrano spingere anche le verticalità iniziali, dapprima statuarie, a sgretolarsi in concisi impulsi ritmici dalla diversa scansione tra gli strumenti, immagine di una frammentazione che prende il sopravvento.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Vertical Thoughts

The musical score for "Vertical Thoughts" is written for a chamber ensemble. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 74$ and a 4/4 time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Flauto:** Starts with a *pp* dynamic and a *suono d'eco* effect. Ends with a *R* (ritardando) and a wavy line.
- Clarinetto in SB:** Features *pppp* dynamics and *ppp* dynamics.
- Arpa:** Includes a *colpo secco sulla tavola, l.v.* (dry strike on the soundboard, l.v.) and a *colpo secco sul legno (battente di gomma dura), l.v.* (dry strike on the wood, l.v.). Dynamics range from *pp* to *mf* (with *con il pianoforte*).
- Piano:** Starts with *pp* and ends with *pp*.
- Tastiera:** Remains silent throughout.
- Fisarmonica:** Features a *bellow shake (non misurato)* and *trasparente* texture. Dynamics include *ppppp* and *pppp*.
- Chitarra Elettrica:** Includes a *sel - T* (slide) and a triplet. Dynamics range from *ppp* to *mf*.
- Violino:** Starts with *pp*, includes *Iv c.* (crescendo), *V* (decrescendo), and ends with *poco vi* and a wavy line. Dynamics include *pp*.
- Violoncello:** Features *pizz* (pizzicato) and *arco, pont.* (arco, ponticello). Dynamics range from *pp* to *pp*.

[Fig. 7.4]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

4

Fl. *ppp* *molto vibrato*

Cl. *ff* *slap* *fff* *ppp*

Arp. *ff* *p*

Pno. *ff* *bianchi* *neri* *colpo secco sul legno interno con bacch. di gomma* *f* *Ped.*

Tast. *ff* *seccol*

Fis. *fff* *scuro* *ppp*

Chit. El. *mf*

VI. *ff* *seccol* *pizz.*

Vlc. *ff* *seccol* *pizz.*

[Fig.7.5]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Un'ulteriore linea col pensiero maderniano viene tracciata sul solco della tecnica del pot-pourri che contraddistingue alcuni titoli del compositore – si pensi al *Satyricon* –, ma, in questa occasione, in modo meno evidente rispetto al successivo *Play with Bruno!*. I materiali alloctoni utilizzati consistono in alcuni frammenti di brani, non strettamente legati a Maderna, di provenienza eterogenea: tra le linee della chitarra emerge un tenue riferimento a *Trash Tv Trance* di Fausto Romitelli, o al violoncello un frammento della *Sonata* per violino e violoncello di Maurice Ravel, oppure ancora sprazzi della *Sequenza per pianoforte* di Luciano Berio. L'intensificazione che conduce alla solenne conclusione attinge all'incipit dell'atto I della *Turandot*, in cui le armonie di re minore si accompagnano, per sovrapposizione, a quelle di do diesis maggiore e successiva trasposizione in questo caso con funzione risolutiva, invece che incipitaria come nell'opera pucciniana.

The image shows a page from a musical score for Act I of Puccini's opera Turandot. At the top, there is a decorative title 'ACT I' in a stylized font. Below the title, the score is written for piano and voice. The piano part begins with the tempo marking 'And^{te} sostenuto 4/4 = 40' and the dynamic 'fff'. The vocal part is marked 'Mosso, fff'. The score is divided into two systems. The first system shows the piano and vocal parts. The second system is marked 'I. Tempo' and shows the piano and vocal parts. A red box highlights a specific passage in the piano part of the second system, which is a rhythmic pattern of eighth notes. Another red box highlights a passage in the vocal part of the second system, which is a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

[Fig. 7.6]

[divulgazione audiotestuale]

In *Vertical Thoughts* avviene dunque la congiunzione tra Maderna compositore e direttore d'orchestra per mezzo di un'immaginaria linea di collegamento tra la musica e la figura in movimento del Maestro, creando un intreccio di piani temporali, estetici e spaziali che è aspetto caratterizzante del terzo capitolo del concerto-documentario.

8. *Commiato: The Last Interview*

Settima stazione sia di questa relazione che dello spettacolo, *The Last Interview* recupera il principio di multimedialità insito in *Sette Canzoni* attraverso un nuovo intervento delle immagini video, ma soprattutto riprende un più diretto livello comunicativo con Maderna tramite un'evocazione più emotiva della sua figura, in questo dialogando a distanza con *Vertical Thoughts*. Ora, l'immediatezza del riferimento può contare su una duplicità di strumenti: il video, appunto – in un montaggio di immagini del volto di Maderna immortalato in periodi diversi della sua vita e, dunque, sensibilmente cangiante –, ma soprattutto uno stralcio di registrazione della sua voce.²⁹

Il materiale musicale che sta alla base di *The Last Interview* ha origine eterogenea. Sono infatti presenti elementi dal primo movimento della nona sinfonia di Mahler e dal finale del *Pelléas et Mélisande* di Debussy³⁰, ma anche alcuni seppur non espliciti richiami a Bartók; per finire, materiali di derivazione maderniana, sia nelle suggestioni

²⁹ Si tratta della sua presunta ultima intervista in lingua inglese, ai microfoni dell'emittente radiofonica WEFM di Chicago, nel gennaio 1970, dal titolo *A conversation with Bruno Maderna* e a cura di George Stone e Alan Stout.

³⁰ Secondo aneddoto, due lavori che Maderna avrebbe progettato di dirigere.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

nate dallo studio presso l'Archivio di Bologna di alcune armonie contenute in certi schizzi di musica leggera e di un giovanile incompiuto per coro, sia nella integrazione conclusiva di *Per Caterina*³¹.

È importante fare un'annotazione a proposito degli elementi "vocali" e del loro uso all'interno della canzone: sia quello concreto della registrazione sia quello musicale della linea di soprano, sono stati trattati timbricamente alla stregua degli altri strumenti, in accordo alla ricerca di una convincente coesione sonora ed espressiva. Per ottenere ciò si sono rifuggiti particolari interventi manipolatori, ricercando piuttosto una soluzione nella scrittura stessa: in particolare, la traccia audio non è stata eccessivamente alterata³², ma la sua comparsa è invece accolta dall'ensemble, laddove la scrittura per la prima volta lascia spazio ad interruzioni nel suo flusso continuo. Inoltre, sono il timbro vocale di Maderna, l'andamento puramente musicale del suo parlato, nonché i difetti di intellegibilità della registrazione ad essere accentati dall'interesse primario di questa operazione, in cui, molto semplicemente, l'importanza del significato viene scavalcata da quella del significante delle parole. Qualcosa di simile avviene anche con il trattamento della voce di soprano quale strumento d'ensemble. Questa volta il significato del testo cantato è più rilevante, anche se la poesia di Maderna³³, da cui è tratto, è stata volutamente destrutturata e

³¹ Si tratta di una miniatura per pianoforte e violino composta da Maderna per la figlia nel 1963.

La scelta qui operata segue la stessa idea che aveva guidato momenti simili in *Ti Guardo e Lagrimo* con *Serenata per un satellite* e in *Love's Ecstasy* con *Satyricon*, dunque all'interno di un disegno molto ordinato (canzoni I, IV e VII).

³² Sull'estratto di registrazione è stato applicato un "effetto echo".

³³ *Non dire malattia*, forse l'unica composizione poetica dell'autore, scritta nelle ultime settimane di vita.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

ridotta alla selezione quasi esclusiva delle parole bisillabe.³⁴ La scelta si deve, oltre al principio formale ed estetico di asciuttezza che domina il brano, soprattutto alla necessità di sovrapporre il testo all'appoggiatura caratteristica di semitono – a volte di tono – che è rubata alla parte degli archi nelle battute finali del *Pelléas* di Debussy.

The image shows a page of a musical score for 'COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO'. The score is for a chamber ensemble and includes parts for Horn in F (2 and 4), Harfe (1), Violine (1 and 2), Viola, Violoncell, and Kontrabaß. The tempo is marked 'Andante comodo.' and the key signature has one sharp (F#). The score includes dynamics such as 'pp', 'f', and 'ppp'. A red box highlights a passage in the Horn part, and a blue box highlights a passage in the Violoncell part. The score also includes markings like 'gest.', 'offen (Echo)', and '1. Hilfe.'.

[Fig. 8.1]

³⁴ Tu/ Giaci/ Ritmi.../Echi.../Corpo /d'oro. /Luogo, /Prato /d'oro. /Luogo, /Corpo, /Congedo. /Non hanno peso, non hanno peso... /Ah... /Mentre giaci... /Ritmi... /Ah...

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

7) The Last Interview

Marco Pedrazzi

QUI ANCORA PARLA SCARLINI

Immobile, notturno ♩ = 46

Alto Flute

Clarinet in B \flat

Harp
come campane
p
Ped.

Piano

Tastiera
un suono lontano, continuo ma non statico
(quasi strumento ad arco, e con panning)
ppp

Fisarmonica
un suono notturno, improvviso e misterioso
ppp

Guitar

Voce

Viola
Tast. NV
ppp

Cello

[Fig. 8.2]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

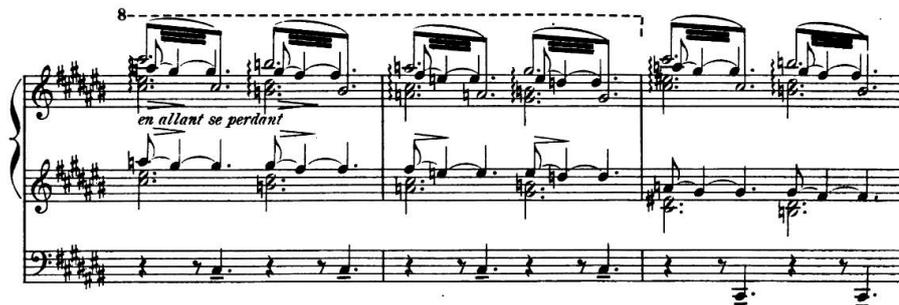
The Last Interview è senza dubbio, fra i sette numeri, il brano strutturalmente più coeso. In esso l'andamento assai lento, le dinamiche costantemente frenate e il ricorso ad una caratteristica scrittura a fasce concorrono a produrre un'atmosfera statica³⁵. Tuttavia è possibile individuare, ai fini di una più facile indagine, tre macro aree di scrittura, tramite la coincidenza con l'epifania di elementi musicali ed espressivi assolutamente idiomati.

Una prima sezione A è quella che si estende dall'inizio del brano sino all'ingresso della registrazione: essa è caratterizzata, sin da principio, da un primo riferimento mahleriano nei rintocchi dell'arpa al Fa grave e nella connotazione timbrica di questi uniti al pedale della viola; un secondo elemento mahleriano è costituito dalla sestina di terze minori che compare per la prima volta al clarinetto. Nel mentre, la fisarmonica introduce l'elemento ritmico, quasi rumoristico e di ispirazione bartokiana, agli estremi dei suoi registri, destinato ad influenzare anche la scrittura del pianoforte. Quest'ultimo elemento è l'unico di "disturbo" all'interno di una progressiva scrittura a fasce che va montando senza interruzioni e senza lasciare spazio a vuoti o silenzi. Il trascolorare da uno strumento all'altro, che va sommandosi nella scrittura, assicura l'intenzione della continuità sonora³⁶.

³⁵ "Immobile, notturno" recita l'indicazione apposta ad inizio partitura.

³⁶ A tale scopo, è la tastiera a giocare un ruolo assolutamente fondamentale, ricalcando i suoni delle singole voci, lavorando in maniera connettiva e armonicamente riassuntiva, in quella che potremmo definire non troppo erroneamente una forma ripensata di continuo, o più semplicemente, l'ombra delle pedalizzazioni di tutti gli strumenti.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO



[Fig. 8.3]

15

The Last Interview



[Fig. 8.4]

[divulgazione audiotestuale]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

La partenza della traccia audio maderniana, pur senza una brusca frattura, segnala il passaggio ad una seconda sezione B, in cui sostanzialmente si assiste al deterioramento della soluzione continua della fascia in favore di una concezione del suono "ad oasi fra silenzi". Quello che acquista rilevanza in questa sezione sono le fermate del flusso sonoro attraverso lunghe corone di valore, spesso su pause, oppure su parossistici diminuendo, ad ogni modo entrambi casi volti alla produzione di silenzi. Si tratta sostanzialmente di fasi di "fade out", che creano un dialogo con la voce di Maderna trattata egualmente, emergendo dall'ensemble e risprofondandovi a intermittenza. Particolare rilievo ha la b. 65 in cui per la prima volta sentiamo la sovrapposizione di tutti gli elementi caratteristici da cui prende le mosse il brano.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

The Last Interview

62

A. Fl. *so lo soffio* *mf* *mp*

B♭ Cl. *pp* *pp*

Hp. *p* *pp*

Pno. *pp* *pp* *Pad. sempre*

Tast.

Fis. *mp*

Gtr. *pp* *mp* *pp*

V. Ah... Men - tre

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'The Last Interview'. The score is written for a large ensemble including Flute (A), Clarinet (B♭), Harp, Piano, Keyboard, Fiddle, Guitar, Violin, Viola, and Violoncello. The music is in 2/4 time and features various dynamics such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The flute part has a 'so lo soffio' (soft breath) marking. The piano part includes a 'Pad. sempre' (pedal sempre) instruction. The violin part has the lyrics 'Ah... Men - tre' written below it. The score is marked with a rehearsal cue '62' at the beginning of each system.

[Fig. 8.5]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Una terza sezione C³⁷ è dedicata all'integrazione di *Per Caterina* e alla sua preparazione tramite l'anticipazione di piccoli incisi caratteristici, quali le scale ascendenti di arpa e tastiera o la quarta discendente Sol-Re al flauto che prepara l'ingresso dell'accompagnamento pianistico. *Per Caterina* è trascritta integralmente e senza alterazioni, ma il suo fluire è contornato da un progressivo svuotamento e spegnersi dell'ensemble, impegnato a far aleggiare ricordi dell'appoggiatura debussiana e dei suoni notturni alla Bartók.

³⁷ Segnata "Coda" in partitura.

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

The Last Interview

21

82

A. Fl.

B. Cl.

Hp.

Pno.

Tast.

Fis.

Gr.

V.

Vla.

Vc.

(Valentina può bisbigliare tutta la poesia, in sottofondo)

p

pp

ppp

The musical score is for a piece titled "The Last Interview" from the album "COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO". It is page 21 of the score. The score is in 4/4 time and features a variety of instruments: A. Fl., B. Cl., Hp., Pno., Tast., Fis., Gr., V. (Vocal), Vla., and Vc. The vocal line is in Italian and includes the instruction "(Valentina può bisbigliare tutta la poesia, in sottofondo)". The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*. The score is divided into measures, with a double bar line indicating a section change. The number 82 is written at the beginning of each staff.

[Fig. 8.6]

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

Il grande sforzo in *The Last Interview* si è tutto concentrato nel rendere credibile la posizione di Finale: dopo quasi un'ora fittissima di contenuti eterogenei si sentiva l'esigenza di una conclusione che sapesse trovare semplicità senza rinunciare alla poesia. Le scelte di scrittura hanno sottostato a questa esigenza. La maggior difficoltà certamente è stata ottenere un flusso armonico cangiante e fluido avendo la quasi totale (auto)imposizione di non avere ampio margine di azione sui parametri del ritmo e di dinamica, il che moltiplicava i rischi estremi di impantanarsi o nella stasi armonica o nella stasi del totale cromatico. Una seconda sfida invece è stata contenutistica: riuscire a creare un momento di congedo che riassume il rapporto affettivo e intellettuale del Collettivo rispetto la parabola umana e artistica di Maderna, senza che ciò scomponesse l'equilibrio dell'omaggio sino a quel punto tracciato o scivolasse nel sentimentalismo. Un rischio cui esponevano concretamente materiali di partenza fortemente emotivi (la voce e il volto stanchi dello stesso Maderna, l'affettuosità di *Per Caterina*, le citazioni da un concerto mai eseguito, le parole malinconiche estratte dalla poesia), ma anche il camerismo e l'improvvisa atmosfera dimessa già detti. Per questo *The Last Interview* è certamente borderline, mosso dall'intento di stendere un elogio funebre, un commiato sentito ma privo di enfasi, nello spirito creativo che ha animato *Sette canzoni per Bruno*.

9. Conclusioni

Alla luce di quanto esposto, risulterà evidente come il presupposto iniziale di un lavoro che potesse coniugare istanze celebrative e la ricerca di percorsi espressivi autonomi abbia trovato riscontro nella pluralità dei mezzi tecnico-espressivi associati a ciascun numero. Il Collettivo è stato spinto verso tale pluralità innanzi tutto dall'impostazione documentaristica dello spettacolo, che assurge al compito non secondario di una

COMPORRE CON MADERNA: SETTE CANZONI PER BRUNO

divulgazione tanto rigorosa quanto ramificata; ma, al tempo stesso, dall'indagine stessa sul significato del lascito artistico maderniano. La narrazione caratteriale di Maderna, che nel corso dello spettacolo si delinea attraverso i suoi differenti volti, ha infatti richiesto una modalità di narrazione che, ben più che ricostruzione documentaristica, è di natura eminentemente compositiva, in quanto rimanda alla radice germinale di *Sette Canzoni per Bruno*, ossia la riflessione sull'attualità di repertori passati e la ricerca di nuove soluzioni per accostarvisi. La musica di Maderna si è rivelata in tal senso particolarmente propizia: è infatti interessante notare come l'intento di rilettura del materiale non abbia richiesto al Collettivo nessun tradimento per compiersi, poiché la musica di Maderna ha rivelato di per sé tratti di indiscutibile modernità, dovuti essenzialmente al pionierismo del pensiero del compositore. Infatti, al di là di un inevitabile invecchiamento linguistico dovuto agli strumenti retorici postweberniani, il suo eclettismo presenta numerosi caratteri condivisi dall'estetica contemporanea: intermedialità, pluristilismo, citazionismo, fiducia nella funzione espressiva della musica, tratti che si sono rivelati essere presupposti irrinunciabili per le attuali tendenze compositive. Il solo modo di rendere giustizia a un mondo sonoro così gravido di futuro era rifuggire da qualsiasi forma di museificazione ma seguire, ancora una volta, l'insegnamento di Maderna stesso che, come pochi, ha testimoniato quanto ogni manifestazione musicale non possa che nascere da un dialogo profondo con il passato, additando la via a *Sette canzoni per Bruno*: operazione della memoria ma anche espressione viva e autenticamente contemporanea.

Bibliografia

ADORNO T. (1960), *Filosofia della musica moderna*, traduzione di G. Manzoni, Torino: Einaudi.

BARONI M. (1989), «L'archetipo dell'aulos. Echi e reminiscenze melodiche», *Studi su Bruno Maderna*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: pp. 227-240.

BARONI M. - DALMONTE R. (2020), *Bruno Maderna. La musica e la vita*, Lucca: LIM.

ARMELLINI M. (1989), «L' "Archivio Maderna", istantanea di una catalogazione», in *Studi su Bruno Maderna*, a cura M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: pp. 241-264.

DE BENEDICTIS A.I. (2004), *Radiodramma e arte radiofonica*, Torino, EDT: pp. 217-223.

FUSINATO A. (1871), *Poesie patriottiche*, Milano, Carrara Editore.

FRASCA G. (2015), *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Napoli: Sossella Editore.

MAGNANI F., «Quale poeta per quale canto», *Studi su Bruno Maderna*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni: pp. 180-194.

MILA M. (1976), *Maderna musicista europeo*, Torino: Einaudi.

SADIE S. (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan: 1980.

Sitografia

<https://www.innovafert.org/>