

Luciano Berio

MUSICHE PER PIANOFORTE



Andrea Bacchetti



DECCA

Petite Suite pour Piano 1947

- 1 Prelude
- 2 Petit Air I
- 3 Gavotte
- 4 Musette
- 5 Petit Air II
- 6 Gigue

7 Cinque Variazioni 1953

8 Sequenza IV per Pianoforte 1965

9 Rounds 1967

Six Encores pour Piano

- 10 Brin 1990
- 11 Leaf 1990
- 12 Wasserklavier 1966
- 13 Erdenklavier 1969
- 14 Luftklavier 1985
- 15 Feuerklavier 1989

tracks 1-6, 8-15 Universal Edition, Vienna
track 7 Edizioni Suvini Zerboni, Milano

In ricordo del Maestro

L'incontro con Luciano Berio ha influenzato in maniera straordinaria la mia vita musicale, ed è con sincera emozione che ricordo alcuni dei momenti più intensi vissuti insieme a Lui.

Lo incontrai per la prima volta a 12 anni, in occasione del mio concerto nella Grosses Saal del Mozarteum di Salisburgo nel 1989. Il Maestro mi invitò poi a Radicondoli. In tale occasione fu molto affettuoso, dedicandomi molto tempo: conversammo a lungo e mi ascoltò con interesse. Di fronte a me si spalancò un universo ancora sconosciuto, che mi lasciò nello stesso tempo disorientato ma acceso da una vivissima curiosità e profondamente affascinato. Il Maestro mi fece dono dell'album di famiglia, con la *Petite Suite*, brano che eseguii nel 1993 ancora a Salisburgo nell'ambito di un programma tradizionale. Berio - presente in sala - fu ancora prodigo di consigli ed incoraggiamenti.

Sempre alla Sua presenza, nel 1966 a Firenze, per gli Amici della Musica, suonai per la prima volta gli *Encores*, ma nell'occasione il compositore trovò l'esecuzione troppo romantica, non sufficientemente aggressiva

ed effettistica. Nei giorni successivi fui invitato nel Suo studio fiorentino; sotto la Sua guida continuai ad esplorare il nuovo mondo dello sperimentalismo avanguardistico, interessantissimo da capire, da studiare, da approfondire, da vivere. Uno stile esecutivo privo di fraseggio, nessuna libertà, distacco, emozioni cercate e trovate nella immobilità, ossia freddezza ed impassibilità di fronte alla linea musicale, che diventa "moderna" in quanto priva di espressione. Un tocco ironico ed aggressivo, tentativo di trasformare il pianoforte in una tastiera elettronica, in un sintetizzatore.

Proseguii nello studio paziente, felice per aver ricevuto le chiavi di un nuovo modo di intendere la musica ed il pianoforte, per me fino ad allora oscuro; approfondii la musica di Boulez, incisa da Pollini, e nel 1997 iniziai a cimentarmi nello studio della *Sequenza*, che poi eseguii per la prima volta nel 1999 a Macerata, al Festival di Musica Contemporanea. Un'esperienza affascinante, un'esecuzione che piacque al Maestro che non mancò di dedicarmi nuovamente tempo, con suggerimenti ulteriori.

Al Festival Pianistico di Brescia e Bergamo, nel maggio 2000, in una serata in onore del Maestro, eseguii tutte le Sue composizioni

per piano solo, ed accompagnai il soprano Luisa Castellani nelle *Quattro Canzoni Popolari*; Pascal Gallois interpretò la *Sequenza per fagotto*. Il Maestro si disse soddisfatto.

I rapporti con Berio, in questi anni, si erano intensificati; gli raccontavo le sensazioni e le emozioni provate eseguendo la Sua musica ai concerti, e Lui continuava, con la consueta grande generosità, di guidarmi nell'interiorizzazione delle sfumature e nell'affinamento dei dettagli interpretativi. Stimoli preziosi ed ineguagliato sostegno alla mia maturazione artistica, la Sue parole alimentavano a dismisura il mio amore per la musica e la consapevolezza della "missione" che essa rappresentava nella mia vita.

Nel frattempo prendeva corpo il mio sogno di un'incisione discografica dedicata a Berio, e grazie alla fiducia ed alla sensibilità del Maestro Franco Scala, mio insegnante all'Accademia Pianistica Internazionale di Imola, e alla professionalità ed esperienza dell'Ing. Giulio Cesare Ricci, che ha curato la registrazione, iniziammo il cammino. Anche in questa circostanza non mi mancarono i consigli del Maestro, che alla conclusione esprime il Suo apprezzamento per il risultato raggiunto.

Nel 2001 si tenne un concerto in Suo onore nel Museo della Scala a Milano organizzato dalle Serate Musicali. Il programma era completamente dedicato alla Sua produzione per pianoforte solo. Ebbi l'onore di esserne l'interprete. Il concerto fu introdotto da una meravigliosa conversazione tra Berio, Franco Pulcini ed Hans Fazzari. Il tono colloquiale e l'ambiente raccolto resero la serata coinvolgente ed illuminante, colma del pathos artistico, umano e musicale che sprigionava dalla Sua personalità e dalla dimensione universale della "Sua Musica".

Il 16 gennaio 2003 Berio mi volle ospite insieme con Carmelo di Gennaro e Filippo del Corno nella trasmissione "Il Caffè" di Rai International per una intervista condotta da Giorgia Caruso. In un magnifico contesto in cui il Maestro e gli ospiti illustravano il Suo pensiero, la vita e le opere, suonai - purtroppo per l'ultima volta alla presenza del Maestro - quattro dei *Six Encores*. Ancora una volta: espressioni lusinghiere, emozioni fortissime ed indimenticabili. Un testamento umano ed artistico che accompagnerà per sempre il mio cammino di uomo e di musicista.

Grazie Maestro!

Andrea Bacchetti



L'opera pianistica di Luciano Berio

Luciano Berio ha sempre creduto nelle possibilità espressive del pianoforte, tant'è vero che le sue composizioni dedicate allo strumento si trovano distribuite con regolare continuità per tutto il suo straordinario arco creativo, dal 1947 (*Piccola Suite*) sino al 1990 (ultimi due *Encores*); la sua posizione non deve apparire scontata, poiché - dopo la grande fioritura romantica - lo strumento principe della musica da camera ottocentesca non ha goduto di eccessiva fortuna presso i compositori d'oggi: accanto a Berio, si trovano comunque nomi illustri (Boulez, Ligeti, Stockhausen, Messiaen, Donatoni, Sciarrino, in misura minore - sotto l'aspetto quantitativo, non qualitativo - Nono e Henze), i quali contrastano, per esempio, con la posizione di Giacomo Manzoni, che ritiene esaurite le possibilità espressive del pianoforte (il suo unico pezzo per piano e orchestra, *Masse*, mette in luce una scrittura appunto massiccia, percussiva, che tende piuttosto a evidenziare la natura barbarica, atavica dello strumento).

Del resto, come ha scritto lo stesso Berio, l'amore per il pianoforte, o più in generale per gli strumenti a tastiera, lo aveva ereditato dal nonno Adolfo, suo primo maestro di armo-

nia, formidabile organista, nonché instancabile compositore di walzer, polke e mazurche (per pianoforte a quattro mani) dedicate alle "principesse austriache o alle regine svedesi" (Berio).

Non va nemmeno dimenticato che Berio si formò proprio come pianista; aveva dovuto interrompere gli studi dello strumento per un infortunio alla mano subito in guerra, nel 1944, circostanza che lo risolse a dedicarsi interamente alla composizione: divenne dunque allievo al Conservatorio di Milano di Giorgio Federico Ghedini e Giulio Cesare Paribeni. A quegli anni d'apprendistato risale dunque la *Petite Suite per Pianoforte* (1947), che sarebbe stata anche il suo primo pezzo eseguito in pubblico, lavoro non ancora composto con tecnica seriale e che dunque si risolve in una maligna parodia di forme di danza barocche, tra le quali si fa notare una ironica Gavotta, costruita con ampi, volutamente esagerati intervalli. Come scrive Enzo Restagno, in questa *Petite Suite* "gli storici sono concordi nel ravvisarvi influssi di Ravel, di Prokof'ev e della cultura del Neoclassicismo. Ci limiteremo a dedurne la non comune capacità di assimilazione dell'autore, una qualità destinata nelle opere future a proliferare e suscitare benefici conflitti". Effettivamente, Berio avrebbe dimo-

strato una particolare dote nell'appropriarsi di stili e musiche altrui, nel contempo rielaborandoli in modo assolutamente personale: emblematico (e magnifico) è il caso di *Rendering*, da Schubert.

Le *Cinque Variazioni* (1953), assieme alle due prime *Sonate* di Boulez, rappresentano - sulla scia delle *Variazioni op. 27* di Webern - un contributo notevole all'applicazione della scrittura seriale al pianoforte; il rigido strutturalismo di Boulez, però, viene in Berio sempre stemperato da un innato lirismo, come scrive François-René Tranchefort, capace d'evitare ogni aridità espressiva.

Corre l'anno 1965 quando Berio compone la sua *Sequenza IV per Pianoforte*: le *Sequenze* altro non sono che lavori solistici (che vanno dalla *Sequenza I per Flauto*, 1958, sino alla *Sequenza XIV per Violoncello*, del 2002) scritti solitamente per un grande virtuoso dello strumento (ad esempio, Severino Gazzelloni, Cathy Berberian, Heinz Holliger, Rohan de Saram, ecc.); alcune *Sequenze* hanno infine generato la serie degli *Chemins*, dove la parte solistica viene arricchita - senza modifiche - di una parte orchestrale a commento. Vale la pena di riportare integralmente il breve commento al pezzo scritto dallo stesso compositore: "*Sequenza IV per*

Pianoforte è da considerarsi un viaggio di esplorazione attraverso le regioni sconosciute e conosciute del colore e dell'articolazione strumentali. Due 'sequenze' armoniche indipendenti si sviluppano simultaneamente e a volte si interpenetrano: una reale, affidata alla tastiera e l'altra in un certo senso 'virtuale', affidata al pedale".

Come afferma Philippe Albèra, "Il concetto di virtuosismo in Berio [...] non è semplice esibizione tecnica, quanto piuttosto stimolo di nuove possibilità di scrittura ed espressione". Infatti, la *Sequenza IV* sottende il concetto di improvvisazione tipico del jazz (all'epoca Berio viveva e lavorava negli Stati Uniti) e del resto l'autore raccomanda di tenere conto di questo fattore (l'improvvisazione appunto) nell'eseguire il pezzo. Sotto l'aspetto compositivo, la *Sequenza IV* mette in contrapposizione due tipi di accordi, il primo basato su triadi (che possono essere maggiori, minori, eccedenti, ma che vengono trattate solo in base al colore, non per l'armonia funzionale), il secondo più difficilmente definibile, basato su gruppi contigui di suoni che lo fanno assomigliare al cluster. Questa opposizione rimane il principio generatore del pezzo per tutta la sua durata; dal primo tipo di accordi si dipanano anche figurazioni melodiche, che vengono introdotte progres-

sivamente, interagendo col resto del materiale. Altro elemento cardine risulta l'uso del terzo pedale (pedale di risonanza): come scrive ancora Albèra, "Le strutture armoniche afferrate dal terzo pedale e mantenute all'ombra delle strutture principali dipendono da queste ultime, ma hanno una propria evoluzione. Esse creano una prospettiva e sembrano una specie di commento all'esecuzione normale. [...] In questo modo, Berio non elabora tanto una polifonia di note, quanto una polifonia di azioni, una sorta di metapolifonia che crea, indubbiamente, la dimensione gestuale, perfino teatrale, dell'esecuzione".

Il medesimo effetto, volto a ottenere molteplici possibili piani d'ascolto, Berio lo persegue in *Rounds* (1967), originariamente scritto per clavicembalo e poi trascritto per pianoforte: prosegue dunque quella ricerca che prevede l'utilizzo del pedale di risonanza (terzo pedale) per dare l'idea di una moltiplicazione del materiale originale, che gioca virtualmente a interpolarsi con le risonanze che si creano: gli effetti sono imprevedibili e non perfettamente controllabili sulla carta. Nonostante le miniature rappresentate dai *Six Encores* siano state composte in periodi differenti, distanti (tra il 1965 e il 1990), esse costituiscono "prova eloquente della conti-

nuità tecnica che informa l'opera matura di Berio" (D. Osmond-Smith). Il primo, *Wasserklavier*, fu composto dopo una conversazione tra amici, a New York, a proposito dell'interpretazione dell'*Intermezzo in si minore* di Brahms e della *Fantasia in fa minore* per pianoforte a quattro mani di Schubert; ancora una volta, dunque, entra in gioco il rapporto con la storia della musica. Berio intese il pezzo come commento musicale alle riflessioni della serata: non a caso la tonalità di fa minore risulta ben presente lungo tutto l'arco del breve frammento. *Erdenklavier* (1969) parte invece da un piccolo gruppo di note, che attira tutte le altre in un determinato ambito melodico: con un consueto procedimento, alcune note vengono prolungate per costituire una sorta di orizzonte sonoro, un "involucro armonico" (Osmond-Smith). Il *Luftklavier* (1985) arriva dopo l'esperienza portata a termine con il meraviglioso *Concerto per due pianoforti* (1972-73) e con l'altrettanto straordinario *Points on the curve to find...* (1974, che a sua volta darà luogo a *Echoing curves*, del 1988, scritto per Daniel Barenboim). Proprio dai materiali di questi progetti nascono il già citato *Luftklavier* e il *Feuerklavier*, del 1989 (che concludono un mini-ciclo all'interno dei *Six Encores*, quello dedicato agli elementi): dal semplice ostinato del primo frammento, si passa alle rapide

figurazioni del secondo, che hanno chiaro intento illustrativo. Il ciclo si conclude, come anticipato, nel 1990 con *Brin* (esplorazione di un campo definito di altezze, ma sempre da eseguirsi “doux et immobile in pppp”) e *Leaf*, che rivisita le pagine iniziali e finali della *Sequenza IV*, mettendo sullo sfondo sonoro però solo un accordo, sempre tenuto dal pedale di risonanza e interpolato da robusti accordi staccati di altezza superiore.

Carmelo Di Gennaro



Recording Location:

Accademia Pianistica Internazionale

"Incontri con il Maestro"

Imola (Bologna)

data: agosto 2000 - agosto 2001

Si ringrazia il M^o Franca Scala, Direttore dell'Accademia medesima
per la gentile concessione.

Registrazione a cura di Fonè: Ing. Giulio Cesare Ricci.

Assistente alla registrazione: Paola Maria Ricci.

This product © e © 2004 Universal Music Italia s.r.l.

Executive Producer: Mirko Gratton

Marketing Manager: Giovanni Mazzucchelli

Foto n. 1 (cover) Luciano Berio © Anonimo

Foto n. 2 (cover) Andrea Bacchetti © Eliana Maffei

Foto n. 3 (booklet) Luciano Berio e Andrea Bacchetti © Sandro Bacchetti

Per informazioni: info.classic@umusic.com

Artwork: **BAAKO** - www.baako.com

