

domenica 25 settembre 2005
ore 18

Piccolo Regio
Giacomo Puccini

Pierre-Laurent Aimard,
Tamara Stefanovich, pianoforti

Pierre Boulez

(1925)

Douze Notations pour piano

Fantastique – Modéré

Très vif

Assez lent

Rythmique

Doux et improvisé

Rapide

Hiératique

Modéré jusqu'à très vif

Lontain – Calme

Mécanique et très sec

Scintillant

Lent – Puissant et âpre

Pierre-Laurent Aimard

Prima Sonata

Lent

Assez large – Rapide

Pierre-Laurent Aimard

Seconda Sonata

Extrêmement rapide

Lent

Modéré, presque vif

*Très librement, avec de brusques oppositions
de mouvement et de nuances*

Tamara Stefanovich



Terza Sonata

Constellation (-Miroir)

Tropes

Pierre-Laurent Aimard

Incises pour piano

Tamara Stefanovich



Structures pour deux pianos

Secondo libro (Capitoli I e II)

Pierre-Laurent Aimard,

Tamara Stefanovich

Pierre-Laurent Aimard è indubbiamente una figura chiave nel mondo della musica contemporanea: primo premio al Concorso Messiaen nel 1973, fin d'allora instaura un profondo legame con la musica di questo compositore; a soli diciannove anni viene scelto da Pierre Boulez come pianista solista dell'Ensemble Intercontemporain e dalla metà degli anni Ottanta avvia una stretta collaborazione con György Ligeti, che gli ha poi affidato la registrazione dell'integrale delle sue opere e gli ha dedicato molti dei suoi *Études*.

Inoltre, attraverso l'attività didattica presso il Conservatorio di Parigi e di Colonia e con il suo programma a livello internazionale di concerti-conferenze, Aimard riesce a diffondere la sua personale visione sulla musica di passato e presente. Nato a Lione nel 1957, ha studiato al Conservatorio di Parigi ottenendo quattro primi premi, perfezionandosi poi con Yvonne Loriod e Maria Curcio. Attualmente suona nelle più importanti sale da concerto del mondo in recital e in programmi di musica da camera, collaborando con le migliori formazioni, tra cui le Orchestre di Cleveland e Philadelphia, le Sinfoniche di Chicago, Boston e Londra, le Filarmoniche di New York, Los Angeles, Berlino, Vienna e Londra, Philharmonia Orchestra, Orchestre de Paris e Amsterdam Concertgebouw, con prestigiosi direttori come Pierre Boulez, Myung Whun-Chung, Andrew Davis, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Nikolaus Harnoncourt, Kent Nagano, Simon Rattle, David Robertson, Esa-Pekka Salonen, Franz Welser-Möst e Edo de Waart.

Il suo debutto alla Carnegie Hall di New York è avvenuto con grande successo nel dicembre 2001 dando inizio a un regolare rapporto, così come con la Konzerthaus di Vienna e la Philharmonie di Colonia. Durante la stagione 2005-2006 sarà il primo artista residente presso la nuova sala da concerti Grande-Duchesse Josephine-Charlotte in Lussemburgo.

Nata a Belgrado nel 1973, **Tamara Stefanovich** ha iniziato lo studio del pianoforte a cinque anni, a sette ha tenuto il suo primo recital e subito dopo è stata chiamata a suonare con orchestre jugoslave. A soli dodici anni è stata in tournée in Spagna, Europa e Stati Uniti.

Si è diplomata all'Università di Belgrado e successivamente ha frequentato il Curtis Institute of Music di Philadelphia nella classe di Claude Frank. Tornata in Europa si è stabilita a Colonia, dove si è diplomata in musica contemporanea con Pierre-Laurent Aimard.

Ha vinto premi in molti concorsi internazionali, tra cui il Viotti di Vercelli, il Mendelssohn di Berlino e il Seiler International

Klavier Wettbewerb di Kitzingen. Si è anche aggiudicata importanti riconoscimenti come l'October Prize di Belgrado, il DAAD Prize di Colonia e il Premio della Fondazione Libe-race di Philadelphia.

Nelle ultime stagioni ha suonato presso celebri istituzioni come Philharmonie di Colonia, Konzerthaus di Vienna, Festival Musica di Strasburgo, Festival Panorama e Triennale di Colonia, Tonhalle di Düsseldorf, Barbican Center di Londra, Klavier Festival Ruhr, sotto la guida di famosi direttori d'or-chestra, tra cui Peter Eötvös, Jonathan Stockhammer, Stefan Asbury, Peter Rundel, James Wood, Hans Zender, Dennis Russell Davies.

Nel 2003 ha partecipato a un tour dedicato a Ligeti, con reci-tal in duo insieme a Pierre-Laurent Aimard in Germania, Austria e Francia.

Il programma per festeggiare l'ottantesimo compleanno di Pierre Boulez, che comprende tutti i suoi lavori per pianoforte solo e per due pianoforti, verrà eseguito, oltre che per Torino Settembre Musica, a Lucerna, Vienna, Schwatz Festspiele, Ber-gen Festival, Klavier Festival Ruhr, Klangspuren Tirol, Amburgo, Budapest.

Nel corso di questa stagione, Tamara Stefanovich è inoltre impegnata in recital con due prime esecuzioni assolute di opere di York Höller e Marco Stroppa.

Il pianoforte miniaturistico delle *Notations* e quello capace, nella Prima Sonata, di farsi “strumento del delirio”; il pianoforte che si impone all'avanguardia di Darmstadt quando, nel 1948, Yvonne Loriod esegue la Seconda Sonata, e quello di un'altra esecuzione, quasi leggendaria, che con il primo libro delle *Structures* segnò il “grado zero della scrittura”. Il pianoforte che si fa tramite, con la Terza Sonata, di una filosofia della mobilità esistenziale, nel segno di Mallarmé, e quello che prosegue in quel solco così fertile, attraverso il secondo libro delle *Structures*, il pianoforte, infine, di un recente brano da concorso (*Incises*, 1993) divenuto subito occasione per un nuovo ripensamento, nella riscrittura per tre pianoforti, tre percussioni, tre arpe (*Sur Incises*) secondo la più tipica pratica “espansiva” bouleziana.

In questo percorso, insieme alle pagine di un *corpus* tra i più importanti nella letteratura pianistica del secondo dopoguerra, si sfogliano anche gli anni di un'avventura artistica quanto mai complessa e avvincente. Dove rigore teorico e delicata sensualità, radicalismo e ardore intellettuale, paiono guidati da una tensione utopica che compie passi da gigante, ma è anche capace di ritornare su primitive intuizioni: ripensa, accumula e approfondisce, senza appagarsi neppure di fronte al più impeccabile dei risultati.

Ecco infatti il giovane Boulez accantonare le *Notations* del 1945, per poi riscattarle alla fine degli anni Settanta (le prime quattro), in una radicale riscrittura per grande orchestra; forse anche per i debiti espliciti, quel mini-ciclo di variazioni (dodici miniature di dodici battute ciascuna, su una serie di dodici suoni) dovette parergli insoddisfacente, ma certa opposizione tra sonorità risonanti e gesti brutali, certa esuberanza ritmico-metrica erano comunque destinate a germogliare.

Un anno dopo sono invece la “densità di struttura e la violenza espressiva” dello Schönberg pre-seriale, quello dell'op. 11, a lasciare una traccia nella Prima Sonata, come lo stesso Boulez ebbe modo di dichiarare; mentre di lì a poco nasce un progetto più ambizioso: quello che, con la Seconda Sonata, ripercorre per l'ultima volta una forma consacrata con l'obiettivo di distruggerla. Ad ascoltarla, la composizione rivela infatti il palinsesto di un primo “allegro” dove le strutture tematiche si dissolvono progressivamente nell'amorfo, di un tempo lento che è una grande variazione, con certa polverizzazione del suono dai vaghi agganci debussyani, di uno “scherzo” piazzato al terzo posto e, infine, di un finale che parte da una scrittura fugata e la complica fino a farla esplodere. Ripresa e liquidazione della forma tradizionale: questo l'obiettivo della Seconda Sonata, ma in una sorta di estrema apoteosi.

Giunti a questo punto, il “grado zero” sancito apoditticamente con il primo libro delle *Structures* per due pianoforti (1951-52) non può che parere del tutto consequenziale. Entriamo così nel vivo di quell’utopia che animò i compositori riuniti a Darmstadt nei primi anni Cinquanta, tra i quali fu proprio Boulez a perseguire più radicalmente la decisione di far “tabula rasa” di ogni eredità, l’idea di un linguaggio oggettivo, affidato alla totale predeterminazione del materiale, depurato da ogni ingerenza del soggetto. La gelida severità che promanano le *Structures* nasce così dalla volontà di sondare tutte le conseguenze di un ingranaggio automatico, fino al limite dove l’eccesso d’ordine sfocia nel suo contrario, dove l’estrema differenziazione degli elementi supera le reali facoltà dell’orecchio, fino a sottrarsi al controllo percettivo dello stesso autore.

Quanto l’iperdeterminismo seriale finisse col risolversi nel suo opposto, è cosa che aiuta a comprendere come il tempestico arrivo di Cage a Darmstadt fosse salutato come una sorta di liberazione. Per Boulez invece, forse anche perché tra coloro che avevano sperimentato fino in fondo l’ambiguità tra ordine estremo e disordine, l’abbandono al caso non è vissuto come ancora di salvezza. Al contrario, suscita travagliate speculazioni: in bilico tra la nuova libertà concessa all’interprete e il rifiuto ad abdicare di fronte alle proprie responsabilità compositive, tra l’idea di una traiettoria multipla dell’opera e la volontà di “assorbire” il caso, di “addomesticarlo”.

Nasce così, con la Terza Sonata del 1957, l’idea dell’opera come città o labirinto: ci sono differenti modi di percorrere una città, si possono scegliere itinerari diversi, ma ciò non muta la sua planimetria. Fuor di metafora, l’interprete può decidere tra un numero limitato di percorsi stabiliti, può operare una permutazione nell’ordine di successione, può omettere alcuni passaggi, ma la concezione complessiva dell’opera resta saldamente nelle mani del compositore. Contro la concezione troppo lassista dell’alea cageana, Boulez trova i propri punti di riferimento in Kafka, Joyce e soprattutto in Mallarmé (i cui frammenti postumi del *Livre* furono pubblicati proprio nel ’57): il progetto globale capace di contenere molti mondi possibili, il labirinto dei significati, la difficoltà di percorsi multipli che rendono più complesso il profilo unitario dell’opera.

Sia la nuova mobilità della forma sia la ricerca sulla sonorità pianistica, così come praticate nella Terza Sonata, si estendono al pianismo fantasioso e lussureggiante del secondo libro delle *Structures* (1956-61), lontanissimo dunque dal rigore ascetico del primo. La libertà (relativa e “controllata”)

concessa agli interpreti favorisce e intensifica il dialogo tra i due strumenti, come la precisa volontà di individualizzare i registri, ottenendo sonorità il più possibile incisive e contrastate: lunghe zone all'acuto o al grave, sovrapposizioni di tessiture che, nella parte conclusiva, producono uno zigzagare del primo pianoforte intorno alla densa sonorità arpeggiale, nel registro medio, mantenuta costantemente dal secondo.

Laura Cosso