

lunedì 6 settembre 2004
ore 17

Conservatorio
Giuseppe Verdi

Petrassi

*In collaborazione con il
Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino*

Iniziativa CAMT, Sede Regionale del Piemonte

Goffredo Petrassi

(1904-2003)

Toccata per pianoforte

Alessandro Mercado, pianoforte

Flou per arpa

Estelle Costanzo, arpa

Nunc per chitarra

Massimo Riva, chitarra

Ala per flauto e clavicembalo

Gregorio Tuninetti, flauto

Aldo Marietti, clavicembalo

Serenata per flauto, viola, contrabbasso, clavicembalo
e percussione

Gregorio Tuninetti, flauto

Valentina Busso, viola

Giorgio Bevilacqua, contrabbasso

Claudia Vitrani, clavicembalo

Andrea Vigliocco, percussioni

Carlo Bertola, direttore

Tre per sette, tre esecutori per sette strumenti

Nicola Tapella, oboe

Gregorio Tuninetti, flauto

Paolo Mairano, clarinetto

Sulla propria solida tradizione formativa che, oggi come ieri, consegna al concertismo europeo validi musicisti, il Conservatorio di Torino ha innestato un florilegio di iniziative che consentono agli allievi di affrontare con coscienza il repertorio del XX secolo. Seminari, laboratori di musica contemporanea, iniziative feconde di singoli docenti e audace impegno delle classi di musica da camera esplorano un repertorio sempre più vasto e danno attenzione alle continue novità e provocazioni di uno scenario musicale in rapida evoluzione.

È dunque naturale che, nell'anniversario della morte di Goffredo Petrassi, venga proprio dal Conservatorio un contributo significativo per riflettere su una straordinaria evoluzione del comporre per suoni e per riascoltare brani che, nel tempo, confermano la loro fondamentale importanza.

Tra questi giovani esecutori alcuni già collaborano con grandi enti di produzione e hanno raccolto premi e riconoscimenti; altri stanno iniziando a rivelarsi. Tutti hanno in comune la solidità tecnica, la disponibilità a mettersi in gioco, la curiosità intellettuale che continuamente stimola ad apprendere e a crescere.

I cinque giovani musicisti che daranno vita alla *Serenata* di Goffredo Petrassi fanno parte della classe di musica da camera del prof. Carlo Bertola.

Benché alcuni di loro abbiano già un curriculum di una certa importanza, è parso più giusto sottolineare la loro appartenenza a una comunità musicale, quella appunto della classe sopracitata, che da tempo determina un clima musicale e umano vivace e stimolante, ma all'occorrenza anche severo, condizioni ideali in cui un testo musicale può essere fatto rivivere dall'entusiasmo dei ragazzi e dalla loro dedizione a una particolare pratica musicale. In questo ambito specifico infatti emergono uno spirito di solidarietà reciproca e una comune volontà positiva, capaci di realizzare in modo convincente un pensiero musicale, un concetto estetico.

Per questo non di rado succede, e speriamo sia così anche stavolta, che dei brani importanti e, come in questo caso, di grande difficoltà tecnica e non facile comprensione, né per gli esecutori, né per il pubblico, siano realizzati con un'efficacia e una credibilità autentiche, nonostante la relativa inesperienza degli esecutori.

Benché il pianoforte fosse stato il primo strumento a destare la sua curiosità quando ancora era bambino, poche sono le composizioni per pianoforte solista di Petrassi, poche e sporadiche. Una *Partita* in quattro movimenti del 1926, all'inizio degli studi di armonia, ancor prima di entrare al Conservatorio di Santa Cecilia; *Siciliana e Marcia* a quattro mani del 1930 e la *Toccata* del 1933, scritte durante gli anni di Conservatorio; le più corpose otto *Invenzioni* del 1943-44: il catalogo delle composizioni pianistiche di Petrassi sarebbe completo, se non si aggiungessero alcune pagine d'occasione, *Oh les beaux jours!*, tardiva elaborazione (1976) di due pezzettini di trent'anni prima, e un *Concerto* per pianoforte e orchestra ultimato nel 1939. Non si tratta dunque di «un'opera pianistica», cioè di un che di costante e di uniformemente distribuito durante lo sviluppo creativo dell'artista, quanto piuttosto di qualche esperimento o di qualche occasione in cui lo strumento viene impiegato da solo» (Piero Rattalino). La scrittura pianistica è legata, per Petrassi, agli anni di formazione e al gusto neoclassico, alla lezione di Alfredo Casella e di Hindemith.

La *Toccata* risale al marzo del 1933, l'anno in cui Petrassi si afferma con la *Partita* per orchestra. In essa confluiscono per l'appunto Casella (i *Due ricercari sul nome B-A-C-H* sono dell'anno precedente), il contrappunto hindemithiano e le reminiscenze del Frescobaldi studiato nella classe di organo di Fernando Germani. Costruita su due soggetti chiaramente individuabili all'ascolto, si articola in tre sezioni, adagio – presto – adagio, in cui una scrittura rigorosamente contrappuntistica si alterna classicamente a passaggi quasi improvvisativi, con una scrittura pianistica che a tratti richiama quella dell'organo nei suoni gravi tenuti e nei movimenti accordali paralleli.

Alla tenue attenzione per il pianoforte, alla fine degli anni Quaranta, Petrassi sostituisce quella per il clavicembalo, occasionalmente suscitata da una commissione che è all'origine della *Sonata da camera* per clavicembalo e dieci strumenti del 1948. Un autentico interesse per questo strumento, però, si impone solo dieci anni dopo, quando la curiosità timbrica di Petrassi si rivolge agli strumenti dalle sonorità tenui, alle corde pizzicate (chitarra, arpa) e ai fiati (flauto soprattutto); parallelamente, dà inizio a una stagione straordinariamente produttiva nell'ambito della musica da camera, con una messe di composizioni destinate, con poche eccezioni, a combinazioni di organico inusuali.

La *Serenata per cinque strumenti* del 1958 è, a detta del compositore stesso, il primo lavoro in cui si manifesta il suo interesse specifico per il timbro: «è come se fossi andato alla ricerca del timbro originario delle cose, degli strumenti, indi-

pendentemente da quella che poteva essere la tradizione»¹. È un interesse che va di pari passo con la ricerca di un nuovo virtuosismo, che proprio a partire dagli ultimi anni Cinquanta del secolo scorso suggerì ai compositori moltissime opere cameristiche e solistiche: non è un caso che nel 1958 prenda il via la serie delle *Sequenze* di Luciano Berio. È un virtuosismo esecutivo e compositivo, ricerca di possibilità strumentali e timbriche inedite, di libertà formali, di improvvisazione apparente o reale. Il peso che una generazione di esecutori ebbe nella costruzione di una nuova espressione musicale è assodato: l'esecutore stesso stimolava la sperimentazione, collaborava con il compositore in un nuovo rapporto di interazione tra autore e interprete. Dopo il clavicembalo, l'attenzione di Petrassi si focalizzerà sul flauto, stimolata da Severino Gazzelloni che presenterà in prima esecuzione il *Concerto per flauto e orchestra* (1960), *Tre per sette* (insieme ad Incagnoli, oboe, e Fusco, clarinetto, 1964), *Souffle per tre flauti e un solo esecutore* (1969) e *Ala* per flauto e clavicembalo (con Bruno Canino, 1972). Seguirà la chitarra, con *Suoni notturni* (1959) e *Nunc* (1971), oltre a molte composizioni per più strumenti. Infine l'arpa, già valorizzata con chitarra e mandolino nella *Seconda Serenata - Trio* (1959) e poi da sola in *Flou* (1980).

Un organico inconsueto è quello della *Serenata*, in cui sono accostati flauto, viola, contrabbasso, clavicembalo e piccola percussioni (piatto sospeso piccolo, tom-tom piccolo, temple block, triangolo e crotali). «Generalmente gli strumenti – disse Petrassi – trovano una loro fusione in quanto sono autonomi, e non il contrario; in quanto non si piegano a partecipare ad un totale, ma ognuno nella propria autonomia contribuisce a quella sintesi che è il pezzo che si forma. Appunto perché ogni strumento dà e rivela le sue caratteristiche potenziali. E qui si tratta poi anche della fantasia, dell'immaginazione. Sia immaginazione sonora, sia una fantasia musicale [...]». La scelta degli strumenti e quindi l'indagine sui timbri, «in un senso autonomo», si prolunga nelle composizioni cameristiche successive (da molti punti di vista la *Serenata* prelude ad *Estri* per quindici strumenti di nove anni più tardi). Il fascino della *Serenata* risiede nell'uso degli strumenti, nel rapporto sottilmente concertante fra essi (il flauto è in primo piano, viola, contrabbasso e clavicembalo si rifanno con le rispettive “cadenze”) e nelle “figure musicali”: non temi ma «una figuratività singola per ogni strumento [...] che riporta proprio alla radice stessa dello strumento».

¹ Questa citazione e le successive sono tratte da LUCA LOMBARDI, *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1980.

Un gioco di timbri e di virtuosismo è anche *Tre per sette, tre esecutori per sette strumenti* (1964): un flautista per ottavino, flauto in do e flauto contralto in sol, un oboista per oboe e corno inglese, un clarinetista per clarinetto in si bemolle e clarinetto piccolo in mi bemolle. Affidare a uno stesso esecutore più strumenti significa ampliare l'estensione di uno strumento base (il flauto in do, l'oboe, il clarinetto in si bemolle) verso l'acuto (ottavino, clarinetto in mi bemolle) o verso il grave (flauto contralto in sol, corno inglese); nel contempo, significa mutare i timbri, che saranno affini ma sottilmente diversi. Il gioco, in questo caso, si proietta a livello dell'intero organico, costituito da strumenti comunque imparentati: tutti a fiato e tutti legni.

Il discorso musicale scorre senza soluzione di continuità attraverso episodi concatenati che si diversificano anche per l'indicazione metronomica, ora lenta, ora veloce, spesso senza indicazione di battuta. Figurazioni caratteristiche si susseguono o si raggruppano caleidoscopicamente, ritornando ad altezze differenti e in diverso ordine (solo il disegno iniziale del corno inglese torna più volte alla stessa altezza).

L'assenza di stanghette di battuta e un'invenzione continua che ha l'apparenza della libertà improvvisativa si ritrovano in *Ala* per flauto (anche ottavino) e clavicembalo, composto nel 1972 e dedicato alla figlia Alessandra. La prima parte è una sorta di lunga cadenza, dell'ottavino e poi del flauto, durante la quale il clavicembalo funge dapprima da discreto accompagnamento per acquistare man mano rilievo e autonomia. Effetti sonori inconsueti (*cluster* del cembalo, battito delle chiavi e note soffiate del flauto) introducono la seconda parte, in cui la definizione ritmica è invece basilare. La ricapitolazione finale si conclude con un accordo di la maggiore del tutto sorprendente.

Nunc, per chitarra, è immediatamente precedente ad *Ala* e ne condivide la ricerca di nuovi effetti sonori e l'articolazione in sezioni a carattere di cadenza, "toccatistiche", alternate ad altre ritmicamente definite e con una precisa organizzazione formale.

Caratteristiche, queste, che tornano ancora in *Flou* per arpa, composto nove anni dopo espressamente per l'arpista Claudia Antonelli.

Rosy Moffa