

CETONA, Chiesa della Collegiata, 28 agosto 2008
Concerto per pianoforte e “pianoforte preparato”;
installazione eolica

Ad una osservazione superficiale, la presenza in una stessa serata della musica d'un grande compositore settecentesco, quale fu Domenico Scarlatti, insieme con quella cosiddetta *sperimentale*, potrebbe sembrare incongruente. Forse prima di pronunciarsi contro una tale “contaminatio”, o a favore di essa, sarebbe opportuno soffermarsi brevemente sul valore dell'*esperimento* nell'arte. In Occidente – l'arte orientale si basa infatti su principi diversi – le discipline artistiche sono fondate su un concetto dinamico: quello del nuovo, dell'inedito. Tale principio costituisce la *conditio sine qua non* della validità dell'opera, per la quale non a caso e non soltanto per amore dell'iperbole si parla di *creazione*. La creazione, infatti, cioè il nuovo, l'inedito, l'esperimento, la fantasia, l'invenzione sono concetti accomunati tutti da un unico significato e servono da secoli e secoli a definire, nella nostra cultura, il valore dell'opera. Nel laboratorio dell'artista come nello studio dell'esegeta le categorie in base alle quali l'oggetto d'arte si accetta o si respinge, in misura maggiore o minore a seconda dell'epoca in cui tale operazione avviene, sono legate alla distanza che l'artista riesce a prendere, nell'opera, dal già visto, dal già fatto. Mi rendo conto che una tale affermazione avrebbe bisogno d'una dimostrazione molto più sottile e particolareggiata di quanto un programma di sala non possa offrire; né questa sede è sufficiente a descrivere la straordinaria immaginazione di Domenico Scarlatti e la leggerissima ma dirompente maniera con la quale le sue musiche si levano oltre il tempo che le ha viste nascere.

CETONA, Chiesa della Collegiata, 28 August 2008
Konzert für Klavier und “präpariertes Klavier”;
äolische Installation

Bei oberflächlicher Betrachtung mag die Tatsache, an ein und demselben Abend die Musik eines großen Komponisten des 18. Jahrhunderts, wie Domenico Scarlatti, neben sogenannter *experimenteller* Musik präsentiert zu bekommen, unpassend erscheinen. Bevor man sich gegen – oder für – eine solche “contaminatio” ausspricht, wäre es vielleicht angebracht, kurz auf den Stellenwert des *Experiments* in der Kunst einzugehen. Im westlichen Abendland – die orientalische Kunst beruht in der Tat auf anderen Prinzipien – basieren die künstlerischen Disziplinen auf einem dynamischen Konzept: dem des Neuen, des noch nie Dagewesenen. Dieses Prinzip stellt die *conditio sine qua non* der Gültigkeit des Werkes dar, weshalb man nicht zufällig und nicht nur um der Übertreibung willen von *Schöpfung* spricht. Die Schöpfung, also das Neue, das noch nie Dagewesene, das Experiment, die Fantasie, die Erfindung, sind Begriffe, die alle eine gemeinsame Bedeutung teilen und die in unserer Kultur seit Jahrhunderten dazu dienen, den künstlerischen Wert eines Werkes zu bestimmen. In der Werkstatt des Künstlers wie auch im Studienraum des Exegeten sind die Kategorien, auf deren Grundlage das Kunstobjekt gewürdigt oder abgelehnt wird, je nach Epoche in mehr oder weniger starkem Maße daran gebunden, wie weit der Künstler sich im Werk vom bereits Gesehenen, vom bereits Gemachten zu entfernen vermag. Mir ist klar, dass eine solche Aussage eine viel subtilere und detailliertere Darstellung erfordern würde, als es ein Programmheft bieten kann; auch reicht dieses Forum nicht aus, um die außerordentliche Vorstellungskraft eines Domenico Scarlatti zu erfassen und die leichtfüßig anmutige, aber vollkommen umwälzende Art und Weise, mit der sich seine Musiken über die Zeit erheben, in der sie geboren wurden.

L'aver posto il problema serve a me soltanto per suggerire in tutta modestia, per la mobilissima musica di questo maestro *sperimentale* del primo settecento, un ascolto svincolato dalla passiva tradizione concertistica talvolta ancora viva nelle nostre sale: una tradizione che vorrebbe fare di Domenico Scarlatti soltanto un grande virtuoso della tastiera!

Per quanto riguarda invece la parte "incongrua" del programma, dopo l'esecuzione delle nove sonate di Scarlatti, cui seguirà un intervallo di circa venti minuti, farò ascoltare prima un mio lavoro per pianoforte "preparato", la SUITE del 1999, quindi CHANSON POUR INSTRUMENTS À VENT, in assoluto la prima installazione eolica per un solo esecutore presentata da me alla RAI di Milano nel 1974

Per chi non lo sapesse, il "prepared piano", secondo la definizione di John Cage, il grande compositore americano che ne fu l'inventore, costituì nella seconda metà del secolo XX° una maniera *meccanica*, cioè non-elettronica, di modificare il colore sonoro del pianoforte e, ad un tempo stesso l'altezza dei suoni, cioè l'intonazione dello strumento: una pratica soluzione atta a superare parzialmente il sistema temperato avvicinandosi all'imprecisione sonora del "gamelan" di Bali (l'orchestra balinese di gongs e altri idiofoni).

Ich habe dieses Problem nur aufgeworfen, um in aller Bescheidenheit vorzuschlagen, die hochbewegliche Musik dieses *experimentierfreudigen* Meisters des frühen achtzehnten Jahrhunderts für ein Hörerlebnis vorzuschlagen, das sich freimacht von der passiven traditionellen Konzertpraxis, die sich noch heute in unseren Konzertsälen hält: eine Tradition, die in Domenico Scarlatti nur einen großen Virtuosen der Klaviatur sehen möchte!

Was den "unpassenden" Teil des Programms betrifft, so werde ich nach der Aufführung von Scarlattis neun Sonaten, auf die eine etwa zwanzigminütige Pause folgen wird, zunächst eines meiner Stücke für präpariertes Klavier spielen, die SUITE aus dem Jahr 1999, dann CHANSON POUR INSTRUMENTS À VENT, die absolut erste äolische Installation für einen einzelnen Interpreten, die ich 1974 in der RAI in Mailand uraufgeführt habe.

Für alle, die es nicht wissen sollten: Das "präparierte Klavier" stellte, nach der Definition von John Cage, des großen amerikanischen Komponisten, der es erfand, in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts eine *mechanische*, d.h. nicht-elektronische Möglichkeit dar, die Klangfarbe des Klaviers und zugleich die Tonhöhe, d.h. die Intonation des Instruments zu verändern: eine praktische Lösung, um das temperierte System nach Belieben zu überwinden und sich der klanglichen Ungenauigkeit des "Gamelan" (des balinesischen Orchesters aus Gongs und anderen Idiophonen) anzunähern.

Su quella scia, nei primissimi anni sessanta io escogitai addirittura un metodo piuttosto semplice di straniare ulteriormente il pianoforte, lo strumento principe della grande tradizione romantica, modificandone temporaneamente il modo d'attacco in maniera da far sì che lo strumento conservasse la propria tipica sonorità di note relativamente brevi e staccate, per avvicinarsi al modo d'attacco legato e sostenuto d'un insieme di strumenti ad arco.

Abbandonata per molti anni questa tecnica (anche per una indesiderata popolarità di cui essa fu oggetto), soltanto negli anni novanta mi riavvicinai alla mia stessa vecchia scoperta e composi questa "Suite", articolata in cinque movimenti, ciascuno contrassegnato da un colore, che vanno eseguiti senza interruzione.

Senza alcuna pausa, questa volta, tolto quella necessaria a far accomodare il pubblico fuori della chiesa dove gli strumenti sono installati, eseguirò CHANSON POUR INSTRUMENTS À VENT, una costruzione comprendente un telaio su cui sono tese da ottocento a mille corde metalliche sottilissime (in ottone, bronzo, acciaio armonico e rame) e un *assemblage* di barre e spirali pure di bronzo e di acciaio. L'installazione viene azionata sia dal fiato dell'unico esecutore, sia da ugelli d'aria compressa regolabile da zero ad un massimo di due atmosfere. Il lavoro, più prossimo al respiro ed ai ritmi del vento che non agli accenti della prassi musicale convenzionale, richiede un ascolto attento alle sottili variazioni del colore sonoro, alle modulazioni del formante armonico: un ascolto svincolato

Im Anschluss daran habe ich in den sehr frühen sechziger Jahren sogar eine recht einfache Methode entwickelt, um das Klavier, das Königinstrument der großen romantischen Tradition, weiter zu verfremden, indem ich seine Anschlagweise vorübergehend so veränderte, dass das Instrument seine typische Klangfülle von relativ kurzen und voneinander klar geschiedenen Tönen behielt, um sich zeitweise der legato- und anhaltenden Anschlagweise eines Streichersatzes anzunähern.

Nachdem ich diese Technik viele Jahre lang aufgegeben hatte (auch wegen der unerwünschten Popularität, der sie ausgesetzt war), kehrte ich erst in den neunziger Jahren zu meiner eigenen alten Entdeckung zurück und komponierte diese "Suite", die in fünf Sätzen gegliedert ist, von denen jeder durch eine Farbe gekennzeichnet ist und die ohne Unterbrechung zu spielen sind. Ohne jede Pause, abgesehen von der, die notwendig ist, um das Publikum in den Außenbereich der Kirche zu geleiten, in der die Instrumente aufgestellt sind, werde ich sodann CHANSON POUR INSTRUMENTS À VENT aufführen, eine Konstruktion, die aus zwei Rahmen besteht, auf den achthundert bis tausend sehr dünne Metallsaiten (aus Messing, Bronze, harmonischem Stahl und Kupfer) aufgespannt sind sowie eine *Assemblage* von Stäben und Spiralen, ebenfalls aus Bronze und Stahl. Die Installation wird sowohl durch den Atem des einzigen Interpreten als auch durch Düsen mit Druckluft betrieben. Das Werk, das dem Atem und den Rhythmen des Windes näher steht als den Akzenten der konventionellen Musikpraxis, erfordert ein aufmerksames Hinhören auf die subtilen Variationen der Klangfarbe, auf die Modulationen des harmonischen Formanten: ein Hinhören, das sich

almeno consapevolmente dalla memoria di formule musicali consuete.

La serata si svolgerà nella maniera seguente: dopo l'esecuzione delle nove Sonate di Scarlatti e della mia "Suite", che avverrà all'interno della chiesa, per l'ascolto di "Chanson" il pubblico è pregato di spostarsi almeno consapevolmente dalla memoria di formule musicali consuete. sulla piazza antistante la chiesa. La durata del brano è inferiore ai quindici minuti: esso conclude il concerto. Il pubblico si avvia quindi, presumibilmente il ordine sparso, verso il centro di Cetona e le case sottostanti; a questo punto, echi e brandelli dello stesso materiale sonoro ascoltato durante l'esecuzione di "Chanson" si diffondono liberamente – cioè *non-formalmente!* – nella vallata.

Mario Bertoncini, 12. August 2008

bewusst von den gespeicherten Erinnerungen üblicher musikalischer Formeln löst.

Der Abend wird also folgendermaßen ablaufen: nach der Aufführung von Scarlatti's neun Sonaten und meiner "Suite", die im Inneren der Kirche stattfinden wird, wird das Publikum gebeten, sich von den gebräuchlichen musikalischen Formeln weg und auf den Platz vor der Kirche zu begeben, um dem "Chanson" zu lauschen. Die Dauer des Stücks beträgt weniger als fünfzehn Minuten: es beschließt das Konzert. Das Publikum macht sich dann, vermutlich in verstreuter Abfolge, auf in Richtung des Zentrums von Cetona und der angrenzenden Häuser; zu diesem Zeitpunkt werden sich Echos und Fetzen desselben Klangmaterials, das während der Aufführung von "Chanson" zu hören war, frei – d.h. *nicht-formal!* – weiter im Tal ausbreiten.

Mario Bertoncini, 12. August 2008