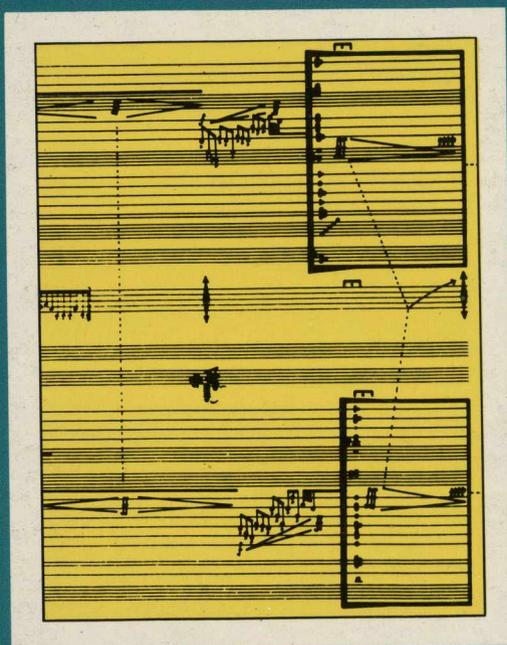


Città di Torino
Assessorato
per la Cultura

**C'è musica e musica:
intorno a
Luciano Berio
e alla musica
contemporanea**



I QUADERNI DI SETTEMBRE MUSICA



I QUADERNI DI SETTEMBRE MUSICA



**C'è musica e musica:
intorno a Luciano Berio
e alla musica contemporanea**
a cura di Bruno Cerchio
e Lorenzo Ferrero

**Un maestro
dell'avanguardia:
Luciano Berio**
di Ivanka Stoianova

**L'avanguardia ieri
e gli Under trenta**
di Enzo Restagno

**Le parole
dell'avanguardia**
di Bruno Cerchio
e Lorenzo Ferrero

Intervista collage
di Bruno Cerchio

«Les malheurs d'Orphée»
di Franco Pulcini

**Cronologia dei concerti
di musica contemporanea
a Torino dal 1965**
di Paolo Robotti

29 dischi
a cura di Aurelio Gariazzo

33 libri
a cura di Bruno Cerchio
e Lorenzo Ferrero

In copertina: particolare da «Circles» (1960)
di Luciano Berio.

Copertina e grafica: Extrastudio/Cestè + Torri;
fotografie: Roberto Goffi (pagg. 1, 14, 40, 47,
61, 77, 84, 91, 92, 95, 96); Pier Giorgio Naretto
(pagg. 48, 49, 50); stampa: Pozzo Gros Monti
S.p.A. Moncalieri.

Il quarto dei Quaderni che il Settembre Musica 1979 ha proposto come completamento e arricchimento delle sue settimane musicali viene dedicato alla musica contemporanea e a Luciano Berio. Poiché, conviene dirlo, questa musica non gode presso il vasto pubblico (come presumiamo possa definirsi quello di «Settembre Musica») della stessa notorietà di cui godono i fenomeni musicali del passato, è sembrato necessario indicare una direzione d'ascolto che anche la includesse. A questo scopo si è preferito far convergere l'attenzione su un solo musicista la cui opera, considerata sotto vari aspetti, consentisse un discorso sulla musica contemporanea il più ricco possibile.

Luciano Berio costituisce da anni un esempio di ricerca musicale noto nel mondo e la sua attività gli ha fruttato una collocazione tra le più spiccate ed eminenti nel panorama della musica d'avanguardia, non certo in Italia soltanto. Il suo mondo musicale è tra i più ricchi e i più stimolanti: pochi musicisti come lui consentono un discorso vario e multiforme sulle tendenze, gli scopi, le esigenze del compositore di oggi. La possibilità, poi, di averlo presente durante la manifestazione ha accresciuto in noi l'interesse per l'iniziativa.

Il Quaderno del resto, pur parten-

do da Berio, non è dedicato soltanto a lui. Gli studiosi che lo hanno curato e vi hanno collaborato hanno cercato di costruire intorno alla sua figura un panorama il più possibile ricco, fitto e aggiornato. Restava certo da affrontare il problema di accostare il vasto pubblico ai non facili problemi tanto della musica contemporanea quanto della critica che se ne occupa con sempre maggior fervore. A questo provvederanno, si spera, alcuni degli articoli qui pubblicati. Non sono tutti, temiamo, «facili»: ma la materia presenta problemi di divulgazione tutt'altro che semplici. Alcuni di questi articoli sono indirizzati a chi, forse per la prima volta, si accosta a questa musica; altri vengono destinati a chi qualche cosa già ne sa: ma per tutti questo Quaderno, come gli altri che lo hanno preceduto, vuole essere soprattutto un invito: quello di accostarsi ad una serie di fenomeni musicali il cui approfondimento è completamente indispensabile della conoscenza complessiva, certo sempre più necessaria, dei tempi in cui viviamo.

Giorgio Balmas
Assessore per la Cultura

Ivanka Stoianova

UN MAESTRO DELL'AVANGUARDIA: LUCIANO BERIO

È senza dubbio uno dei musicisti più importanti del nostro tempo. Questo saggio intende illustrare in modo panoramico il suo mondo musicale, coglierne e definirne i momenti essenziali.

Autore di un centinaio di partiture, che rappresentano in maniera particolarmente persuasiva ed esauriente le ricerche più importanti nel campo della musica durante gli ultimi trent'anni, Luciano Berio è probabilmente uno dei più importanti compositori del nostro tempo.

molteplice

La varietà sorprendente dei mondi sonori inventati da Berio definisce abbondantemente il fascino della sua musica. Immaginazione illimitata e padronanza virtuosistica in atto, spontaneità emozionale e condensazione intellettuale, slancio euforizzante e argomentazione mitica, esplosione passionale e strutturazione razionale, la musica di Berio attraversa materiali e tecniche, stili e comportamenti con la sovrana potenza d'urto della sensibilità. Sempre alla ricerca di una lingua

«... La musica è l'espressione di emozioni, anche se qualcuno lo contesta. Le emozioni sono sempre presenti nella musica, con caratteristiche differenti, più o meno nascoste, più o meno esplicite, più o meno complesse, ma sempre presenti...»¹

nuova, più adeguata possibile all'emozione ed al movimento del

¹ Parole di Luciano Berio, tratte dalle sue interviste (IV-1977; III-1979).

pensiero, la musica di Berio si nutre di se stessa e di tutti i materiali suscettibili di essere modellati ed assorbiti nella fusione sempre coerente dei contrasti. Non limitate dalle remore dei condizionamenti socio-culturali determinati, non collegate dalla forza livellatrice di ragionamenti estetici stereotipati, le sue molteplici ricerche inventano la musica attuale come agglomerato sonoro, testuale, gestuale, fatto di esperienze di ogni sorta, come vasto campo, difficile da definirsi, di rapporti da riesplorare.

«... Il lavoro del compositore è per me piacere e necessità...»

La ricerca del compositore è per Berio «lavoro nel senso politico del termine» — cioè piacere concreto e necessità intrinseca durante l'elaborazione della materia musicale. Il suo lavoro di composizione, che attraversa necessariamente dei mezzi, delle tecniche, dei riferimenti culturali differenti, cerca di mettere in evidenza un insieme vario di comportamenti, sempre aperto allo spazio esterno, quello della realtà quotidiana, concreta, almeno altrettanto varia da analizzare, da esplorare, da trasformare.

materiali

L'estetica di Berio è estranea al-

l'idea che le «tendenze implicite nella materia» (come se potesse-

«... Musica, che mira alla maggior condensazione possibile, alla sintesi di rapporti, di situazioni, di comportamenti...»

ro esistere tendenze compositive al di fuori di un pensiero e di una presenza reali che li rendono tali) possano generare automaticamente degli enunciati sonori carichi di significato. La sua musica inventa sempre la sua materia ed i suoi processi di creazione conformemente al preciso progetto di un'opera, semplice o complessa, ma sempre coerente nel suo insieme. Il cammino evolutivo di Berio dallo Studio di Fonologia di Milano all'I.R.C.A.M.¹ di Parigi è caratterizzato dall'interesse incessante per la tecnologia moderna, messa al servizio della musica: pensiamo a *Thema (Omaggio a Joyce)*, realizzato nello Studio di Milano e a *La voix des voies*, spettacolo audio-visivo sul-

«... Non è il materiale in evoluzione, che impone automaticamente nuovi procedimenti compositivi. Non è certo il vetro, che ha inventato l'architettura del vetro. Sono

¹ Istituto di Ricerca e Coordinamento Acustico Musica. Direttore: Pierre Boulez. L. Berio: responsabile della Sezione elettro-acustica.

Luciano Berio (1925 - viv.)



gli architetti, che si sono accorti un bel giorno che da parecchio tempo esisteva del vetro da utilizzare in maniera particolare...»

la musica elettronica, realizzato con la collaborazione del Servizio audio-visivo del Centro «G. Pompidou» di Parigi o al progetto di spettacolo alla Scala *La Vera Storia*, in corso di realizzazione all'I.R.C.A.M. di Parigi. L'uso della tecnologia moderna è per Berio una delle componenti essenziali per l'elaborazione dei suoi progetti di composizione.

Le sue ricerche degli anni 50 si collocano nell'ambito dell'esplorazione delle possibilità offerte dal serialismo integrale. Così, ad esempio, *Nonas*, oratorio su testo di W. Auden all'inizio, partitura orchestrale in seguito, sviluppa i principi del dodecafonismo schönbergiano, strutturando pure in modo rigido le durate, le intensità, i modi di articolazione dei suoni. Pur ispirandosi all'esperienza vocale-strumentale dei post-seriali, la musica di Berio cerca di trasformare in modo radicale il mondo sonoro degli strumenti convenzionali reinventando un nuovo virtuosismo contemporaneo, erede di quello di Paganini o di Chopin, ma conforme alla nuova concezione e collocazione socio-culturale della musica moderna per strumenti solisti: le *Sequenze* — per flauto, arpa, voce, pianoforte, trombone, viola, oboe, violino — sono dei «tentativi drammatici», la cui azione consiste nel rapporto esistente fra il solista ed il suo strumento. La gioia ludica di un contatto «tattile» con i materiali sonori definisce la traversata gratificante degli spazi strumentali e dei campi stilistici divergenti. Mobilità sfuggente, dotata di una intensità variabile in grado di tradurre il gioco delle «emozioni semplici» e delle «emozioni complesse», l'esposizione strumentale (o vocale) virtuosistica procede con una regolazione drammaturgica premeditata, che costituisce il programma di una seduzione sempre riuscita, perché in rapporto profondo con la

nostra emotività in attesa.

voce

Le composizioni vocali di Berio, ispirate direttamente dall'arte di Cathy Berberian, si contrappongono scientemente alla tradizione del bel canto italiano, che prende

«... Non mi piacciono le tecniche, che eliminano molte peculiarità della voce, in nome dell'imitazione artificiale e superficiale di una tecnica diversa, estranea alla corporeità del canto...»

a modello la tecnica strumentale sopprimendo i rumori, le irregolarità, le aperiodicità. È con *Sequenza III* (testo di M. Kutter) e *Circles* (su tre poemi di Cummings), ma pure con *Epifanie* e *Sinfonia*, *Passaggio*, *Laborintus II*, *Opera* e *Coro*, che Berio cerca, sempre in modo diverso, di riallacciarsi alla grande tradizione della musica vocale italiana: quella della eterogeneità particolare

«... La grande tradizione di Orfeo è andata perduta col bel canto...»

nei modi di emissione della voce in Caccini o nell'*Orfeo* di Monteverdi.

anamorfosi¹

Le possibilità di manipolazione elettronica del suono in studio permettono molteplici trasformazioni della voce e la sperimentazione dei processi di diluizione della materia verbale in un tessuto elettro-acustico: *Thema (Omaggio a Joyce)* utilizza le letture di un frammento di *Ulisse* di Joyce, moltiplicate, desincronizzate, poi riunite in un solo contrappunto vocale. Manipolati con filtraggio e riverberazione, i fonemi o gli agglomerati di fonemi enunciati dalla voce, i blocchi complessi ottenuti col missaggio,

¹ Trasformazione-deformazione percettiva di un oggetto, derivante dall'assunzione di un punto di vista particolare [N.d.T.].

le trame continue e gli avvenimenti sonori ripetitivi generano una sorta di anamorfosi musicale del testo letterario. Joyce aveva dichiarato guerra all'inglese, era stato il primo a far saltare le barriere linguistiche e la repressione cosciente sulla molteplicità del significato in uno spazio intertestuale, in cui risaltano le parole polivalenti. La pratica testuale di Joyce pone fine alla «purezza» della lingua materna, strettamente nazionale, che ha tutta l'aria di diventare del latino stereotipato, cancellato, morto. Il modo di procedere di Berio, definito dalla dilatazione del testo, dalla diversificazione delle lingue e delle voci, dalla dissoluzione del materiale verbale la fa finita con i capolavori testo-musica sovrapposti — principio divenuto inattuabile, come del «latino», nella pratica musicale contemporanea. Cancellando i limiti del segno linguistico come portatore di significato preciso, la musica nasce come gesti vocali e inflessioni sonore conformi a una trama sottintesa di emozioni o alla logica di una drammaturgia musicale globale. La dilatazione e la dis-

«... All'inizio la voce e/o la parola è sempre gesto...»

seminazione della parola restituiscono ai componenti fonici la loro carica emotiva: cfr. *Sequenza III*, *Thema (Omaggio a Joyce)*. Divenuta in tal modo una evidenziazione della gestualità come possibilità di esteriorizzare le emozioni, emancipata dai significati della lingua, la musica si inventa nella ricerca di una sintesi di comportamenti divergenti, che non sono legati dalla direzionalità di una enunciazione verbale messa in musica.

«... Gesto — un residuo, una sintesi, una selezione di procedimenti tipici (una operazione mitologica in questo caso) dedotti da un contesto significativo, inseparabile a sua volta dalla sua storicità e da altri gesti precedenti, a loro volta inseparabili da altri concetti significativi, nei quali vorremmo

sempre ritrovare tutti quei gesti che furono necessari...»

Il gesto, in quanto intenzione o residuo di un atto linguistico con tutta la complessità delle cariche affettive esteriorizzate, definisce il gioco guidato dei comportamenti vocali ed elettroacustici di un materiale sonoro averbale. Così, *Visage*, «pista sonora per un dramma non scritto», utilizza un solo vocabolo — «parole» — ed avvenimenti vocali, che formano un tessuto di grida, di risa, di frammenti cantati e di diverse inflessioni, immaginate in funzione di situazioni facilmente riconoscibili oppure partendo dal linguaggio residuo dell'afasia o, forse, dal balbettio infantile, carico di significato, di emozione, ma non ancora lingua.

comportamenti

Violazione cosciente delle regole, che assicurano la buona comunicazione attraverso l'uso della parola comprensibile anche se messa in musica, le composizioni

di Berio scompongono in realtà tutti i comportamenti abituali per inventarli nuovamente, in modo diverso: il comportamento linguistico scosso dalle sue fondamentali fonetiche (cfr. *Passaggio*, *A-Ronne*); il comportamento vocale-strumentale e scenico secondo le norme convenzionali (cfr. *Le Sequenze*); il comportamento dei materiali divergenti nell'atmosfera molteplice di un'opera (si pensi a Proust, Joyce, Machado, Sanguineti, Simon e Brecht, presenti in *Epifanie*; o a Mahler, Ravel, Debussy, Schönberg, Berg, Hindemith, Boulez, Pousseur... in *Sinfonia*, o alle canzoni ed alle tecniche musicali popolari in *Folk Songs* e *Coro*); e per finire il comportamento della composizione, cioè la sua collocazione socio-culturale, nel circuito detto «di comunicazione». Poiché l'opera musicale è anche pensiero come «rappresentazione», enunciato scenico, storia, allegoria, documento, danza, ricerca radiofonica... (cfr. *Laborintus II*), che può essere eseguita a scuola, in teatro, alla televisione, all'aperto o in qualsiasi altro luogo in cui sia possibile radunare un uditorio.

«Network»¹

«Network», trama densa di esperienze e di relazioni divergenti, la musica di Berio cerca

«... Cercare con i mezzi musicali le possibilità drammaturgiche delle cose, gli aspetti nascosti degli avvenimenti...»

sempre la coerenza dei suoi molteplici dispositivi in un movimento di enunciazione, in cui ogni cambiamento premeditato di contesto permette la scoperta di nuove particolarità dell'evento sonoro, e la costituzione di nuovi campi di riferimenti e di rapporti da rilevare durante l'ascolto (cfr. *Sinfonia*, *Laborintus II*, *Opera*). L'eterogeneità dei dispositivi e dei riferimenti stilistici e/o letterari nell'enunciazione multipla deve considerarsi non come un cedimento di fronte ai significati precisi insiti nella lingua parlata, ma come condizione necessaria di tutti i linguaggi: procedono per sovrapposizione eludendo ogni forma di gerarchia tendente ad attribuire una volta per tutte valori e priorità. Le opere di Berio mettono in evidenza l'unità, che lega i materiali divergenti malgrado la loro diversità apparente (cfr. *Laborintus II*, *Passaggio*, *Opera*). Scoprire ed elaborare i rapporti fra fonemi (comportamenti, tecniche, aspetti qualitativi ecc.), che a prima vista non ne hanno alcuno, è lo scopo fondamentale, di tipo analitico, nel lavoro del compositore. L'assenza di stile universale e di schemi

«... La coerenza nel lavoro compositivo attualmente è da inventare...»

formali onnipresenti, che definivano la pratica musicale convenzionale, postula continuamente la scoperta: materiali sonori, verbali, elettronici, strutture formali inedite, considerazioni ideologiche determinate, riferimenti culturali diversi abbondano, costi-

¹ Network: letteralmente rete, trama [N.d.T.].





Luciano Berio e Bruno Maderna (1920-1973)

tuendo enunciati sonori particolarmente coerenti nella loro molteplicità. Così, *Laborintus II*, per voce, strumenti e nastro magnetico, su testi di Edoardo Sanguineti, è la realizzazione musicale di una analisi moderna della attualità di Dante. Stranamente varia nel suo insieme, perché fatta di testi di Dante, T.S. Eliot, Ezra Pound, Sanguineti, di testi biblici, di musica vocale-strumentale, cantata-parlata, di suoni elettronici, di improvvisazioni jazz o di canto corale che richiama il madrigale, la musica di *Laborintus II* è il condensato intenso di una molteplicità di universi complessi, riportati continuamente, con i mezzi della composizione testuale-musicale di Sanguineti e Berio, a una realtà contemporanea concreta.

«... Le realtà, che costituiscono il nostro mondo, non sono solamente "musicali"; sono di natura assai complessa...»

citazioni

Esempio di collage di citazioni divenuto classico, il terzo movimento della *Sinfonia* assume, attraverso la molteplicità dei riferimenti, il compito immenso di concentrare sotto un aspetto gioioso ed umoristico parecchi secoli di musica. Sorta di Dante «a rovescio», un Dante musicale gioioso, Berio integra alla musica dello Scherzo della *Seconda Sinfonia* di Mahler i propri predecessori Bach, Beethoven, Brahms, Berlioz, Strauss, Debussy, Ravel, Stravinskij, Schönberg, Berg, Webern, ma anche i contemporanei Boulez, Stockhausen, Pousseur, Globokar e se stesso in una

«... Se dovessi definire qual è la presenza dello Scherzo di Mahler nella *Sinfonia*, userei una immagine, che mi viene spontanea alla mente: quella di un fiume che scorre attraverso un paesaggio continuamente diverso, che passa

sotto terra per emergere più a valle diviso in parecchi rivoli, che scivola a volte all'aria aperta, sparando a volte completamente, ma sempre presente, sia per una andatura generale riconoscibile, sia per piccoli dettagli sospesi nella folla di presenze musicali riunite...»

sfilata carnevalesca delirante, nella quale è lui, Berio, che manipola i materiali e distribuisce le parti. Lo Scherzo di Mahler integralmente presente finisce col somigliare a tutte le musiche, pur restando il generatore delle proliferazioni divergenti legate dallo stile compositivo di Berio.

elaborazioni

Preso nel movimento di una traversata cosciente di contesti differenziati, la musica di Berio è estranea agli schemi predeterminati¹.

Per poter diventare:

— *catalogo* di riferimenti, di atteggiamenti e di tecniche in una combinazione polivalente come quella di *Laborintus II*, opera fatta di Dante, Eliot, Pound, Sanguineti, di passi della Bibbia, diventati musica;

— oppure per diventare *ciclo sinfonico* coerente come quello di *Sinfonia*, che integra riferimenti ai miti secondo l'interpretazione di Lévy-Strauss², e a Beckett, slogan, dialoghi, Mahler, Schönberg, Stravinskij, Ravel, Hindemith, Boulez...;

«... La maggior parte del testo (del terzo movimento della *Sinfonia*) è formato di brani de *L'Innominabile* di Samuel Beckett, e mi ha portato a disporre un mosaico di citazioni, tratte da fonti assai differenti, fra le quali Joyce, di frasi pronunciate dagli studenti di Harvard, di slogan scritti sui muri della Sorbona di Parigi nel maggio del '68, di conversazioni registrate durante riunioni amichevoli o famigliari di briciole di solfeggio ecc.»

— oppure, *trascrizioni* o proliferazioni, come i *Chemins*, realizzati partendo dalle *Sequenze*, sentieri sonori «inevitabilmente legati ad altri sentieri, invitanti ad altre ramificazioni» (Berio);

— oppure come i *parecchi opus* all'interno dell'*Opera* con la sovrapposizione di tre spazi mitici: quello di Orfeo dell'opera di Monteverdi, quello di *Terminal* del repertorio dell'Open Theater e quello del «Titanic», la nave inghiottita dall'Atlantico;

— oppure ancora come *A-Ronne*, il *documentario* su un poema di Sanguineti con frammenti del *Vangelo* secondo S. Giovanni (in latino, greco, tedesco), di Dante, T.S. Eliot, Barthes, del *Manifesto Comunista*, opera musicale pensata come «pittura (vocale) naïve», ma anche come *madrigale rappresentativo*, il «teatro per le orec-

chie» del 16° secolo;

— oppure ancora *enunciato direzionale* come *O King*, risposta accusatrice, vocale-strumentale, all'assassinio di Martin Luther o

«... Sta succedendo qualcosa...»

come *Coro* con i suoi molteplici riferimenti alle usanze popolari, incentrati intorno alla poesia di Pablo Neruda: «Venite a vedere il sangue nelle strade!»

Trasformare

Traversata di campi culturali, di mondi letterati differenti;

Pluralità di tecniche compositive differenti;

Molteplicità di mezzi strumentali, vocali, tecnici, drammaturgici;

Proliferazione pluridirezionale di materiali averbali, di testi carichi di significato, di realtà concrete differenti;

Apertura dell'opera musicale a un insieme estremamente vasto di problemi, tradizionalmente estranei all'arte di combinare i suoni;

la musica di Berio inventa eterogeneità e connessioni, che mettono in discussione non solo il materiale concreto delle opere ed i tempi di circolazione interna dei dispositivi tecnici utilizzati, ma anche statuti definiti e stati di cose che esistono oggettivamente, indipendentemente dal gioco combinatorio dei suoni. Ed è precisamente questo il motivo per cui ogni analisi musicale — tradizionale, semiologica, strutturalista — di un'opera di Berio resta una fotografia sfocata, su-

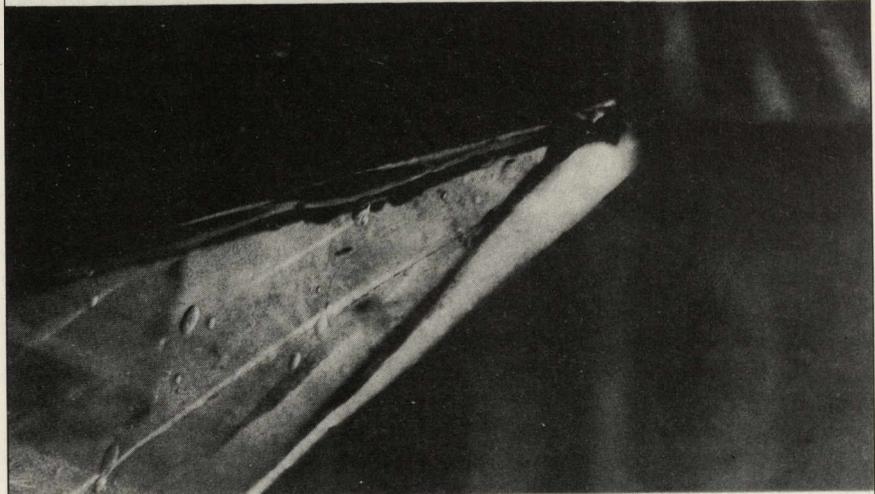
«... La musica diventa utile sul momento; permette di far riscoprire un altro aspetto delle realtà troppo conosciute... Bisogna sollecitare l'ascoltatore a scoprire ciò che è nascosto, a scoprire l'altra faccia della luna, o, meglio ancora, di un volto...»

perficiale, insufficiente. Fedele alla tradizione di studiare l'opera musicale come oggetto del sapere, come struttura formale, come sistema logico-sintattico, l'analisi convenzionale non tenta affatto di rispondere alla domanda: con

RCA

RED SEAL
STEREO
LSC 3168

BERIO SEQUENZA VI
CHEMINS II
CHEMINS III WALTER TRAMPLER



THE JUILLIARD ENSEMBLE | LONDON SYMPHONY ORCHESTRA | LUCIANO BERIO, CONDUCTOR The three pieces relate to each other something like the layers of an onion...
Berio

¹ Perfino la citazione integrale dello *Scherzo* della *Seconda Sinfonia* di Mahler in *Sinfonia* comporta la riscrittura formale della forma dello *Scherzo*, che si sottomette in Berio ad un diverso gesto formale e/o drammaturgico.

² Cfr. Cl. Lévy-Strauss, *Il cotto e il crudo*.

che cosa funziona la musica di Berio; in rapporto a che cosa suscita o meno delle intensità; in quali molteplicità integra e trasforma la sua ¹ — Domanda scottante e stimolante problematica, determinate dalla forza soggiogante di una notevole immaginazione artistica.

(Aix-en-Provence; luglio 1979)

Traduzione dal francese di Giovanni Marino.

Discografia

(in ordine alfabetico delle composizioni)

AGNUS (1971), per 2 voci e 3 clarinetti; E. Ross, M. Thomas, London Sinfonietta; Dir.: L. Berio RCA ARL 1-0037

AIR (1970), per voce e 4 strumenti; E. Ross, London Sinfonietta; Dir.: L. Berio RCA ARL 1-0037

ALLELUJAH II (1957), per 5 gruppi strumentali; Orchestra della BBC; Dir.: L. Berio e P. Boulez RCA Victor ARL 1-1674

ALLEZ HOP (1953-'59), per orchestra e voce femminile; C. Berberian, Orchestra sinfonica di Milano; Dir.: B. Maderna PHILIPS (it.) P 08509 L

A-RONNE (1974-'75), per 8 voci; Swingle II; DECCA Head 15

CHAMBER MUSIC (1953), per voce femminile, clarinetto, violoncello e arpa; C. Berberian e Julliard Ensemble; Dir.: L. Berio PHILIPS 6500.631

CHEMINS II (1968), per viola e 9 strumenti; W. Trampler e Julliard Ensemble; Dir.: L. Berio RCA 940 046

CHEMINS III (1969), per viola, 9 strumenti e orchestra; W. Trampler, Julliard Ensemble e London Symphony Orchestra; Dir.: L. Berio RCA SB 6846, RCA 940 046

CHEMINS IV (1975), per oboe e archi; H. Holliger e London Sinfonietta; Dir.: L. Berio RCA ARL 1-2291

CINQUE VARIAZIONI (1952), per pianoforte; D. Burge ST GB Y 637, CANDIDE 31027

CINQUE VARIAZIONI (1952), per pianoforte; M. F. Bucquet PHILIPS 6500.101

CIRCLES (1960), per voce femminile, arpa e 2 percussionisti; C. Berberian, F. Pierre, J.P. Drouet; Dir.: B. di Vinogradov MAINSTREAM 5005

CONCERTINO (1950), per clarinetto, violino, arpa, celesta e archi; A. Pay, London Sinfonietta; Dir.: L. Berio RCA Victor

CONCERTO PER 2 PIANOFORTI (1973), per 2 pianoforti e orchestra; B. Canino, A. Ballista, London Symphony Orchestra; Dir. L. Berio RCA ARL 1-1674

CRIS OF LONDON (1973-'76), per 8

¹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, Ed. de Minuit, Paris, 1976.



voci; Swingle II; Dir.: L. Berio DECCA Head 15

DIFFERENCES (1958-'59), per flauto, arpa, clarinetto, viola, violoncello e nastro magnetico; Julliard Ensemble; Dir.: L. Berio PHILIPS 6500.631; PHILIPS (fr.) 839 323

DIFFERENCES (1958-'59), per flauto, arpa, clarinetto, viola, violoncello e nastro magnetico; F. Castagner, Le Domaine musical; Dir.: L. Berio MAINSTREAM 5004

DUE PEZZI (1951), per violino e pianoforte; S. Gawriloff e M. Schilde WERGO WER 319

DUE PEZZI (1951), per violino e pianoforte; Y. Kuronuma e A. Holecek HMV VX-3

DUE PEZZI (1951), per violino e pianoforte; R. Tecco e D. Russel Davies PHILIPS 6500.631

EL MAR LA MAR (1950), per 2 voci femminili e 7 strumenti; E. Ross, M. Thomas e London Sinfonietta; Dir.: L. Berio RCA Victor ARL 1-0037

EPIFANIE (1961), per voce e orchestra; C. Berberian, BBC Symphony Orchestra; Dir.: L. Berio RCA Victor SB 6850 (RCA LSC 3189)

E VO (1972), per voce e strumenti; A.M. Salvetta, London Sinfonietta; Dir.: L. Berio RCA ARL 1-0037

FOLK SONGS (1964), per mezzosoprano, flauto, clarinetto, 2 percussionisti, viola e violoncello; C. Berberian e Julliard Ensemble; Dir.: L. Berio RCA Victor SB

6850 (LSC 3189)

LABORINTUS II (1965), per voci, strumenti, recitante e nastro magnetico; Ch. Legrand, J. Baucumont, Cl. Meunier, E. Sanguineti, Ensemble Musique vivante; Dir.: L. Berio RCA HM 764 (LSC 3267)

LINEA (1974), per 2 pianoforti, marimba e vibrafono; K. e M. Labèque, J.P. Drouet, S. Gualda RCA ARL 1-2291

MELODRAMA (1970), da *OPERA*, per tenore e strumenti; G. English e London Sinfonietta; Dir.: L. Berio RCA ARL 1-0037

MOMENTI (1960), musica elettronica; RAI PHILIPS (fr.) 836.897 DS Y

NONES (1954), per orchestra; London Symphony Orchestra; Dir.: L. Berio RCA Victor ARL 1-1674

O KING (1967), per voce, flauto, clarinetto, pianoforte, violino e viola; E. Ross, London Sinfonietta; Dir.: L. Berio RCA ARL 1-0037

O KING (1967), per voce e 5 esecutori; R. Pittman, Boston Musica Viva; DELOS 25406

OPUS NUMBERZOO, VOX SVBX-5307

POINTS ON THE CURVE TO FIND... (1974), per pianoforte e 20 strumenti; A. di Bonaventura e London Sinfonietta; Dir.: L. Berio RCA ARL 1-2291

QUESTO VUOL DIRE CHE (1969), per voce e nastro magnetico; C. Berberian, Ch. Legrand, Mantovani, Swingle Singers CES (in preparazione)

RECITAL (FOR CATHY), per voce e 17 strumenti; C. Berberian e London Sinfonietta

nietta; Dir.: L. Berio RCA ARL 1-0036 - RCA SER 5665

ROUNDS (1965), per clavicembalo; E. Chojnacka PHILIPS 6526009

ROUNDS (1965), per pianoforte P. de Haas EMI C 055 24 786

SEQUENZA I (1958), per flauto; A. Nicolet; WERGO WER 60052, WER 60021, WER 319

SEQUENZA I (1958), per flauto; S. Gazzelloni; MAINSTREAM 5014

SEQUENZA I (1958), per flauto; H. Sellberger; NONESUCH HB-73028

SEQUENZA I (1958), per flauto; F. Castagner; ADES 16.005

SEQUENZA II (1963), per arpa; F. Pierre; PHILIPS

SEQUENZA II (1963), per arpa; M.C. Jamet; ERATO (in preparazione)

SEQUENZA III (1965-'66), per voce; C. Berberian; PHILIPS 6500 631, CANDIDE 31027 WERGO WER 304, WER 60021

SEQUENZA IV (1965), per pianoforte; M.F. Bucquet; PHILIPS 839 323, PHONOGRAM 6500 101

SEQUENZA IV (1965), per pianoforte; D. Burge; VOX STGBY 637 - CANDIDE 31015

SEQUENZA V (1965), per trombone; V. Globokar; WERGO WER 60021, WER 304, DGG 137005

SEQUENZA VI (1967), per viola; W. Trampler; RCA LSC 3168, PHONOGRAM 6500 101

SEQUENZA VI (1967), per viola; K. Philips; FINNADAR (Atlantic) SR 9007

SEQUENZA VI (1967), per viola; S. Collet; ADES 16002

SEQUENZA VII (1969), per oboe; H. Holliger; PHONOGRAM 6500 202, PHILIPS 6500 631

SERENATA (1957), per flauto e 14 strumenti; S. Gazzelloni; Dir.: B. Maderna RCA VICS 1313

SINCRONIE (1964), per quartetto d'archi; Società Cameristica Italiana; WERGO WER 60053

SINCRONIE (1964), per quartetto d'archi; Lenox String Quartet; DESTO DC 7129

SINFONIA (1968), per 8 voci e orchestra; Swingle Singers, New York Philharmonic; Dir.: L. Berio CBS 61079, COLUMBIA MS 7268

SINFONIA (1968), per 8 voci e orchestra; ORF Symphonie Orchester; Dir.: M. Horvat ORF 0120 019

TEMPI CONCERTATI (1959), per flauto, violino, 2 pianoforti e 4 gruppi strumentali; Le domaine musical; Dir.: G. Amy ADES 16.012 - 16.001, PHILIPS (fr.) 836.897 DS Y

THEMA (OMAGGIO A JOYCE) (1958), musica elettronica; C. Berberian; RAI; PHILIPS 836.879 DS Y

THEMA (OMAGGIO A JOYCE) (1958), musica elettronica; C. Berberian; RAI; TURNABOUT VOX TV 43177

VISAGE (1961), musica elettronica, con la voce di C. Berberian; RAI; RCA 61079 - CANDIDE 31027

VISAGE (1961), musica elettronica, con la voce di C. Berberian; RAI; The Female Prisoner, COLUMBIA OS 3320

Bibliografia

a) Articoli di L. Berio

Aspetti di artigianato formale in «Incontri musicali» n. 1, Ed. Suvini Zerboni, Milano 1956, pp. 55-69.

Agli amici degli Incontri musicali in «Incontri musicali» n. 2, Ed. Suvini Zerboni, Milano 1958, pp. 69-72.

Poesia e musica - un'esperienza in «Incontri musicali» n. 3, Ed. Suvini Zerboni, Milano 1959, p. 00.

Musik und Dichtung - eine Erfahrung in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik» n. 2, B. Schott's Söhne, Mainz 1959, pp. 36-45.

Eugenetica musicale e gastronomia dell'«Impegno» in «Il Convegno musicale», Anno I, IV/VI, n. 2, Ed. Bottega d'Erasmo, Torino 1964, pp. 123-131.

«Façon de parler». Risposta all'inchiesta di A. Boucourechliev, La musique sérielle aujourd'hui in «Preuves», Paris, février 1966, pp. 30-31.

Du geste et de la Piazza Carità in «La Musique et ses problèmes contemporains», Cahiers Renaud - Barrault n. 41, Paris 1966, p. 100.

Commenti al Rock in «Rivista Musicale Italiana» n. 1, Ed. Ricordi, Milano 1967, p. 125.

Meditation über ein Zwölftonpferd in «Melos» n. 6, Schott, Mainz, 1968, p. 295.

Su «Fase seconda» di Mario Bortolotto in «Nuova Rivista Musicale Italiana» n. 5, Ed. Ricordi, Milano 1969, pp. 829-834.

Notre Faust in «Nuova Rivista Musicale Italiana» n. 3, RAI, Milano 1969, pp. 275-281.

Eroismo Elettronico in «Rivista Musicale Italiana» n. 4, RAI, Milano 1972, p. 663.

Prospective musicale - Recherches et activités du Studio de phonologie musicale de Radio Milan in «Musique en jeu» n. 15, Seuil, Paris 1974, pp. 60-63.

Poesia e musica - un'esperienza e Prefazione in H. Pousseur «La musica elettronica», Feltrinelli, Milano 1976, pp. 124-135, VII-IX.

Una lettera su Puccini in «Rivista Musicale Italiana» n. 3, RAI, Milano 1974, p. 356.

Une question à L. Berio in «La musique en projet», Il primo libro dell'IRCAM, Cahiers Renaud-Barrault, Gallimard, Paris 1975, pp. 169-172.

Un inedito di Bruno Maderna in «Nuova Rivista Musicale Italiana» n. 4, RAI, Milano 1978, p. 517.

b) Conversazioni con L. Berio

BORNOFF J., *Musik, Musiker und Kommunikation. Ein interview mit Luciano Berio* in «The World of Musik» n. 16, 1974.2, pp. 34-51.

CADIEU M., *Entretien avec L. Berio* in «Les Lettres françaises», 6.12, 1967.

FAURE M., *Entretien avec L. Berio* in «Les Lettres Nouvelles» n. 10, février 1962, pp. 128-140.

PINZAUTI L., *A colloquio con L. Berio* in «Nuova Rivista Musicale Italiana» n. 3,

1969, pp. 265-274.

PINZAUTI L., *Ich sprach mit Luciano Berio* in «Melos» n. 5, Schott, Mainz 1970/37 (1970), pp. 177-181.

ROTH D., *Interview with L. Berio* in «Musical Opinion», settembre 1970.

Enzo Restagno

L'AVANGUARDIA IERI E GLI UNDER TRENTA

*Da Darmstadt alla generazione postadorniana:
il ritorno della musica al piacere della comunicazione.*

L'Avanguardia ieri

Le premesse venivano di lontano. Non era solo il vecchio discorso sulla crisi. A questo si aggiunse una cognizione più diffusa della moderna filosofia del linguaggio. La spossatezza mortale delle cose già dette milioni di volte aggredì l'individuo facendogli provare una vergogna inaudita di essere tale.

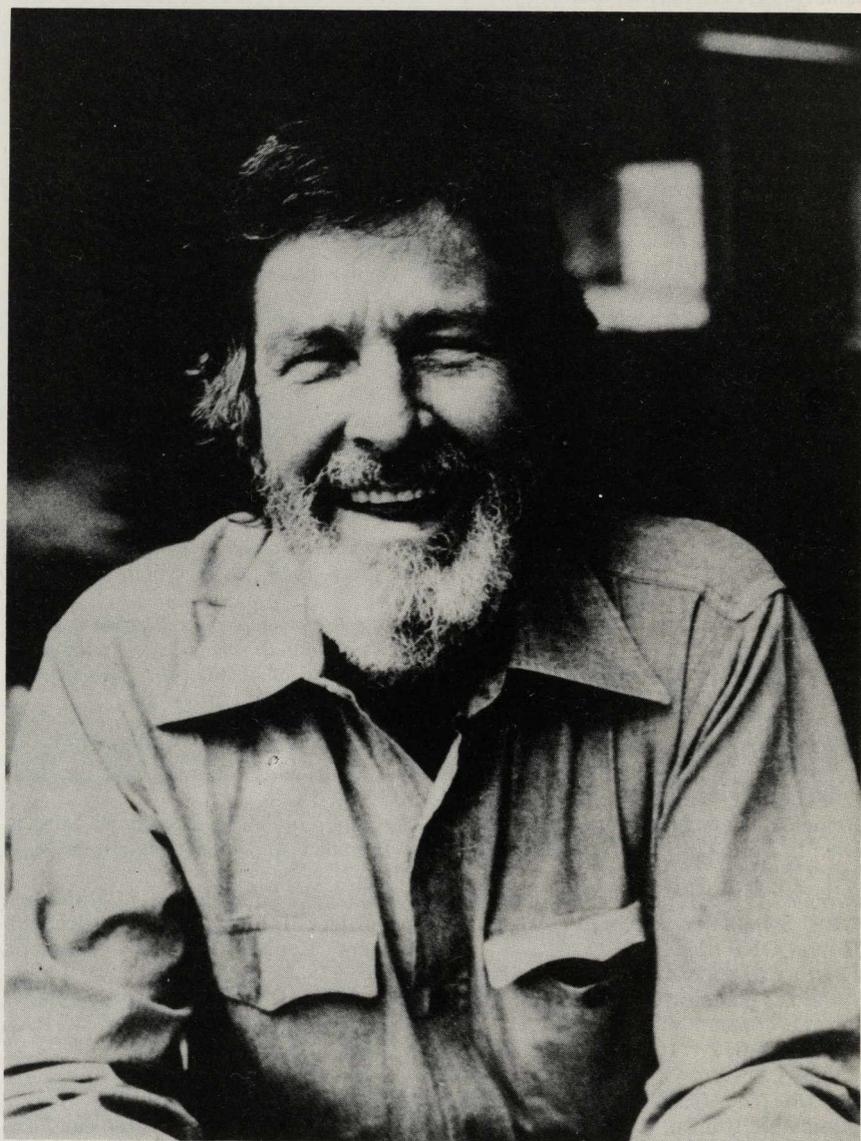
Si allestì una crociata imponente contro ogni atteggiamento soggettivo e l'individualità diventò un'eresia. Nacque così poco a poco il sogno alacrememente coltivato di una « musica oggettiva » totalmente determinata in ogni sua parte, di una musica che nasceva da una sorta di autogenesi del materiale sonoro. Il compositore si riduceva dunque ad essere l'austero ed incorruttibile guardiano di questa autogenesi.

In quanto dodecafonici i Viennessi diventarono con sottili « distinguo » i profeti del moderno strutturalismo, di quella musica cioè dalla quale il soggetto era stato espulso:

Schönberg, un profeta accecato dalla sua visione che si trasforma ben presto in un apostata.

Berg, un equivoco e geniale maestro del compromesso tra vecchio e nuovo, inguaribilmente malato di nostalgia.

Webern, l'unico, il musicista del quale chi non ha compreso l'indispensabilità non ha capito niente. Di fronte all'ascetica purezza dei profeti tutti gli altri: musicisti geniali e non, sprofondata nella mondanità o nella disperante vir-



John Cage (1912 - viv.) uno degli esponenti più significativi dell'avanguardia del dopoguerra

tuosità dell'estetica. Neoclassici, reazionari, attardati, periferici, inconcludenti e qualunque. Stravinskij, Prokofiev, Sciostakovic, Britten, Hindemith, Bar-

tók... una masnada di strapazzatissimi geni.

Pure questo manicheismo che ebbe il suo teologo in Adorno fu costruito e vissuto in buona fede

dando vita ad una delle esperienze più radicali e impegnative della civiltà novecentesca.

Nata sotto la costellazione di Webern, l'Avanguardia manifestò i suoi propositi radicali assumendo l'appellativo di *Nuova Musica* ed ebbe il suo epicentro in una cittadina della Germania federale vicino a Francoforte. A Darmstadt per i *Ferienkurse* convenivano i compositori d'ogni paese che avevano in comune quella fede incrollabile nel nuovo. Vi regnava uno spirito di con-

lo di quella dodecafonica, a tutti i parametri del linguaggio musicale (ritmo, intensità, timbro) era non solo utopistico, ma una vera e propria trappola intellettuale soffocatrice di ogni libertà. Era anche, non va dimenticato, il supremo approdo del pensiero negativo, di un'intellettualità eurocentrica che percorreva da anni un'interminabile spirale negativa. L'approdo nell'iperintellettualistica Darmstadt dell'empirismo americano incarnato dai paradossi di John Cage fu uno scossone

pio di Boulez, intellettualissimo ma sempre disponibile a mediare ogni istanza critica), altri si innamorarono dell'avventura e sprofondarono nel gesto, nell'alea, nello happening (Kagel, Schnebel, Bussotti, ma quest'ultimo con maggiore musicalità e forza inventiva dei precedenti).

La storia di Darmstadt e dei suoi cavalieri più illustri: Boulez, Stockhausen, Maderna, Berio, Nono... è data ormai per scontata fin dalla pubblicistica più corrente, ma ancora non la si studia in tutte le scuole come si dovrebbe, ed è male perché in essa si realizza una formidabile esperienza di utopia e libertà. Le utopie di Darmstadt hanno avuto infatti il merito grandissimo di indurre compositori, esecutori ed ascoltatori a superare continuamente se stessi, non solo affinando sempre più la percezione uditiva o scoprendo a dismisura il fascino del suono singolo, dell'evento sonoro isolato e del gesto, ma inducendoli, come mai era accaduto in passato, a prendere coscienza degli automatismi e della convenzionalità della percezione musicale.

Oggi che la storia di Darmstadt è virtualmente conclusa risulta più interessante portare l'attenzione anziché sulla compattezza di quella scuola sulle sue incrinature e sulle tendenze disgregatrici. Entro questa prospettiva i contributi italiani hanno importanza grandissima; basti ricordare il solido empirismo, disponibile a qualsiasi avventura di un musicista come Bruno Maderna, la dissociazione clamorosa di Luigi Nono, la disinvolta e abilissima difesa della propria elegante autonomia individuale di un compositore come Luciano Berio o l'originalissima mediazione linguistica e l'irresistibile invenzione gestuale del Bussotti di quegli anni.

Non va dimenticato che furono anni duri in cui il ricorso più o meno sistematico alla provocazione rivelava una strategia mirante a coinvolgere con la musica, sia pure a livelli diversi, l'elemento sociale.



Gli anni di Darmstadt: Pierre Boulez (1925 - viv.), Bruno Maderna (1920 - 1973), Karlheinz Stockhausen (1928 - viv.)

cordia grandissima che oggi risulta però più apparente che reale. L'obiettivo della musica totalmente determinata, o, se si vuole, di una serialità estesa, sul model-

formidabile e salutare che riproponeva il tema della libertà. I versanti più seri della musica europea reagirono con cautele concessioni (sintomatico l'esem-

Una pagina di Jakob Lenz (1978) di W. Rihm (1952 - viv.)

La Nuova Musica, al di là dei problemi linguistici, dello sperimentalismo, dello strutturalismo oggettivizzante, era animata da una formidabile *vis polemica* che aggrediva le istituzioni culturali ufficiali additando in esse i centri del culto autoritario della tradizione. Tutto ciò era perfettamente naturale, oltreché meritorio, in una generazione che aveva vissuto l'esperienza della guerra e dell'oppressione.

La *vis polemica* della Nuova Musica e la sua costante, ancorché articolata, attenzione al momento sociale sono incappate però inevitabilmente nelle reti della moderna industria culturale ed il

timore di questa micidiale divulgazione è stato talvolta all'origine di quell'*ansia di occultamento dell'opera* che ha reso tanto ardue molte partiture.

Da cenacolo per pochi adepti e rito celebrato provocatoriamente nei festivals specializzati, la Nuova Musica è diventata via via una moda culturale. Case discografiche, editori, radio ed altri enti vi hanno fiutato un affare, qualche protagonista è diventato addirittura un divo. Contemporaneamente l'interesse per il momento sociale ha avuto un'espansione clamorosa culminante nei traguardi sessantotteschi.

I presupposti su cui si reggeva la

Nuova Musica: sperimentalismo, strutturalismo, analisi critica del linguaggio, volontà di incidere sul tessuto sociale ecc. sono diventati dei « best sellers » diffusi vertiginosamente da una libellistica sunteggiata, accorciata e semplificata. Lacan, Roland Barthes, Stockhausen, Boulez e Cage sono entrati trionfalmente nei circuiti della pubblicitaria. La carica ideologica della Nuova Musica è stata neutralizzata dalla propria dilatazione ipertrofica.

A questo punto l'Avanguardia non è più avanguardia, ha esaurito la sua funzione storica anche se alcuni dei suoi protagonisti sono ancora attivissimi, capaci probabilmente di un rinnovamento che li condurrà a nuovi traguardi, in taluni casi già sicuramente conquistati.

Di fronte al venir meno della funzione storica dell'Avanguardia, all'impallidire di alcune utopie, la situazione si fluidifica. Una certa stanchezza è nell'aria, acquista rapidamente consistenza ed una crescente forza d'inerzia. Si comincia a parlare di *Riflusso*, è la situazione di oggi.

Gli Under Trenta

Quello che oggi è veramente difficile è avere un'età compresa tra i trenta e i quarant'anni. Ideologicamente ed esistenzialmente per costoro lo spazio è pochissimo e quanto mai vago. Da una parte se ne stanno infatti i seguaci, almeno ultraquarantenni, dell'Avanguardia con le loro certezze magari un po' scosse e dall'altra gli *Under trenta* straordinariamente lucidi e precoci.

Va subito osservato che la lucidità degli *Under trenta*, la loro coscienza di possedere un'ideologia molto diversa, assai più realistica di quella dell'Avanguardia, è un fenomeno riscontrabile nelle aree di maggior sviluppo economico e culturale. L'ideologia del *Riflusso* non è in musica, come osservatori incauti o tendenziosi affermano talvolta, un fenomeno attardato e provinciale, proprio di chi non ha capito i grandi messaggi dell'A-

vanguardia. Esso è al contrario l'atteggiamento proprio di chi l'ideologia precedente l'ha conosciuta a fondo, ricevendola però come un'eredità, come un'esperienza accademica.

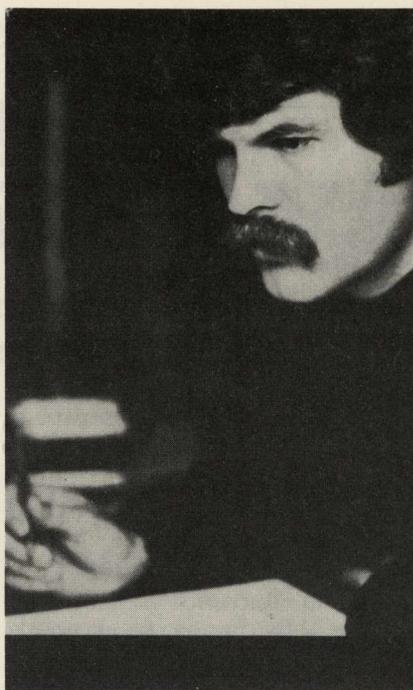
La differenza è tutta qui: l'Avanguardia come utopia, come libertà, come provocazione e stimolo permanente e l'Avanguardia appresa sui banchi di scuola come un evento culturale ormai storicizzato.

Il paese in cui gli *Under trenta* della musica sono più attivi è non casualmente quello che ha visto la nascita e la maggiore diffusione della *Neue Musik*, la Repubblica federale tedesca.

Al festival di Donaueschingen, una delle sedi più acculturate della *Neue Musik*, di fronte alle prime esperienze degli *Under trenta* cominciarono a circolare negli anni '70 le espressioni *Nuova semplicità* (*Neue Einfachheit*) e *Neoromanticismo* che cercavano in qualche modo di definire la radicale inversione di tendenza che quella musica esprimeva.

L'ansia di esorcizzare il soggetto mediante una prassi compositiva che s'affidava alle virtualità del materiale, la trasformazione quindi dell'atto compositivo in un'azione stimolatrice della materia sonora, ai compositori degli anni '70 è completamente estranea.

Sono caduti i presupposti della ricerca del Nuovo, di una *Nuova Musica* che per suonare veramente tale doveva evitare accuratamente tutte le trappole della tradizione: una consonanza fugace, una figura ritmica simmetrica ecc... Questo rigore ha schiuso orizzonti formidabili, ha fatto nascere alcune opere esemplari ma ha anche introdotto nella musica uno sperimentalismo esasperato, una massacrante ed insostenibile ricerca del Nuovo a tutti i costi. La fobia dell'espressione e di ogni connotazione soggettiva erano segni di una crisi generazionale che oggi non esiste più; al rigore strutturale e all'attenzione sociale di ieri gli *Under trenta*, e non soltanto loro, oppongono un preciso desiderio di



Un *Under trenta*: Ulrich Stranz (1946 - viv.), autore di *Schlanke Umschreibungen* («Settembre Musica» 1979, 22 settembre)



Un *Under trenta*: Manfred Trojahn (1949 - viv.), autore di due sinfonie e di musica da camera

comunicazione e un'attenzione orientata verso la sfera del privato. La musica può quindi riprendere la sua funzione espressiva ed il passato non è più una trappola; è anzi una realtà in gran parte da riscoprire e della quale la moderna storiografia sta rivelando

aspetti inediti, interessantissimi che finiscono quasi sempre col distruggere i clichés.

La *Nuova semplicità*, il *Neo-romanticismo* e le nostalgie del passato potranno sembrare un banale riflusso, una fase del moto alterno della storia, una stupidissima compensazione biologico-sentimentale fatta apposta per dare ragione allo scetticismo più grossolano. In realtà il fenomeno ha una complessità e una mobilità quasi inafferrabili ad intendere le quali giova la considerazione della risoluta determinazione anticulturale degli *Under trenta* e di tutto il movimento giovanile che ha preso coscienza con lucidità veramente nuova della dipendenza culturale della vita moderna.

La tradizione non si è solo trasformata, come con acume e passione ha più volte proclamato Luigi Nono, in *Gestione autoritaria della tradizione*, ma ha generato l'inflazione dei modelli culturali e una soggezione illimitata, una vera e propria dipendenza comportamentale da questi ultimi. Di fronte a questa onnipresenza schiacciante ed imperiosa dei modelli culturali la vita perde ogni spirito di iniziativa, balbetta e tende a trasformarsi in stile.

La ricomparsa di gesti espressivi, di frammenti di linguaggio tonale e di forme canoniche quali la Sinfonia, la Sonata o il Concerto nella musica d'oggi non è dunque una citazione culturale, come fu spesso nei componimenti neoclassici, ma l'espressione di una volontà che intende usare quei vocaboli indipendentemente dal loro contesto storico, unicamente per le loro valenze espressive.

Il tentativo di emancipazione dal peso della cultura si traduce in una tesa invocazione della libertà, in un desiderio di equidistanza da qualsiasi modello culturale e dà luogo ad una veemenza creativa che si sforza per quanto possibile di ignorare i condizionamenti dello stile, quella sorta di riflesso condizionato tipico delle organizzazioni iperculturali per cui l'uso di un vocabolo evoca immediatamente il contesto sto-

rico al quale il vocabolo culturalmente e tradizionalmente appartiene. Di questi fantasmi storici che s'affollano dietro un accordo, se si eccettuano gli acrobati del neoclassicismo, i compositori dell'Avanguardia avevano un sacro terrore. Notoriamente i fantasmi si esorcizzano proprio trattandoli senza troppi riguardi, né più né meno che persone qualsiasi. I fantasmi della tradizione musicale vengono oggi disinvoltamente usati al pari di qualsiasi altro vocabolo con quell'equidistanza che è sempre propria della generazione successiva, magari con una più o meno calcolata maldestrezza. Non casualmente nei prodotti musicali degli *Under trenta* è stata scorta anche una vena di *Neoprimitivismo*.

Wolfgang Rihm può essere considerato il capofila degli *Under trenta*. Classe 1952, studi regolari a Karlsruhe e poi con Klaus Huber e Karlheinz Stockhausen, della *Neue Einfachheit* è l'esponente più rappresentativo e il teorizzatore più lucido. Definisce la sua prassi compositiva una «Scrittura sintetica» che tende ad includere materiali e reminiscenze disparate con franca disinvoltura. Divelti dalla loro storicità i vocaboli vengono quindi assemblati in un discorso che mira senza reticenze alla comunicazione. Presentando un suo lavoro importante a Donaueschingen, Rihm lo definì una musica ibrida e impura, piena di gioia però «nella sua avversione per il grigio rigore clinico e l'amore delle regole privo di azzardo che ci circondano quando prendiamo coscienza di essere sicuri». Il bersaglio di Rihm è quindi quello della famigerata *Sicherheit* promessa dai volti di tutti i politici della Bundesrepublik che sorridono dai cartelloni pubblicitari della campagna elettorale. Fondamentale è però la convinzione che quella *Sicherheit* si sia anche impadronita della cultura conducendola con la sua implacabile efficienza amministrativa a quel «grigio rigore clinico e a quell'amore delle regole privo di azzardo». In tal senso i compositori

della *Neue Einfachheit* appartengono a buon diritto alle voci più genuine che la Bundesrepublik è oggi capace di esprimere sul versante antiufficiale della sua cultura.

In Italia le stesse contraddizioni si esprimono con toni un po' meno radicali, la nostra *Sicherheit* è d'altronde così labile da non poter certo costituire un bersaglio ideologico.

Un'inchiesta condotta da *Laboratorio-Musica* sugli studenti di composizione del Conservatorio di Milano ha confermato nettamente la scissione tra Avanguardia e *Under trenta*.

Marco Tutino, allievo di Azio Corghi e Giacomo Manzoni, dichiara: «Io credo fermamente nell'ispirazione e nel dovere della comunicazione istintiva. Questo potrà sembrare romantico, arcaico, di vecchio stampo ma, nella situazione attuale, chiedo solo un rapporto epidermico che non vuole certo dire lacrimevole anche se queste cose scandalizzeranno i luminari della nuova musica, penso sia importante vivere la musica fisiologicamente».

Ispirazione e comunicazione dunque, ma anche recupero della felicità fisiologica dell'ascolto; è quanto replica il giovane e già affermato Francesco Carluccio: «Il problema del compositore dovrebbe essere quello del recu-

pero delle fonti fisiologiche dalle quali la musica si è allontanata negli anni 50-60». Il ritorno alla comunicazione implica naturalmente una musica più vicina alle fonti fisiologiche e in ultima analisi un ritorno al piacere dell'ascolto.

Si tratta di indicazioni che non devono trasformarsi in etichette, Wolfgang Rihm reclama giustamente per i compositori della sua generazione il diritto di svilupparsi, ma già emergono i tratti di un'importante svolta storica.

L'epoca del negativo, del rifiuto (la *Vermeidungshaltung* che incombe sulla musica europea da Schönberg in poi), dei silenzi beckettiani, l'*estetica del nero*, come riconobbe Adorno nella *Teoria estetica*, sembra giunta al termine. Non casualmente gli *Under trenta* si autodefiniscono *Generazione postadorniana* e l'alacrità con cui producono, la disinvoltura stessa del comporre rivelano se non il possesso, almeno il presagio di un'estetica positiva, perché, non va dimenticato, il tormento dell'Avanguardia fu spesso quello di non averne alcuna, di muoversi soltanto tra ipotesi negative.



Settembre Musica 1979

Bruno Cerchio e Lorenzo Ferrero

LE PAROLE DELL'AVANGUARDIA

«Piccolo dizionario» in cui si spiegano e si discutono i termini più usati dalla critica musicale e dai musicisti d'avanguardia.

Fervorino

Queste pagine sono un tentativo di illustrare alcuni aspetti della musica contemporanea, di ridurre almeno in parte la frequente impressione di «non capire» che cosa si sta ascoltando, o, se non altro, dovrebbero servire a rendere più chiaro il significato di programmi di sala, articoli, critiche che capita di leggere a chiunque sia interessato alla musica.

Si destinano pertanto al non esperto, purché sia abbastanza coinvolto da leggerle tutte, e sperando che gli siano utili anche per approfondire gli argomenti che lo hanno colpito, attraverso la conoscenza delle pubblicazioni specializzate. Non gli promettiamo però l'immediato apprezzamento della musica d'avanguardia, perché ad esso si giunge soprattutto ascoltandone tanta, avendo fiducia nel proprio giudizio, operando delle scelte: la musica «classica» è frutto di una severa selezione, la musica contemporanea non l'ha ancora subita. Per ascoltarla ci vuole un certo coraggio, anche quello di rifiutarne una parte e difenderne un'altra, e non poca pazienza.

L'esperto, se resisterà alla lettura di storie risapute, noterà l'assenza di qualche voce e troverà tendenziosamente qualche affermazione. Di alcune cose ci è parso che non valesse o non valesse più la pena di parlare, di altre che valesse di nuovo; di altre ancora che fosse prematuro. Ma speriamo che il quadro delle presenze e delle assenze sia di qualche stimolo anche per chi non ha bisogno di spiegazioni. Il segno → rinvia a termini del «piccolo dizionario».

ACCADEMISMO

Intendendo come accademismo l'uso e l'accettazione acritica delle possibilità espressive della tradizione, il non mettere mai in discussione ciò che precede ma servirsene supinamente come soluzione di comodo per risolvere i problemi della creazione artistica, si può dire allora che l'accademismo sia quasi vecchio come l'arte. Dove però questo fenomeno comincia a interessare il discorso sulla musica moderna è nella frattura avvenuta dalla fine dell'800 in poi tra compositori accademici e non accademici, comprendendo tra questi ultimi personalità diversissime come Debussy, Stravinskij, Schönberg e altri. Pur distantissime tra di loro, le posizioni di questi musicisti trovano il punto di contatto nella comune rivolta contro gli schemi tradizionali della musica ottocentesca e tardo-romantica. Usare della definizione sopra data di «accademismo» come di uno spartiacque risulta piuttosto difficile poiché comprendere se una composizione sia o no costruita su regole morte, indipendenti dalle necessità della composizione stessa, precostituite ed astratte, è un fatto che coinvolge oltre al giudizio estetico eventi ad esso esterni, quali ad esempio il momento storico ed i presupposti culturali dell'autore. Nel caso particolare dell'accademismo novecentesco, altre difficoltà sorgono nel volerlo circoscrivere e definire, per il fatto che esso non si inquadra come un atteggiamento positivo od univoco, ma è piuttosto un'espressione passiva

di scelte immobilistiche dove il rifiuto del nuovo non è confortato da valide proposte alternative. L'ampio arco di questo accademismo va da posizioni retrive di scoperta retroguardia ad altre più scaltrite in cui i rinnovatori si spacciano per innovatori rivestendo le vecchie cose con gli aspetti più appariscenti ed esteriori dell'avanguardia.

Vi sono però indizi ben precisi per riconoscere l'accademismo in una composizione musicale, e il principale è che essa si presenta nello stesso tempo come *accettabile* da parte del pubblico (del pubblico del momento storico in cui nasce, ovviamente, poiché proprio in base a questa presunta accettabilità è stata costruita) e come *noiosa* (giacché in essa il linguaggio usato è ormai un seguito di vuote formule precostituite, prive di significato autentico e originale). Accettabilità e noia non sono fenomeni distinti, ma sono in questo caso l'aspetto a priori e a posteriori dello stesso evento.

Uno degli aspetti più caratteristici dell'evoluzione dell'accademismo è il tentativo da parte di alcuni, ad ogni ondata di rinnovamento, di consolidare in modo accademico le posizioni raggiunte dalla generazione precedente. Ne deriva, ad esempio, che in una ben nota trasmissione radiofonica (*Musiche d'oggi*), del tutto sconsigliabile per l'introduzione alla musica contemporanea, convivono accademici di varia specie che come il vino si possono etichettare ad annate (del '20, del '30, del '40, del '50, del '60 e magari, i più spassosi, del '10).

Parlando più specificatamente delle avanguardie degli ultimi trent'anni, anche per alcune frange di esse si può parlare di un nuovo accademismo quando le innovazioni compiute dal '50 in poi, senza essere rimesse quotidianamente in discussione come sarebbe necessario, vengono accettate come un valore indiscusso, come l'ultimo idioma ormai possibile in fatto di musica, specie di « colonne d'Ercole » oltre le quali non è possibile andare e dalle quali non è possibile tornare indietro.

ALEA, ALEATORIO

È questo un termine che ha avuto un momento di grande attualità durante gli anni '60, e significa praticamente « caso, casuale ». È stato applicato da Pierre Boulez a procedimenti influenzati soprattutto dal compositore americano John Cage (Los Angeles 1912). Si usa comunemente per indicare spazi più o meno ampi di libertà che il compositore lascia all'esecutore, sia come momenti di → improvvisazione all'interno delle partiture per il resto scritte normalmente, sia come scelta fra diverse possibilità di accostare fra loro frammenti musicali, come tessere di un mosaico. Opere scritte secondo questa seconda tecnica sono state accostate in un libro di successo di U. Eco all'idea di « opera aperta ».

Per la scuola americana, più vicina a J. Cage, si tratta anche (o soprattutto) di comporre secondo metodi casuali (per esempio tirando dadi o monetine), mentre il risultato può anche essere notato ed eseguito rigorosamente. La ragione di tale comportamento sta nel rifiuto, ispirato dalla filosofia buddista-zen, di fare della musica un mezzo di espressione individuale, quando il procedimento casuale non farebbe che adeguarsi alla casualità (apparente) del mondo.

Più impropriamente, il termine è applicato a improvvisazioni stimolate da testi, disegni, o anche sorgenti sonore (radio a onde

corte, ecc.). Per quest'ultimo fenomeno verso la fine degli anni '60 K. Stockhausen (Mödrath, Colonia 1928) ha coniato il termine di « musica intuitiva ».

Negli ultimi tempi si è molto attenuato l'interesse verso questa esperienza, che viceversa è stata assimilata anche da compositori non appartenenti all'avanguardia, come tecnica rivolta ad ottenere effetti particolari.

ARMONIA

La pratica frequente di sovrapporre più suoni diversi (accordi), pressoché sconosciuta o limitatamente usata nell'antichità e nelle tradizioni musicali non europee, è tipica della musica occidentale fin dal 1200 d.C.. Non appena tale pratica si fu consolidata, compositori e teorici si preoccuparono di dare definizioni teoriche che rendessero conto dei principi secondo cui determinati suoni e non altri venissero accostati e risultassero graditi agli ascoltatori, o comunque adatti all'espressione musicale.

Varie teorie furono proposte, accettate, ridiscusse, finché alla fine del Seicento non si arrivò alla definizione del cosiddetto *sistema tonale*: in termini molto generali sue caratteristiche principali sono la derivazione degli accordi dalla scala usata per la (le) melodia(e) e l'importanza decisiva data alla nota più grave (basso) dell'accordo. Il principio per la costruzione degli accordi fu ricavato dai suoni → armonici, la cui esistenza, non ancora dimostrata sperimentalmente, era già stata definita teoricamente. Più esattamente, ciò riguarda i primi 6 armonici più il 7° per certi accordi particolari. Inoltre furono date funzioni preferenziali ad alcune successioni di accordi rispetto ad altre; tali successioni furono usate non solo in ogni singola parte della composizione, ma servirono anche da guida per la costruzione complessiva di pezzi molto lunghi e complessi (tempi di sinfonie, ecc.).

Il sistema tonale, benché molto

coerente e funzionale, non è migliore o peggiore di altri sistemi, ed ha avuto circa duecento anni di vita, molto meno cioè di parecchi altri. La sua importanza per noi è data dal fatto che se ne sono serviti i compositori più conosciuti ed eseguiti: Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Verdi, Schubert, Schumann, Rossini, Wagner, ecc. ecc. Nel corso dell'800 tuttavia, sia per riavvivare vecchie formule, sia per rendere la musica più aderente alle intenzioni espressive di ogni singolo compositore, spesso drammatiche e dolorose, il sistema tonale fu complicato in maniera tale da rendere vaghi ed inoperanti alcuni suoi principi. Semplificando al massimo si può dire che gli accordi non furono più ricavati soltanto dalla scala con cui era composta la melodia. Inoltre un numero sempre maggiore di → dissonanze fu aggiunto agli accordi non solo per renderli più drammatici e taglienti ma anche per dar loro, per così dire, un nuovo sapore.

Tale la situazione quando erano giovani un Debussy (1862-1918), un Mahler (1860-1911), un Puccini (1858-1924), uno Scriabin (1872-1915), i quali accelerarono il processo di cui sopra sia usando nuove scale di origine orientale, sia costruendo gli accordi con note aventi relazioni diverse da quelle proposte dalla tradizione.

La generazione successiva si trovò di fronte un campo molto vasto di possibilità. Schönberg (1874-1951), Stravinskij (1882-1971), Hindemith (1895-1963) scrissero nel loro periodo giovanile composizioni che parevano abolire qualunque ordine armonico, facendo uso liberissimo sia delle dissonanze, sia delle successioni di accordi: ognuno agì a modo suo, anche se Schönberg appare il più radicale. Si parlò così di armonia *atonale* (→ atonalità), non trovandosi migliore definizione. Nei casi in cui gli

ZWEI HOCHEN
ZUSAMMENGESETZTEN

1

WIEDERHOLUNGEN AD LIBITUM

TAM-TAM
MUTED

MIT KURZE UND KURZESTE RESONANZ

"LIBERAMENTE" SECONDO LA GRAFIA

"ZWEI HOCHEN 2"

NB. INTERPOLARE 5^{te} ELEMENTI
ALTERANDO I NUMERI

2

CONGOS

TIMPANI

CONGOS

NB. TIMPANI AD LIBITUM UNA O TRE LE PARTI

3

EDMET
BASKETTRAMP.

TAMTAM MEDUM
TIEF

HOCH

BOCKEN-MITW.

TIEF

HOCH

MITTELHOCH

CONGOS

MITTEL TIEF

TIEF

accordi erano scomponibili in parti più semplici, riconducibili alle convenzioni tonali, si parlò di *politonalità*.

Nel corso degli anni '20 ognuno di questi compositori (con molti altri della stessa generazione) cercò tuttavia di riportare un po' d'ordine, sia riutilizzando alcuni procedimenti del sistema tonale (Stravinskij), sia elaborando un nuovo sistema basato sugli armonici che accogliesse in parte le nuove acquisizioni (Hindemith), sia attestandosi almeno sulle posizioni raggiunte ma sottoponendole ad una rigorosa disciplina (Schönberg).

Per tutto il nostro secolo non si è comunque affermato alcun sistema considerato valido da tutti. La maggior parte dei compositori, fino al '50 almeno, non ha fatto che utilizzare di volta in volta varie tecniche, con numerose e spesso inconscie influenze di ciò che è rimasto del sistema tonale. L'unica proposta che possa contare un numero cospicuo di seguaci importanti è quella di Schönberg, detta (non da lui) → *dodecafonìa*. Con tale proposta si è soprattutto confrontata l'avanguardia degli anni '50, il cui decisivo punto d'incontro furono i corsi estivi di → Darmstadt.

ARMONICI

La parola ha due significati, che in altre lingue si indicano con nomi diversi. Generalmente si capisce dal contesto a quale dei due significati lo scrivente si riferisce.

A) Si chiamano armonici suoni particolari, emessi da strumenti ad arco o a fiato, di → timbro generalmente più dolce o comunque diverso da quello dei suoni normali.

B) Si tratta di un fenomeno caratteristico della maggior parte dei suoni emessi da strumenti musicali abituali: ad ogni suono si accompagna infatti una serie di vibrazioni secondarie, non udibili *distintamente* ma tali da caratterizzarlo soprattutto per quanto concerne il → timbro. Tipico di

tale serie è di mantenere un ordine interno che non varia da un suono all'altro, mentre varia l'energia relativa delle sue componenti. Per rendere l'idea immaginiamo una successione di colori: rosso, giallo, blu, verde, viola, marrone, nero, indaco, ecc.; ci potrà essere più o meno blu o più o meno viola, ma non ci sarà mai viola vicino al blu o vicino al nero.

I cosiddetti rumori, o i suoni emessi da numerosi strumenti a percussione come il tamburo, le nacchere, i piatti, ecc. si comportano diversamente: non hanno cioè armonici ordinati secondo la solita serie, ma un'organizzazione interna più complessa e che spesso varia rapidamente nel corso della loro durata. La loro complessità è tale che spesso ci riesce difficile stabilire una nota musicale emergente.

La serie ordinata di vibrazioni presente nella maggioranza dei suoni usati a fini musicali (e nella voce umana, naturalmente) è stata oggetto di numerose osservazioni. In particolare i teorici della tonalità, tenendo conto soprattutto dei rapporti tra i primi 6 o 7 armonici, hanno pensato che da essa si potessero ricavare le regole per la buona → armonia di più suoni simultanei, e per definire → consonanza e dissonanza. Il loro ragionamento partiva dalla considerazione che, essendoci la serie degli armonici così familiare per la sua presenza in ogni suono, accordi costruiti a sua somiglianza non avrebbero potuto che risultare gradevoli.

Lo stesso Schönberg, nello spiegare i ben più complessi accordi del suo tempo, faceva riferimento agli armonici, osservando che tali accordi si differenziavano da quelli tradizionali per il fatto di contenere anche gli armonici che si trovavano *oltre* la sesta e settima posizione. I nuovi accordi erano perciò non meno naturali dei vecchi, anche se comprendenti armonici meno familiari; perché, come non si è ancora detto, man mano che ci si allontana dalla nota di partenza, l'energia degli armonici (e quindi la loro in-

cidenza sulla nostra percezione) tende a diminuire.

Liquidata fino a poco tempo fa come inutile indagine alla ricerca di pretesi ordinamenti naturali della musica, la questione dei suoni armonici (unitamente ad altre considerazioni di psicologia della percezione uditiva) è tornata recentemente di attualità.

ATONALITÀ → LINGUAGGIO

AUTORITÀ

Nel Novecento e a più riprese alcuni musicisti furono reputati autorità o fonti autorevoli i cui principi erano considerati universalmente validi da frange diverse di compositori. Per fare alcuni esempi, ciò è avvenuto nei confronti di Arnold Schönberg (1874-1951) e della dodecafonìa, che ha originato schiere di dodecafonisti entusiasti; nei confronti dell'asse Anton Webern (1883-1945)/Pierre Boulez (1925), visto da certe avanguardie come l'ultima Thule della serialità; nei confronti di Paul Hindemith (1895-1963), pilastro portante di certa retroguardia illuminata.

Oltre che nel campo più specifico della musica, tale fenomeno si è anche verificato in quello affine della musicologia e della critica musicale, quando interpretazioni critiche compiute da autorevoli studiosi su opere preesistenti sono state assunte dai seguaci come fondamenti e insegnamenti ineliminabili per le opere future. La maggiore vittima di questo travisamento è stato Theodor W. Adorno (1903-1969).

COMPREENSIBILITÀ

« Questa musica non la capisco ». Certamente chi si è trovato a far parte del pubblico di un concerto di musica contemporanea deve aver, se non detto ad alta voce, almeno pensato una volta questa frase. Come si può replicare ad essa? Le risposte più probabili sono due: la prima è che l'ascol-

tatore si aspettava di trovare ciò a cui è abituato, mentre invece la musica contemporanea ha deluso le sue attese presentandogli cose estranee alla sua idea di musica; la seconda risposta è che non c'era nulla da capire.

È verosimile che sia più giusta la prima risposta: ognuno di noi si è formato la sua idea della musica in base al tipo di musiche che più di frequente ha ascoltato, e ovviamente tende ad escludere tutto ciò che esula da questo concetto personale. Le diffidenze verso l'avanguardia non sono l'unico aspetto del problema poiché le difficoltà che prova l'amatore della cosiddetta «musica classica» nei confronti di quella contemporanea potrebbero avere il loro parallelo in quelle che l'ascolto di un ricercare di Frescobaldi o di una sinfonia di Bruckner genera nell'appassionato di musica pop. Generalizzando si potrebbe addirittura dire che ogni ascolto è sbagliato in quanto non è oggettivo, ma soggettivamente influenzato dalle peculiarità psicologiche e culturali dell'ascoltatore: questa è però una questione teoretica che qui non è il caso di affrontare. Un ostacolo alla facilità della comprensione della musica del Novecento è che essa è obiettivamente più complessa di quella che la precede, anche in certi casi (per esempio Schönberg e Dallapiccola) dove per assurdo la complessità nasce dall'amor di chiarezza e di coerenza. Quando in seguito questa complessità è divenuta complicazione e si è trasformata in stile, tale tendenza si è rivelata chiaramente involutiva, soprattutto dove si presenta come ineliminabile elemento del linguaggio.

In quanto alla seconda risposta (che non c'è nulla da capire) essa è stata data da alcuni compositori e avallata da critici a loro devoti: quando il pubblico subodora questo atteggiamento gli consigliamo di non ostinarsi a voler capire e di non subire la musica con la consueta passiva rassegnazione.

Ma, attenzione!, vi sono alcuni autori che considerano una risposta del genere coerente con una

concezione del mondo secondo cui tutto è assurdo e irrazionale, anche ciò che siamo abituati a credere comprensibile e normale; ne consegue che la non comprensione (stimolata dalla musica) è in realtà la rivelazione dell'assurdità della nostra condizione, anche nei casi in cui essa ci era parsa sino ad allora spiegabile.

→ Comunicazione

COMPUTER MUSIC

Musica composta da suoni sintetizzati da calcolatori secondo programmi specifici imitando o no suoni esistenti (strumenti, voci). In questo senso è il naturale e più avanzato sviluppo della musica → elettronica.

Più raramente questo termine significa affidare ai calcoli casuali del computer la realizzazione di una partitura musicale: in questo senso ha connessioni con aspetti della musica → aleatoria.

COMUNICAZIONE

È difficile dire quale significato possa assumere il termine «comunicazione» nell'ambito della musica, dato il carattere astratto di quest'arte, ma sarebbe semplicemente un modo di eludere il problema dichiarare che essa non comunica nulla, poiché in tutte le epoche la creazione della musica ha sempre avuto un non indifferente aspetto sociale. Potrebbe semplificare di molto il nostro discorso considerare il termine «comunicazione» come equivalente a «risposta a dei bisogni». Nelle varie età della storia la musica ha risposto a diversi tipi di bisogni, in concomitanza con i nuovi aspetti assunti dalla società. Scendendo nei particolari, durante il '600 e il '700 la musica appariva come decorativa e celebrativa di valori politico-religiosi; mutato il clima storico-sociale, nell'800 la musica dovette soddisfare i bisogni culturali e spirituali della borghesia e del suo individualismo politico-sociale, di-

venne latrice di tutto quanto vi era di più soggettivo nell'arte (sentimento, differenziazioni stilistiche, culto della personalità, pessimismo e idealizzazione del fato, ecc.) purché ciò avvenisse nei limiti che l'opinione pubblica considerava giusti e convenienti. Dalla fine dell'800 in poi invece i musicisti si fanno anche inconsciamente interpreti di una crisi che il loro pubblico non avverte o non vuole ammettere e dal quale quindi vengono sempre più rifiutati: sintomatico è l'insuccesso di alcuni compositori che speravano invece di essere accolti benignamente dal pubblico. Fu appunto da questo periodo che le qualità di sempre maggiore impegno culturale della musica fecero sì che le funzioni di intrattenimento e di evasione fossero assolute in modo progressivamente più ampio da un'altra categoria di musiche per ciò apposta create (musica leggera) (→ Consumo, musica di).

Accantonati questi compiti piuttosto esterni all'espressione artistica, la musica colta venne inavvertitamente a rispondere ad altri bisogni, e cioè a quelli di conferma di status sociale da parte di una certa élite intellettuale (non automaticamente coincidente con quella di potere o economica) che nella scarsa accessibilità della nuova musica vedeva un segno della propria superiorità culturale. Tutto ciò avveniva in aperta contraddizione col perdurante, ostinato tentativo da parte dei maggiori musicisti (Berg, Schönberg, Stravinskij, ecc.) di mantenere una comunicazione col grosso pubblico senza rinunciare alla propria coerenza artistica, con la speranza almeno di una diffusione futura che, in parte, si è verificata.

Al contrario, caratteristica dell'avanguardia dagli anni '50 in poi è l'accettazione (il più delle volte inconscia) che l'ascolto delle proprie musiche non possa avvenire se non da parte di un'élite adeguatamente preparata attraverso interventi, dibattiti e saggi: conseguenza di ciò è che le sedi che appaiono più adeguate per queste musiche sono i festival

specializzati.

Nella seconda metà degli anni '60, mentre alcuni esponenti dell'avanguardia prospettavano addirittura la morte della musica, è successo l'inaspettato allorché la concomitanza di situazioni prima non prevedibili ha aperto nuove prospettive di diffusione. La causa principale è l'importanza di proporzioni assunta dall'industria culturale, per cui grazie al mercato del superfluo i beni culturali hanno potuto avere sempre maggior divulgazione; ma anche

sonaggi; tutte queste cose insomma hanno fatto in modo che ora si possa riproporre il problema della comunicazione in termini relativamente di massa, tanto più che, con i mutamenti che ha subito la situazione, è giusto attenderci dalle nuove generazioni proposte e soluzioni inaspettate.

CONCERTO

Tra le varie forme di fruizione

trova ad esser coinvolto anche lo spazio fisico dell'esecuzione. Questo atteggiamento si fece pressoché generale verso la metà degli anni '60, rivelandosi però alquanto velleitario, soprattutto nei casi in cui queste esperienze non erano sorrette da autentico talento teatrale o erano semplicemente superficiali adesioni alla moda del momento. Va aggiunto che la musica contemporanea si è sempre scontrata con gli spazi tradizionali, convivendo di frequente nello stesso concerto con

Una pagina di *Circles* (1960) di Luciano Berio

l'indubbia capacità di talune composizioni di ben poter rappresentare momenti caratteristici del nostro tempo (tecnologici, religiosi, pittorici, poetici); le qualità peculiari di alcuni autori (impegno politico, interesse per contaminazioni non appartenenti all'area della più asettica ricerca, perseguimento di situazioni sonore evocative, interesse per generi spettacolari di maggiore richiamo); l'atteggiamento di alcuni compositori che ha permesso di farne veri e propri per-

della musica proprie del passato l'unica che ancor oggi sopravvive è il concerto, giacché l'esecuzione domestica o privata è stata sostituita dall'audizione discografica o radiofonica (→ diletterismo). La musica contemporanea ha teso in genere ad evadere lo stantio apparato del concerto, per il motivo che l'esecuzione musicale da parte di alcuni non era più vista come la semplice realizzazione di una partitura, ma piuttosto sotto forma di organizzazione di un evento artistico totale, in cui si

musiche del passato, e ciò perché gli enti lirici e gli enti musicali, spaventati dallo spettro della «sala vuota», hanno sempre concesso poco spazio alla musica d'oggi, propendendo di frequente ad affiancarla con musiche di grande richiamo. Uno dei tanti motivi per cui la musica contemporanea risulta di difficile comprensione (→ comprensibilità) è proprio questa convivenza innaturale tra vecchie istituzioni e nuove esigenze espressive (per fare un esempio, come se un atto-

re fosse costretto a recitare Brecht in un'ambientazione liberty).

Negli ultimi tempi per un insieme eterogeneo di cause (tra cui l'evoluzione del comportamento sociale, lo stesso influsso della musica contemporanea e soprattutto l'inaspettata ricomparsa della forma del concerto nel settore della musica di consumo) il rituale sclerotizzato dell'esecuzione concertistica è venuto a mancare, se non altro come atteggiamento psicologico. Da ciò ne nasce che il concerto in sé può ben cessare di essere un problema (essendo piuttosto una questione scottante la sensibilizzazione del pubblico) e diventano quindi inattuali le precedenti proposte di rottura.

CONCETTUALE (musica)

→ LINGUAGGIO

CONCRETA (musica)

→ ELETTRONICA (musica)

CONSERVATORIO

Il conservatorio ha caratteristiche del tutto peculiari rispetto agli altri istituti scolastici, sia per quanto riguarda i presupposti culturali che gli aspetti pratici del funzionamento. Le lezioni vi si svolgono con frequenza bisettimanale e vengono impartite individualmente tanto nelle classi strumentali come in quelle di composizione, per cui assumono un'importanza inusitata il lavoro svolto a casa e la figura «guida» dell'insegnante, sovente mitizzato dall'allievo. I programmi di studio conservano forte l'impronta ad essi data nel periodo fascista, sia per il corso di composizione, dove vige tuttora l'estetica del primo novecento italiano (e non nel senso di ricostruzione dello stile di singoli autori, ma in quello di linguaggio raffazzonato alla meglio orecchiando gli autori più disparati) sia per le classi strumentali, dove, oltre a non esser fatto cenno sulle nuove tecniche se non per interessamento

di qualche insegnante particolarmente aperto e volenteroso, sono pure commesse notevoli sviste nel programma tradizionale (tipico il malinteso senso di «autarchia culturale» con cui per esempio nel corso di pianoforte l'assenza di studi di Liszt e Debussy è compensata dall'abbondante presenza di quelli di Clementi).

Per ovviare a questa situazione di grave stallo in alcuni conservatori più aperti (Milano, conservatori emiliani, ecc.) sono state istituite alcune cattedre di composizione sperimentale, dove oggetto di studio particolare è tutta l'avanguardia musicale del nostro secolo. Ma, poiché fatalmente ciò che si insegna deve far parte di acquisizioni culturali ormai avvenute e deve essere integrato, bene o male, con ciò che è storicamente precedente, si può ben dire che l'avanguardia argomento specifico di questi corsi faccia ormai parte della tradizione (intendendo questo termine nel senso più largo possibile). Né si vuol dire che ciò sia un difetto, ma più semplicemente il problema della ricerca musicale non può essere risolto a livello delle istituzioni scolastiche, essendo in esse impossibile insegnare oggettivamente il presente o preconizzare il futuro. Piuttosto il dubbio che può sorgere, in mancanza di un'adeguata legislatura, è che la costituzione di queste «aiuole dorate» finisca per essere la valvola di sfogo di quell'enorme serbatoio della reazione che è il conservatorio tradizionale, ancora attualmente predominante in Italia, permettendo così ai campioni dell'arretratezza culturale di considerare chiuso una volta per tutte il discorso dell'aggiornamento.

CONSONANZA, DISSONANZA

È un attributo della combinazione di due o più suoni, o anche della loro successione. Si riferisce in sostanza alla sensazione che essi danno: dura, tesa, o al limite stridente e angosciosa la disso-

nanza; calma, distesa, riposante la consonanza.

Per i Greci erano consonanti pochi intervalli, nel Quattrocento alcuni di più. La musica jazz contiene sistematicamente accordi considerati dissonanti dall'armonia tradizionale. Alcune tradizioni etniche considerano consonanti intervalli che noi non cessiamo di trovare se non dissonanti, almeno più dissonanti di altri. Insomma, è ozioso discutere se l'effetto di dissonanza è naturale o culturale, se è innato o dipende dall'ambiente in cui si è cresciuti: non conosciamo i gusti di Adamo ed Eva.

L'effetto di consonanza o dissonanza dipende inoltre moltissimo dal contesto. Per restare nella nostra cultura, l'→ armonia tonale considerava due tipi di dissonanze: quelle preparate attraverso particolari accorgimenti contrappuntistici (→ contrappunto), che davano un senso di movimento alla musica e garantivano una buona varietà di tensioni e distensioni; e quelle non preparate, utili a sottolineare situazioni o sentimenti drammatici, perché la loro asprezza coglieva impreparato l'ascoltatore. Per quanto attenuato, tale effetto è tuttora operante. Diciamo attenuato perché l'abitudine di ascolto della musica jazz (o di derivazione jazzistica, come molta musica leggera) ci ha abituati a certe dissonanze, a certi accordi, a certe conclusioni dei pezzi che per gli ascoltatori di Mozart o di Beethoven sarebbero stati un'esperienza inconsueta o inaudita. Ma l'effetto permane perché esse giungono (nella musica classica) dopo una serie di consonanze e quindi suonano, se non altro, diverse.

D'altra parte anche la musica seria ha subito una profonda evoluzione: ciò che era dissonante ai tempi di Mozart è diventato quasi abitudine ai tempi di Wagner, e nei valzer di Strauss troviamo accordi che due secoli prima erano usati con cautela, in particolari situazioni espressive.

Soltanto con la dodecafonia comunque, intervalli consonanti

e dissonanti sono stati usati su un piano di parità. → Dodecafonia è qui un termine di comodo, per indicare composizioni che in modo più radicale hanno rotto i ponti con le abitudini e le convenzioni del passato.

Soprattutto sul piano teorico la musica del dopoguerra continua sulla stessa strada, usando anzi accorgimenti per evitare al massimo quelle consonanze che possono costituire dei punti di riferimento fuorvianti l'attenzione dell'ascoltatore, che verrebbe così respinto alle sue abitudini più ovvie.

La tecnica puntillistica (→ linguaggio), allontanando i suoni tra loro, tende ad annullare le differenze tra consonanza e dissonanza, che richiedono per essere apprezzate una certa prossimità tra i suoni. Ma gli effetti di tensione e distensione sono stati recuperati talvolta al di là delle stesse dichiarazioni di principio: maggiore o minore densità di suoni, alternanza tra tecniche di esecuzione tradizionali e non, tra suono e rumore, tra suono e gesto, fra pianissimi di strumenti ad arco e cataclismi sonori causati da strumenti a percussione. La tecnica delle → fasce sonore gradua gli effetti psicologici aumentando o diminuendo lo spessore delle fasce. In numerose composizioni, poi, compaiono citazioni da opere del passato, anche sotto forma di «ricostruzioni» fantasiose, che creano ulteriori contrasti.

Ultimamente l'attenzione all'intervallo puro, ai gruppi semplici di suoni, è tornata in primo piano, nella musica «ripetitiva» per esempio, o nelle composizioni di autori già affermati in tendenze precedenti. Si ripropone non tanto il problema della categorica distinzione fra consonanza e dissonanza, ma dell'effetto psicologico che hanno i diversi intervalli, o quantomeno il problema stesso della loro diversità. Si sono proposte terminologie come quella del «grado di rugosità» dell'intervallo, che esprime un po' l'idea di una campionatura delle sensazioni date da determinate

combinazioni di suoni. La critica che si può fare a certe posizioni teoriche del secondo dopoguerra è che insieme alla gerarchia tra consonanza e dissonanza hanno abolito la distinzione fra diversi intervalli (anche se in pratica nessun compositore importante l'ha mai persa di vista). La necessità di tale distinzione è forse l'unica cosa sulla quale in tema di rapporti fra i suoni concordano tutte le culture umane.

CONSUMO (musica di)

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nostro secolo, in seguito alla crescente complessità della musica colta, si differenziò definitivamente da essa il genere cosiddetto della «musica leggera», che assorbì completamente i compiti di intrattenimento, evasione e svago: questo carattere specifico fa sì che in tale musica l'aspetto ballabile sia preponderante, e infatti assursero subito a grande fama innumerevoli tipi di danze di varia provenienza: *tango, fox-trot, one-step, boston*, ecc. Tappa di capitale importanza per la vicenda della musica di consumo è l'avvento del *jazz*, in cui gli elementi europei, essendo rivisti alla luce del folklore negro americano, subiscono una completa modificazione; per tutto ciò il *jazz* diventa ben presto in America alternativo alla musica colta, assumendo la funzione di musica popolare per eccellenza, anche grazie all'enorme importanza sociale che esso deteneva nelle comunità negre.

La musica leggera europea, col crescere dell'importanza e della diffusione del *jazz*, ne ha sempre più acquisito i moduli caratteristici, e ciò in maniera evidentissima dopo l'ultima guerra, quando i soldati americani hanno portato con sé sul vecchio continente i dischi di *swing* e *jazz* e altri aspetti del loro modo di vita. Questo aggiornamento della musica leggera nostrana presenta singolari punti di contatto con i comportamenti di tipo accademico (→ accademismo) frequenti

nella musica colta: infatti i generi ormai consolidati (dalla canzonetta autarchica fascista alla canzone napoletana a tutti gli altri) invece di essere accantonati vennero rivestiti di ciò che di più appariscente possedeva la musica d'oltreoceano, mantenendo intatta la loro sostanza di cascami melodrammatici (momenti tipici di questo comportamento mistificatorio i vari Festival di Sanremo): dietro di ciò il visibilissimo desiderio commerciale di «agghiacciare» il maggior numero di persone a diversi livelli generazionali.

L'influsso jazzistico ha come risultato che dal dopoguerra in poi il mercato della musica leggera si unifica in senso internazionale. Nello stesso periodo il divario tra musica colta e musica di consumo diventa smisurato: mentre la prima è conosciuta da poche migliaia di persone, l'enorme diffusione della seconda porta come conseguenza che essa si trova investita di compiti più pertinenti alla musica colta, tra i quali l'espressione delle tensioni politico-sociali. Ciò avviene segnatamente in alcune posizioni d'avanguardia della musica di consumo, seguite da un numero ristretto di ascoltatori (numero che è comunque incomparabilmente più vasto del pubblico che segue le avanguardie «colte»); parallelamente a queste espressioni di estremo impegno si verificano fenomeni di notevole importanza sociologica quando eventi o personaggi (es.: *Beatles*) assurgono a simboli generazionali o quando mode e comportamenti sono deliberatamente creati e imposti dall'industria (es.: *Disco-music*). Essenziale fenomeno del processo di generalizzazione del linguaggio jazzistico è la musica rock. Il rock'n'roll contiene in sé elementi contraddittori poiché, mentre si pone vistosamente come espressione liberatoria e protestataria nei confronti della generazione precedente, in realtà risulta essere un argomento a favore della conservazione dello status consumistico che le frazioni del *jazz* d'avanguardia hanno

perso. A queste ultime posizioni, tuttavia, verso la metà degli anni '60 si avvicinano i complessi rock più avanzati, mentre alcuni gruppi jazz diminuiscono sempre più la distanza che li separa dalle avanguardie colte.

Tutti questi avvenimenti hanno avuto il felice esito di mediare l'incontro di buona parte del pubblico giovanile con l'avanguardia colta, incontro reso ancor più consistente dalla divulgazione della musica elettronica e delle sue innovazioni in ambito «leggero» (particolarmente per quanto riguarda la divulgazione degli strumenti elettrificati e il raggiungimento di forme particolarmente spericolate, come *Revolution n. 9*). Tale momento d'oro (coinciso non a caso col '68) ha fatto addirittura sperare a molti che si potesse verificare la fusione dei vari generi musicali, in modo da ritornare ad una situazione non alienata. Ma quest'illusione è durata poco, ed eccone i motivi: 1) mentre l'avanguardia colta era riuscita a raggiungere e ad ottenere spazi istituzionali ove poter agire (festival, stagioni concertistiche, ecc.), l'avanguardia che aveva le sue radici nella musica di consumo, continuando ad essere soggetta alle leggi di mercato, venne a trovarsi in una proibitiva «terra di nessuno», guardata con diffidenza dall'avanguardia colta (che l'assimilava alla musica leggera) e abbandonata dall'apparato commerciale, per il quale costituiva un cattivo affare; 2) le difficoltà della situazione fecero perdere una connotazione e un'identità proprie alle avanguardie «di consumo»; 3) non estranea a tutto il processo è anche l'involuzione politica di questi ultimi anni. A testimoniare questo felice momento d'incontro, unico atteggiamento sopravvissuto in entrambe le correnti è l'→ improvvisazione (per quanto piuttosto emarginata nel caso della musica colta).

Le prospettive attuali sono poco chiare. La musica di consumo, dopo aver quasi emarginato le frange progressiste, cerca di mascherare la propria regressione

con espressioni vistose, spettacolari e coreografiche (*punk, disco-music*) e di camuffare, anche grazie all'apparato tecnologico, il ritorno a posizioni precedenti e il recupero di situazioni già date, sotto la vernice della «nostalgia», del «graffiti», della citazione storica (es.: revival del rock anni '60). La musica colta (tranne il caso di Berio e altri pochi episodi isolati) manifesta ormai il totale disinteresse per la musica di consumo e, poiché ormai è riuscita a mantenere posizioni piuttosto stabili, non rimane che sperare si renda conto che su di essa pesa la responsabilità di approfondire sempre più i contatti col grosso pubblico.

CONTAMINAZIONE → ECLETTISMO

CONTRAPPUNTO

Disciplina musicale che ha per oggetto la sovrapposizione di più linee melodiche. Etimologicamente la parola significa «punto contro punto» (*punctum contra punctum*), nota contro nota e, per estensione, melodia contro melodia. Il contrappunto considera le linee melodiche simultaneamente, senza trascurare le congiunzioni. Il contrappunto si trova alla base di tutto lo stile polifonico degli antichi maestri fiamminghi e dei maestri italiani del Rinascimento, raggiungendo la sua più perfetta espressione nel sec. XVI. Da allora la mentalità armonica (→ armonia) si fece sempre più strada fino ad arrivare alla quasi totale negazione del contrappunto nello «stile galante» settecentesco.

L'Ottocento, con un gusto tra l'esotico e l'intellettuale, si fece fautore di un certo recupero del contrappunto, calato sovente in contesti affatto estranei ad esso, quasi semplice sfoggio di bravura tecnica; quest'uso fuorviante del contrappunto giunse nelle mentalità professorali sino ad una mitizzazione del medesimo, consi-

derato una specie di «atout» grazie alla presenza del quale ogni composizione per altri versi scadente si sarebbe potuta salvare da giudizi estetici negativi. È questo il motivo per cui nel secolo della melodia spiegata sorsero numerose le «classi di contrappunto» e videro la luce certi trattati piuttosto spassosi (Dubois e Gédalge) in cui si enunciano le «regole» del contrappunto e della fuga («regole» in gran parte sconosciute ai maestri antichi, per loro fortuna). L'aspetto filologicamente deleterio e astorico ma scolasticamente appetitoso di questi trattati fa sì che essi godano ancor oggi fama incrollata nei nostri conservatori, con l'ovvia conseguenza che le fughe degli allievi di composizione non sono nello stile dei maestri antichi, ma in quello del Conservatorio di Parigi del 1890.

Purtroppo la «rivoluzione» musicale degli inizi del nostro secolo non ha molto toccato questa fede taumaturgica nelle virtù del contrappunto, ma anzi l'ha rinsaldata grazie all'interpretazione contrappuntistica che Schönberg e Webern hanno dato del metodo dodecafonico (→ dodecafonìa). Questi due autori si sono addirittura rifatti alle forme fiamminghe del contrappunto, e non è azzardato scorgere in questa preoccupazione di trovare un appoggio nel passato il desiderio di dare una giustificazione accademica alla propria libertà. Bisogna tuttavia aggiungere che in Webern questo comportamento non dà l'impressione di una citazione stilistica.

Avvicinandoci ai giorni nostri, la stessa scuola di → Darmstadt ha fatto del metodo di serializzazione integrale (→ serie) una specie di «contrappunto al quadrato», con la conseguenza che chi ancor oggi si rifà a questa concezione della musica vede nella complessità strutturale di una partitura il principale metro di giudizio estetico.

→ **comunicazione**

→ **strutturalismo**

DARMSTADT

Cittadina della Repubblica Federale tedesca, vicina a Francoforte sul Meno e posta al limitare dei contrafforti collinosi dell'Odenwald. Qui si svolgono dal 1946 i corsi di vacanza («Ferienkurse») per la musica contemporanea che ebbero il loro periodo d'oro nei tre lustri che vanno dal 1950 al 1965. Nel dopoguerra questi corsi costituirono l'importante punto di ritrovo dei giovani rappresentanti della musica d'avanguardia (Stockhausen, Boulez, Nono, Maderna, Berio, ecc.) e permisero di parlare del '50 come di un presunto «anno zero» della rifondazione della musica. In realtà quello di Darmstadt fu essenzialmente un tentativo di avvicinare posizioni diverse per ricostruire le basi di un linguaggio comune per l'avanguardia (al pari di quello che era la tonalità per i compositori classici). Questo linguaggio comune doveva basarsi sull'estensione del metodo dodecafonico o seriale (→ linguaggio) a tutti gli aspetti dell'attività compositiva.

DILETTANTISMO

Il dilettantismo musicale fu enormemente diffuso nei secoli passati, ed in particolar modo in tutto l'Ottocento e l'inizio del Novecento. Per rendersi conto di quanto fosse comune questa pratica musicale (che del resto ha un suo preciso manifesto di poetica nel *Povero musicante* di Grillparzer) basta sfogliare alcuni romanzi del passato (da *L'idiota* di Dostoevskij al *Dottor Faustus* maniano, a tantissimi altri): l'esecuzione domestica della musica era un'esigenza precisa dell'anima romantica, desiderosa di congiungere intimità e infinito in un'unica dimensione.

Caratteristica del nostro tempo è invece la mancanza di questo dilettantismo (con la conseguenza che è difficile che al giorno d'oggi la gente si accorga di quando il dilettantismo si trasferisce nelle sale da concerto). Le cause del

fenomeno sono più d'una, ma la principale è senz'altro l'apparizione dell'industria discografica e la diffusione radiofonica della musica, cose che permettono di poter usufruire di «razioni» giornalieri di musica senza dover provvedere con la produzione in proprio (tuttavia in tal modo si perde ugualmente il piacere fisico del far musica). Dal canto suo la musica colta non ha certo favorito la situazione, andando sempre più fiera della sua crescente «professionalizzazione», cosicché oggi, ammesso che un presunto pianista dilettante si decida ad affrontare musiche così poco «gratificanti» per l'orecchio, rimarrebbe subito bloccato dalla soverchiante difficoltà tecnica. In passato invece il compositore, a fianco della produzione «difficile», manteneva, senza venir meno ai suoi intenti stilistici ed espressivi, una parallela produzione «facile», avvicicabile anche da parte di chi non faceva della musica una professione: e non che queste composizioni non potessero assumere grande valore artistico ed estetico, poiché dai pezzi a quattro mani di Schubert, agli Intermezzi di Brahms, all'*Album per la gioventù* di Schumann, ad alcuni *Notturmi* di Chopin fino ad alcuni *Lieder* di Wolf si estende tutto un territorio di capolavori di facile esecuzione (tanto più che il dilettante medio dell'800 era tutt'altro che impreparato). Si potrà tornare a una situazione simile? La domanda non è una questione capziosa o accademica, perché tocca il cuore stesso della cultura musicale e del suo autentico riscontro nella società. Appare chiaro che per far sì che ciò avvenga si deve procedere parallelamente in due direzioni: da un lato è necessario che l'educazione musicale nelle scuole sia effettiva e non teorica com'è tuttora (e soprattutto funzioni da incentivo all'approfondimento dello studio della musica, che perciò andrebbe anche introdotta negli istituti superiori); dall'altro bisogna che i compositori cerchino nuovamente la possibilità di costituire una «musica d'uso» che, pur non

negando le conquiste dell'avanguardia, le integri in un contesto di facile esecuzione usufruendo di mezzi e strumenti diffusi (es.: canto, chitarra, pianoforte, ecc.).

DISCO E RADIO

Tutti sanno cosa sono, ma il loro rapporto con la musica contemporanea è raramente studiato.

Come punto di partenza il disco (e cioè la prima forma di registrazione, seguita molto più tardi dal nastro) è servito ad alcune significative composizioni che vanno da *Imaginary Landscape n. 1* (1939) di John Cage, uno dei primi, o il primo esempio di musica → elettronica che utilizza due dischi su cui sono incisi segnali campione, alla musica concreta (anni '40) che si servì delle incisioni su disco prima che su nastro, a successive esperienze «aleatorie», con uso anche di radio, televisori e altre fonti elettroacustiche.

Come punto di arrivo, cioè come supporto per la diffusione di un prodotto compiuto, la situazione discografica è molto deludente. È in questo campo che le esigenze di mercato si sono scontrate maggiormente con le proposte artistiche, o hanno addirittura affossato promettenti iniziative. È noto infatti che la musica elettronica sperava nella diffusione attraverso il disco più che attraverso il concerto, che diventava un'inutile seduta collettiva di fronte ad altoparlanti.

Esigenze di mercato, più che di produzione, perché in determinate condizioni produrre un disco non è affatto costoso, o lo è poco più di un concerto di buon livello. L'ostacolo è la distribuzione, il costo di magazzino, l'esigenza di recupero immediato da parte del produttore e del negoziante. Il disco contemporaneo non si vende meno, poniamo, di un disco di jazz o di musica leggera di gruppi poco conosciuti, ma non si vende subito. Mentre le due o tremila copie dell'esordio di un gruppo rock si esauriscono in pochi mesi (o non si esauriscono affatto), un

numero eguale di copie di un prodotto contemporaneo richiede alcuni anni, ed è oggetto di una richiesta spesso regolare ma estremamente «calma». Nello stesso tempo non è detto che perdano attualità mode momentanee presenti anche nella musica colta d'avanguardia, e che quindi il disco cessi di essere oggetto di interesse prima che le vendite possano essere consistenti.

Nel corso degli anni '60, che sono stati in modo forse lento e poco appariscente gli anni dell'accesso della musica contemporanea alla cultura di massa medio-alta, sono comparse due celebri serie di dischi: quella della Philips (*Perspectives du XXI siècle*) con una accattivante copertina argentata dal disegno «op», e quella della Deutsche Grammophon (*Avantgarde*) in tre cofanetti successivi di 6 dischi. Osservando la totalità di quel repertorio si può vedere facilmente come molte composizioni siano già oggi completamente dimenticate, e il repertorio stesso frutto di un trasferimento in disco delle proposte e delle mode di festival specializzati, o delle pressioni di gruppi locali (francesi nel caso della Philips) più che di una attenta e meditata scelta.

Sempre degli anni '60, ma ancora valida, anche se ovviamente carente su certi autori, è la selezione dei Fratelli Fabbri Editori (*La Musica Moderna*, ultimo volume), una dozzina di dischi venduti a suo tempo nelle edicole: esecuzioni non sempre splendide, ma prezzo contenutissimo (si spera in un reprint).

Ultimamente, sempre in mancanza di capacità di scelte culturali precise ed attente all'esecuzione della musica, l'industria del disco si è affidata a nomi già sicuri, spesso uniti ad interpreti accattivanti (il che non è necessariamente un male). È il caso della Philips con Penderecki, della RCA con Berio, della D.G. con Bussotti, Nono, e un catalogo di Stockhausen paradossalmente sterminato, frutto di un probabile amor di patria, Henze, Steve Reich (un cofanetto frutto del

grosso successo tedesco del suo autore).

Un'attività continua ha avuto invece la Wergo, casa legata all'editore tedesco Schott, ma appena aperta anche ad autori editi da altri. Il suo nome è certamente poco noto, ma chi desidera procurarsi le registrazioni di molti brani fondamentali dell'avanguardia può trovare un catalogo ricco e articolato (ma spesso deve ordinare i dischi e aspettare).

Da ricordare anche Erato (Francia; quasi tutto Xenakis, ma spesso introvabile) Turnabout (USA), per qualcosa CBS (*Music of our time*), e una collezione di rarità non solo contemporanee di Harmonia Mundi (*Musique d'abord*). Una recente iniziativa è quella della Cramps, una casa specializzata in musica leggera, partita con un ottimo disco dedicato a Cage: l'idea (un uovo di Colombo) è stata quella di affiancare la musica contemporanea alla distribuzione della musica leggera. Spesso il potenziale acquirente della musica contemporanea è giovane e proveniente dal rock avanzato; il suo negozio o il suo scaffale di fiducia è quello della musica leggera, e mai ha messo il naso nel complesso mondo della classica, dove il più delle volte seminascolato si trova il magro repertorio contemporaneo. Ottima partenza, contraddetta però da un catalogo piuttosto tendenzioso ed esoterico, forse coraggioso, ma con scarsa presenza dei nomi in cui abitualmente s'imbatte il potenziale acquirente.

Simile e recentissima (1978) la partenza della newyorkese «Tomato» (*Empty Works* di J. Cage in integrale, 12 ore) non ancora approdata alle nostre sponde.

La collezione Italia (partecipazione statale Fonit-Cetra) ha prodotto intanto un certo numero di dischi tutti italiani (Donatoni, Dallapiccola, Sciarrino, Pettrassi, Clementi, Corghi, Gorli, e le nostre scuse ai dimenticati) e di buonissima fattura. Il catalogo è da tenere presente, e da incoraggiare, anche se, come è prevedibile, la carità di patria non sempre si concilia con la massima qualità

musicale. Tale iniziativa potrebbe essere un esempio di intervento statale non solo nella sovvenzione della concertistica, ma anche della cultura musicale attraverso i mass media: intervento che, se ben realizzato, potrebbe presentare un rapporto costi/risultati di gran lunga soddisfacente. I responsabili della Fonit-Cetra non hanno fatto molto però per raggiungere anche sul piano della promozione pubblicitaria un pubblico più vasto di quello già direttamente interessato.

Forniti questi speriamo utili dati orientativi, va precisato, tornando all'assunto iniziale, che la musica contemporanea è presente in disco in maniera meno scarsa di un tempo, ma certamente caotica. Alcuni autori hanno una discografia ridicola in rapporto alla loro fama e al numero delle loro esecuzioni in concerto (per esempio Ligeti, o Maderna, o Bussotti). Manca quasi totalmente l'incisione delle opere teatrali (che sono proprio quelle che si hanno meno l'occasione di sentire dal vivo), mentre spuntano, come gli ormai sporadici funghi, dischi del Tal - dei - tali - che - non - si - capisce - come - ha - fatto.

Non è sbagliato pensare che non solo le regole del mercato ma anche l'inefficienza e la mancanza di cultura musicale dei responsabili siano fra le cause di questa situazione.

Mentre il rapporto fra la musica del passato e il pubblico si è spostato prevalentemente sull'ascolto discografico (solo l'un per cento, pare, degli acquirenti va ai concerti), nel caso della musica contemporanea non c'è una valida alternativa al concerto, che costa moltissimo allo stato sovvenzionatore, e che costringe l'appassionato a infaticabili viaggi se vuol tenersi al corrente. La radio, infatti, non è un'alternativa in Italia, dal momento che vige la più rigorosa mancanza di scelte, e i programmi collezionano accostamenti tra i musicisti più importanti e le residue vergogne autarchiche celate fra direttori di conservatori di provincia. L'unica trasmissione regolare è *Musicisti*

italiani d'oggi (due volte la settimana su Radio 3) che unisce indifferentemente perle e miserie di ogni stile e qualità. Si raccomanda la costanza e il senso critico. Per breve periodo la trasmissione è un po' migliorata, con prestazioni di Paolo Renosto e programmi più selettivi, ma poi è subito ricaduta nel bazar. I capolavori contemporanei, non essendo, per oscuro destino, soltanto italiani, si ascoltano sulla Filodiffusione in orari adatti a scoraggiare chi studia e chi lavora (leggere attentamente il *Radio-corriere*). Le esecuzioni sono talvolta d'antiquariato, provenienti da infuocate serate della Biennale di Venezia pre-'68. Più spesso provengono dagli scambi tra emittenti estere e la RAI, che evidentemente non sa dove metterle.

Fra le iniziative irregolari ma notevoli: le trasmissioni di festival specializzati; criterio di scelta opinabile e dovuto probabilmente a «pacchetti» di scambio con emittenti estere. Mancano spesso i festival italiani. L'ultima Biennale Musica di Venezia ('76) ha beneficiato di scarse o nulle registrazioni, mai comunque trasmesse. «*Musica nuova e oltre*», organizzato per Radio 3 da Mario Bortolotto a Napoli, ha avuto due edizioni ('77 e '78). Quest'anno niente. Evento eccezionale: *Profili di musicisti italiani contemporanei* a cura di Enzo Restagno e Roman Vlad, incredibilmente nel tardo pomeriggio del sabato e su Radio 2, una volta tanto con commento accessibile e interviste ai compositori. Si spera in una replica e magari in un allargamento oltre i nostri confini. Un'altra buona idea: i concerti organizzati da *Un certo discorso musica* su Radio 3, con jazz d'avanguardia e compositori «fuori schema», e l'uso per una volta non avvilente dell'Orchestra di Ritmi Leggeri della RAI (tra l'altro, grande successo di pubblico). In via di costanza ma lento miglioramento, infine, i programmi delle orchestre sinfoniche RAI (Torino, Roma, Milano, Napoli), ritrasmessi o in diretta nel corso

della stagione invernale.

Del passato, vale la pena di ricordare i cicli sulla musica elettronica, su Maderna, su Ives, sulle avanguardie, e il ciclo televisivo «*C'è musica e musica*» realizzato da Luciano Berio.

DOCECAFONIA → LINGUAGGIO

ECCLETTISMO

Questo termine, nella sua accezione musicale, serve in genere a denominare un particolare atteggiamento del compositore quando questi ama utilizzare nelle sue partiture stili e linguaggi musicali diversi ed ogni sorta di altro materiale eterogeneo, senza prevenzione alcuna.

L'ecclettismo ha subito sovente giudizi opposti da parte dei compositori. Alcuni lo hanno valutato positivamente, considerandolo un utile mezzo per distruggere la monotonia e il procedere su unica linea (tra questi potremo situare Berg, Mahler, Stravinskij). Altri invece (Schönberg, Webern, → strutturalismo) hanno visto l'ecclettismo come una minaccia di disordine e di impossibilità a raggiungere risultati unitari: questo atteggiamento di rinuncia e abdicazione di fronte al problema della crisi del linguaggio è sintomo di una certa fragilità inconscia del compositore, che teme lo scadimento della propria figura e del proprio ruolo, che potrebbe risultare compromesso dalle contaminazioni con materiali di provenienza non sempre ortodossa. È chiaro che l'ecclettismo può diventare un'occasione per risolvere troppo sbrigativamente i problemi del linguaggio e diventare un facile uso di effetti e colori, il cui interesse si esaurisce nell'ambito di una generazione, e nella creazione di uno pseudolingaggio.

Tra le grandi figure dell'avanguardia odierna l'ecclettismo è frequente e, in certi casi, addirittura sistematico. L'ecclettismo si è riproposto in una nuova luce e

con ragioni più profonde che per il passato anche per quanto riguarda la problematica sollevata dalle concezioni di → opus e di → alea.

ELETTRONICA (musica)

Produzione e organizzazione musicale di suoni sia generati unicamente da apparecchiature elettroacustiche (oscillatori, filtri, modulatori, ecc.) sia di qualsiasi altra natura (suoni elettronici, strumentali, voci, rumori, ecc.) ma elaborati elettroacusticamente: questo secondo aspetto è stato chiamato da coloro che ne hanno fatto uso musica concreta. La musica elettronica (nata nel secondo dopoguerra come musica concreta e sviluppata dal '50 in poi nel senso più proprio del termine) è una conseguenza del progresso tecnologico e ha attratto molti compositori, affascinati dalla possibilità di intervenire direttamente sulla materia sonora, abolendo la mediazione dell'esecutore e gli schemi limitanti del sistema armonico temperato usato in Occidente. Molti compositori (tra cui Luigi Nono e Luciano Berio) usano materiali elettronici registrati su nastro in unione con voci e strumenti tradizionali dal vivo.

Dopo l'enorme diffusione che gli strumenti elettronici hanno avuto nell'ambito della musica di consumo, si tende ora ad usare questo termine nel senso di musica eseguita con strumenti elettronici e arricchita con tutto il repertorio di effetti e di conseguenze loro propri (chitarre elettriche, riverberazioni, sintetizzatore, importanza dello studio di registrazione, ecc.). Questa definizione (naturale evoluzione e volgarizzazione del significato originario) non è evidentemente quella usata dalla critica specializzata, mentre è invece l'unica presente nelle pubblicazioni «pop».

ESECUTORE

Il rapporto tra la musica moderna e gli esecutori non è mai stato troppo facile, specialmente per quanto riguarda gli anni delle avanguardie sperimentali.

La formazione tradizionale che dà il → conservatorio non aiuta certo gli esecutori ad avvicinarsi alla musica contemporanea, dove le numerose difficoltà tecniche non sono gratificanti nel senso dell'interpretazione e del virtuosismo pseudo-romantici che (almeno una volta) erano propri della mentalità dell'interprete. Tuttavia, nel caso di brani solistici o cameristici questa prevenzione è sempre stata meno accentuata, sia perché il solista si impone come figura a sé anche indipendentemente dal brano eseguito, sia perché in genere il solista possiede una levatura culturale maggiore del semplice orchestrale, e interessi musicali più vasti, oltre al naturale desiderio di ampliare il suo repertorio con brani scritti per lui e a lui dedicati.

Per i lavori orchestrali i problemi sono molto maggiori, in quanto sovente gli strumentisti dell'orchestra non hanno nessuna confidenza con ciò che esula dal comodo repertorio classico-romantico, e in molti casi si trovano a dover far fronte a difficoltà di tipo solistico, a dover leggere segni musicali inconsueti e attuare effetti sonori particolari e a loro sconosciuti, quando addirittura non sono chiamati a improvvisare (→ alea, → improvvisazione). Le reazioni consuete vanno dalla curiosità all'accettazione passiva, all'indignazione e boicottaggio sistematico per i casi patologici (che, bisogna dire, si fanno sempre più rari, costituendo ove avvengano succulento spunto per l'aneddotica).

Il panorama generale è però meno grave di quel che sembra perché, anche se è vero che ancora ai giorni nostri può benissimo accadere che in conservatori di città piuttosto grandi (grandi, ad esempio, come Torino) alcuni insegnanti, rispolverando vecchie leggi fasciste, impediscano agli

allievi di suonare ciò che a loro non piace, è altrettanto vero che quegli stessi allievi, prima o poi, si diplomano, e tornano in tal modo a godere della libertà di scelta e di azione propria di una società democratica.

FASCE SONORE → LINGUAGGIO

FORMA

Il vecchio concetto di forma ha subito mutamenti notevoli all'interno delle avanguardie musicali. Tutte le forme classiche, dalla fuga alla forma-sonata, funzionavano come traccia o come schema, imponendo al compositore di dirigere o di modificare le sue intuizioni creative in modo tale che potessero svolgersi secondo l'arco prescritto. Il compositore poteva o no trovarsi a suo agio con la forma, ma in ogni caso la accettava di buon grado poiché gli permetteva di contenere la composizione entro limiti di discorso chiari ed accettabili; non si immagina però che le forme fossero accettate così immobilmente come da quanto detto si potrebbe pensare, che anzi erano profondamente modificate durante l'evoluzione sia del linguaggio del compositore che della musica in generale, ma ciò che permaneva intatto era questo rifarsi immutato alla stessa concezione di forma, considerata come un recipiente a cui poter adattare contenuti diversi.

Questa indeterminazione del principio formale è sembrata deleteria a molti rappresentanti dell'avanguardia, vedendo essi il fatto che composizioni diverse potessero rifarsi allo stesso elastico principio formale come un atteggiamento impreciso e volontaristico. Fu così che nacque l'idea di *progetto*, con cui le vaghezze formali furono sostituite: nel progetto, infatti, forma e processo compositivo coesistono (mentre prima la forma preesisteva al secondo), e il processo compositivo altro non è che una mera conse-

guenza dell'idea strutturale da cui è sorto il progetto. Anzi a volte l'autore, per mettere in rilievo quanto poco gli importi la stesura delle note singole, riduce la partitura alla semplice spiegazione del progetto, lasciando agli esecutori la realizzazione pratica in suoni (→ alea, → improvvisazione). Paradossalmente, così, l'idea di progetto, nata come reazione all'eccessiva libertà delle forme tardo-romantiche, ha spostato questa libertà dal piano compositivo a quello esecutivo.

Per questi e altri motivi la nozione di progetto si è presentata come soluzione parziale o occasionale al problema della forma: soprattutto nuove volontà espressive da parte dei compositori, concretatesi nel desiderio di modi di scrittura più liberi, hanno messo in rilievo come la nozione di progetto sia immobilistica e, a volte, troppo impersonale e poco maneggevole. Le soluzioni ricercate sono molteplici e vanno da tentativi di compromesso, in cui il progetto (o la struttura → strutturalismo) non è altro che un vago schema formale, al pari delle vecchie forme, per giungere perfino a casi in cui sono nuovamente sfruttate le forme classiche, che costituiscono così pretesto per la sovrapposizione di più significati. Infatti il richiamo alla forma classica, già di per sé citazione, può essere pretesto per ricercarne i presupposti archetipici, per scatenare nel compositore una rete di suggestioni, ricordi e impressioni legati a quel determinato concetto formale, per usare deformandoli modi e luoghi comuni tipici di ogni forma classica.

GESTO

Il gesto e la gestualità non sono certo estranei alla tradizione classica della musica: l'esecutore e l'interprete hanno sempre manifestato gestualmente il carattere espressivo di ogni composizione, e nelle funzioni del direttore d'orchestra la gestualità ha un aspetto predominante, costituen-

do il linguaggio immediato con cui egli comunica con l'orchestra e, di rimando, col pubblico. Nel caso specifico della musica romantica, va aggiunto che gran parte della sua terminologia, pur essendo semplice indicazione espressiva, ha notevoli sottintesi gestuali.

Solo dal secondo dopoguerra in poi, però, la gestualità presente nell'esecuzione della musica fu sfruttata coscientemente e ampliata verso territori prima sconosciuti, col desiderio di rompere il solito schema concertistico per rinnovarlo con elementi eterogenei e inusitati.

Per permettere al lettore un primo e semplice orientamento nel vasto settore delle musiche gestuali contemporanee, facciamo qui seguire un elementare tentativo di classificazione del gesto:

1) *Il gesto «provocatorio»*, quando si introducono azioni e rumori considerati sgradevoli o volgari (come sberleffi, rutti, pernacchie, ecc.) con il preciso intento di scandalizzare il pubblico.

2) *Il gesto «romantico»*, quando si intende provocare reazioni sentimentali nel pubblico o evocare nostalgie più o meno definite, o, ancora, alludere a situazioni e comportamenti piuttosto semplici, rivestendoli però di un significato recondito (un esempio potrebbe essere la chiusura del coperchio del pianoforte alla fine del Concerto di Maderna).

3) *Il gesto «extramusicale»* che, semplicemente, vuole introdurre in ambito musicale cose estranee alla musica.

4) *Il gesto «senza gesto»*: in questo caso (il più vicino a certi aspetti della musica tradizionale) il gesto non si realizza come azione fisica dell'esecutore, ma si precisa nelle scelte dell'autore, orientate verso la ricerca di materiali particolarmente evocativi (uso di sedie, giornali, megafoni, aspirapolvere, ecc.), oppure di citazioni testuali di musiche particolari.

5) *Il gesto «totale»*, in cui contano prevalentemente le azioni dell'esecutore, mentre il suono è un'appendice relativamente ca-

suale. È comprensibile come molte di queste esperienze (es.: Giuseppe Chiari) siano confluite nella *body art*.

6) *Il gesto «movimento»* (largamente diffuso negli anni '60), dove attraverso il movimento degli esecutori si tenta di infrangere i limiti consueti dello spazio fisico di esecuzione, anche penetrando nel settore destinato al pubblico. Questo gesto confina in alcuni casi con il gesto «totale», quando per tali movimenti vengono meno le ragioni acustiche.

7) *Il gesto «come teatro»*, cioè giustificato da un testo e da un minimo di scenografia, magari costituita dagli strumenti e dagli stessi esecutori; a volte il testo è sostituito dall'evocazione di convenzioni e situazioni teatrali. Esempi: *La Passion selon Sade* di Busotti, *Sequenza V* di Berio, dedicata al clown Grock, *Aventures e Nouvelles aventures* di Ligeti, *El Cimarrón* di Henze.

IMITAZIONE → ACCADEMISMO

IMPROVVISAZIONE

Non è facile dare una definizione generale di improvvisazione, dato che quanto nell'esecuzione improvvisata appartiene a una tradizione codificata e quanto viene appunto «all'improvviso» è difficilmente distinguibile.

Un esempio di improvvisazione è la musica indiana: in questo caso l'esecutore agisce all'interno di un intricato sistema di scale, ritmi, elementi melodici codificati con notevole precisione, tanto è vero che per diventare un buon musicista è necessario uno studio molto lungo, che non si limita all'apprendimento di una tecnica, ma di tutta una filosofia e di un sistema di vita: l'improvvisatore indiano ha più aspetti in comune di quanto non si pensi con la figura occidentale dell'interprete.

Un altro esempio viene dal jazz. In questo caso il numero di elementi da rispettare varia secondo i periodi e gli stili: si va da un

repertorio piuttosto rigido di scale, armonie, ritmi nel periodo iniziale, ad una libertà quasi totale nel periodo detto appunto «free». Quasi totale perché vi è comunque fra i musicisti una tacita intesa a non fare determinate cose, a escludere, per esempio, la citazione letterale degli stili passati, o elementi del passato colto occidentale, mentre si rivolge grande attenzione alle esperienze dell'avanguardia colta, specie per quanto riguarda la dissoluzione dell'→ armonia, o l'uso spericolato degli strumenti tradizionali (→ timbro). La fase successiva al «free» accetta anche gli elementi precedentemente esclusi, e le scelte sono perlopiù lasciate al singolo gruppo o esecutore; si tentano incontri col rock, con la canzonetta, con la musica classica e via dicendo.

L'improvvisazione nella musica contemporanea presenta varie sfaccettature difficilmente assimilabili tra loro. Un primo caso è quello offerto dalla musica → aleatoria, e in particolare nella sua più stretta accezione: quando cioè l'interprete ha a disposizione vari frammenti scritti ed è libero di scegliere il percorso che preferisce per metterli insieme. Un secondo caso (anni '60-'70) è quello in cui all'esecutore è offerto un margine di improvvisazione libera; generalmente, mancando una tradizione di improvvisazione, l'esecutore cerca di fare qualcosa nello stile del compositore che esegue, o in quello che gli pare essere lo stile dell'avanguardia. Comunissimo è però il caso di improvvisazione parziale: per esempio, il compositore propone una successione di note senza indicarne il ritmo che è scelto dall'esecutore, o indica il ritmo e non le note, o gli strumenti (per la percussione), ecc. Infine, è anche degli anni '60 la nascita di gruppi destinati unicamente all'improvvisazione. L'esigenza comunemente sentita è quella di uscire dall'isolamento e dalla crisi di identità del singolo autore, che si accompagna alla constatazione della fine di un linguaggio musicale «universale», e

alla sensazione che si potrà costruire un nuovo linguaggio solo mettendo in comune varie esperienze e fondendole appunto nell'improvvisazione priva di schemi o di preconetti (anche se in realtà varie possibilità si daranno per escluse in partenza).

Nascono vari gruppi, come *New Music Ensemble* (USA 1963) o in Italia *Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza*, o *Musica Elettronica Viva*. Più tardi in Francia il *New Phonic Art*.

Oggi, se ancora operanti, tali gruppi attraversano una notevole crisi, tra l'altro perché nel corso degli anni si è accertato che il nuovo linguaggio non nasceva, mentre il repertorio di nuovi effetti sonori strumentali o elettronici, ottenuti attraverso la libera improvvisazione, si andava esaurendo in un esercizio accademico. Intanto (fine anni '60 - inizio '70), rifacendosi alla musica orientale, basata in particolare sull'uso di scale determinate e di micro-cellule melodiche, alcuni compositori proponevano un diverso tipo di improvvisazione, più regolare, o addirittura insistentemente ripetitiva (T. Riley - Ch. Palestine).

INTELLETTUALISMO

L'intellettualismo è una connotazione ben precisa di molta musica d'oggi, e i suoi aspetti sono multiformi. In ciò certa musicologia e certa critica musicale hanno avuto la loro buona parte di responsabilità creando attorno al pensiero musicale reti fitte di teorizzazioni, interpretazioni e stratificazioni culturali; questo desiderio di «spiegare» la musica ha coinvolto a più riprese anche alcuni musicisti che si sono sentiti in dovere di sovraccaricare le loro composizioni di ridondanti scritti esplicativi, riguardanti di volta in volta le strutture della loro musica, le intenzioni nascoste, le stratificazioni di significato, le concezioni di base. In taluni casi queste «spiegazioni» (scritte in forme pretenziose ed esoteriche, con l'evidente desiderio di

essere letterariamente alla moda) hanno assunto importanza almeno pari ai lavori musicali stessi, impensabili senza queste targhette esplicative, realizzando così in campo musicale opere vicine alle concezioni di certa «arte concettuale» figurativa.

Una delle forme più vistose e inconse dell'intellettualismo è il capovolgimento sistematico (e non trasformazione!) delle convenzioni comunicative ed espressive: qui il desiderio di novità si manifesta nel modo più freddo e cerebrale con l'adozione di banali e meccanici stravolgimenti, generando opere sgradevoli non tanto per la loro pretesa (e pretenziosa) modernità, quanto perché sono riconoscibilissime figlie (magari un po' sporche, imbastardite e camuffate) di quella tradizione che tanto sembrano rinnegare.

Sarebbe ora lungo (e anche piuttosto noioso) ricercare tutte le modalità sotto cui compare l'intellettualismo: aggiungeremo solo che la sua comparsa è tipica dei periodi di rapida evoluzione artistica in cui il desiderio di rinnovamento a ogni costo può facilmente far emergere in alcuni autori atteggiamenti inautentici.

INTERVALLO

Nome dato alla distanza che separa due suoni. In fisica acustica tale distanza si misura con il rapporto delle frequenze dei suoni stessi, e la definizione precisa di tale rapporto sta alla base di ogni sistema musicale.

L'intervallo in senso armonico avviene tra due suoni prodotti simultaneamente e in senso melodico tra due suoni prodotti conseguentemente: in quest'ultimo caso esso è detto *ascendente* se il primo suono è più grave del secondo e *discendente* se avviene il contrario.

Senza entrare in disquisizioni teoriche sofisticate, si può aggiungere che in genere sono più diffusi nell'ambito melodico gli intervalli piccoli e in ambito armonico quelli più ampi.

ISPIRAZIONE

La parola «ispirazione» richiama subito alla memoria l'antichità classica, in cui Apollo ispirava le sibille e i poeti, provvidenzialmente sostituito in epoca cristiana dallo Spirito Santo. Ridimensionata e imborghesita, l'ispirazione tornò a far parte dell'armamentario romantico ottocentesco, con una propria iconografia divulgativa a base di compositori, o artisti in genere (Byron, Beethoven, ecc.) «ispirati»: il che voleva poi dire spettinati, coi vestiti un po' arruffati e lo sguardo, ardente e pensoso insieme, rivolto verso il futuro. L'aspetto un po' ciarlatanesco che il romantico a buon mercato regalò alla parola «ispirazione» fu così la causa principale della diffidenza con cui fu vista in tempi più vicini a noi, o che ancora l'accompagna, particolarmente presso quelle posizioni e quegli autori che fanno dello scientismo musicale e del positivismo post letterario. Ciò che spaventa dell'ispirazione è la sua irrazionalità e non quantificabilità, il suo porsi come evento quasi casuale e non provocabile a piacere, aspetto quest'ultimo particolarmente spiacevole per coloro in cui la creazione artistica ricorda, più che l'ispirazione delle Muse, l'apertura di un rubinetto.

Non volendo indagare ora sull'origine divina o meno dell'ispirazione, sarà opportuno esaminare i vari sistemi compositivi per definire dove possiamo scorgere qualcosa che si avvicini al concetto di ispirazione:

1) *Sistema «tradizionale»*: questo sistema (non privo di una sua iconografia che vede il compositore seduto al pianoforte o al tavolino, intento a provare e riprovare armonie, passaggi, melodie, ecc.), ancora usato ai giorni nostri anche da esponenti dell'avanguardia, presuppone una conciliazione tra gli schemi che il compositore si è imposto e la libertà di azione entro i medesimi. Qui «ispirazione» si avvicina molto a concetti come «fantasia», «invenzione», «gusto este-

tico», ecc., presupponendo l'uso continuativo delle facoltà artistiche del compositore per avvicinarsi il più possibile all'ideale estetico che s'è prefissato.

2) *Metodo strutturale* (→ *strutturalismo*): l'applicazione di questo metodo presuppone una certa libertà iniziale che si trasforma in vincolo totale durante la stesura. Il consueto concetto di «ispirazione» è qui assente, ma va detto che questo sistema di composizione è talvolta necessario quando si voglia uscire dai condizionamenti di una tradizione.

3) *Abbandono al caso*: anche se sembra strano, il concetto di «ispirazione» non è qui assente. Nell'eventualità che questo metodo presupponga l'affidamento a procedimenti probabilistici (→ *alea*) l'ispirazione è presente sotto forma di fiducia nel caso (una situazione particolare è offerta da quei compositori, come Cage, che fanno riferimento a una filosofia che vede il caso come il principio nascosto di tutti gli avvenimenti del mondo, e considera l'apertura al caso come invito alla libera manifestazione delle cause cosmiche; è questo un esempio molto vicino al concetto greco-classico di «ispirazione»). Quando invece è prevista l'improvvisazione, l'ispirazione è spostata dal momento compositivo a quello esecutivo, in ciò molto simile all'idea classica di ispirazione, che prevede un abbandono all'inconscio e al flusso temporale.

4) In un'ultima categoria possiamo situare coloro che (come l'ultimo Stockhausen) credono all'ispirazione soprannaturale o extraterrestre, i più prossimi al concetto antico di ispirazione divina, magari aggiornato in termini fantascientifici.

Per concludere ricorderemo di passaggio che la critica e la musicologia usano a volte il termine «ispirazione» in un altro significato, e con espressioni come «ispirazione civile, religiosa, politica» intendono sottolineare le motivazioni prevalenti in un compositore o in una sua opera.

JAZZ → CONSUMO (musica di)

LINGUAGGIO

Il termine «linguaggio» nell'uso musicologico presenta diverse sfumature che sovente sono sottintese. Per fare un esempio, quando il musicologo parla di «linguaggio» musicale del '700 o dell'800, il significato di questa parola si avvicina sia a «lingua» sia a «stile» (in senso sopra-individuale). Ciò è possibile perché nel passato le evoluzioni dell'espressione musicale avvenivano entro un'area delimitata da convenzioni accettate dal pubblico (o perlomeno facili da accettare): ciò permetteva al linguaggio musicale di essere effettiva → comunicazione, in quanto ogni intenzione del compositore poteva essere raccolta dall'ascoltatore. Nella musica moderna le cose si presentano diversamente, poiché essendo venuto a cessare tutto quell'apparato di convenzioni di cui era pilastro il sistema tonale, non è più garantita l'automaticità della comunicazione e la corrispondenza dei messaggi espressi e di quelli compresi.

La conseguenza è che mentre per il passato la parola «linguaggio» sottintende un'espressione del tipo «linguaggio consapevolmente accettato dal pubblico», per la musica moderna essa tende a significare «linguaggio consapevolmente accettato dal compositore». È in questo senso che critici e musicologi usano il termine per molta musica del nostro secolo, intendendo per lo più metodi e caratteristiche creative comuni a più autori.

Accenniamo ora in modo breve e sommario ai principali di questi «linguaggi»:

Atonalità: proprietà di ogni musica in cui siano elusi o negati i principi della tonalità, vale a dire del sistema di ordinamento gerarchico e di relazioni reciproche fra le note che è stato alla base della musica occidentale dalla fine del '500 ad oggi. Il termine fu coniato solo all'apparire delle

composizioni di Schönberg precedenti l'individuazione del metodo dodecafonico (→ *armonia*).

Concettuale (musica): In questa corrente d'avanguardia rientrano autori diversi ed esperienze musicali eterogenee, ma la caratteristica unificante risiede nel fatto che qui il concetto di opera d'arte, invece di precederla, costituisce l'opera stessa. Vengono così privilegiati tutti gli aspetti mentali e le conseguenze psicologiche che la percezione del fenomeno sonoro può scatenare, tanto che spesso l'opera concettuale è costituita di un semplice spunto, e spetta all'ascoltatore sviluppare tutto il campo di possibilità aperto da questo spunto.

Da quanto detto è comprensibile che le opere concettuali più autentiche siano quelle più indifferenti all'esperienza (nel senso di pratica della sperimentazione, elaborazione per esteso di un'ipotesi e sua verifica, ecc.), e in ciò si differenziano da Cage e da altri autori con cui a prima vista sembrerebbero aver punti di contatto.

Dodecafonia: sistema di composizione creato da Schönberg in cui i dodici suoni del sistema musicale occidentale, invece di essere usati secondo le regole della tonalità, sono disposti in una serie (vedi sotto) in cui è fatto divieto di ripeterne uno prima che siano esposti tutti gli altri. La serie è poi sottoposta a diversi procedimenti ed artifici compositivi il cui principio di base è però sempre quello per cui ogni schema non deve essere ripreso prima di essere esaurito. Questo rigore costruttivo, essenziale alla dodecafonia, fa sì che le opere che si possono definire completamente dodecafoniche sono pochissime.

Il grande parlare che s'è fatto intorno alla dodecafonia ha origine nel suo notevole riscontro teorico, anche se la sua importanza pratica è molto minore e fu sminuita dallo stesso Schönberg. Bisogna pure dire che la dodecafonia, come sistema, è molto meno definita di quel che si po-

sequenza III

per voce femminile (1966)

luciano berio

text: markus kutter

Una pagina di *Sequenza III per voce* (1966) di Luciano Berio («Settembre Musica» 1979, 18 settembre)

trebbe credere, essendo in essa unico punto fermo la costruzione di una serie e la sua elaborazione in qualche modo. Il termine (non coniato da Schönberg) per la sua parvenza piuttosto esoterica e pittoresca ha conosciuto grande diffusione anche tra i non addetti ai lavori, che, nei casi di maggior ingenuità, sono stati portati ad usarlo come sinonimo di musica moderna.

Fasce sonore: è così detto l'uso di più suoni sovrapposti per una durata alquanto consistente e per intervalli (→ intervallo) in genere molto piccoli, in modo tale da produrre parecchie dissonanze contemporaneamente; gli effetti sonori che ne risultano assomigliano a quelli ottenuti con certi strumenti elettronici, ed infatti la tecnica delle fasce sonore è nata come trasposizione nell'ambito degli strumenti tradizionali di alcune possibilità della musica elettronica. Pietra miliare nell'uso delle fasce sonore è considerata *Threni* per 52 archi (1961) di Krzysztof Penderecki.

Puntillismo: corrente della musica contemporanea che, riallacciandosi alla lezione di Webern, usa i suoni come eventi timbrici e temporali isolati.

Ripetitiva (musica): alcuni autori e gruppi dell'avanguardia musicale americana, rifacendosi a concezioni del tempo diverse da quella occidentale e piuttosto vicine a quelle orientali, creano un tipo di musica in cui è annullato il contrasto, grazie alla «ripetizione» di procedimenti o di frammenti musicali che si diversificano con enorme lentezza. In genere l'effetto è l'impressione di un meccanismo in movimento ma senza evoluzione, mentre in realtà questa musica si evolve, ma seguendo tempi tali che la percezione umana non riesce a coglierli immediatamente.

Serie (serialità, serialismo): successione rigorosamente preordinata e invariabile di suoni che serve da principio costruttivo per una composizione. La prima applicazione sistematica del princi-

pio seriale è la dodecafonia (vedi sopra), ma in seguito le avanguardie di → Darmstadt hanno esteso la serializzazione a tutti i parametri sonori, quali: timbro, dinamica, attacco, intensità, durata.

MELODIA

È opinione diffusa che nella musica contemporanea non c'è melodia. L'opinione è corretta se a melodia si dà il significato ristretto di successione di suoni riproducibile con la voce, cioè cantabile; si usa anche il termine «orecchiabile», cioè facilmente memorizzabile, con frequenti ripetizioni di motivi su ritmo semplice ma incisivo.

Fin dai primi del Novecento è stata preoccupazione dei compositori di uscire dal cerchio abbastanza chiuso della melodia ottocentesca (che risponde perfettamente ai requisiti sopra descritti, mentre già la musica precedente, benché gradevole, è spesso troppo semplice, troppo lineare per

imprimersi facilmente nella nostra memoria): per ottenere ciò si sono anche utilizzati consistenti apporti di musiche popolari estranee alla cultura occidentale (russe, ungheresi, ecc.), oggi apprezzate, ma allora trovate di scarsa bellezza e orecchiabilità. Data la stretta relazione fra melodia e → armonia, la complessità armonica ha anche comportato una impensata complessità melodica, mentre anche i ritmi (→ ritmo) cessavano di essere regolari e semplici.

La musica del secondo dopoguerra è obiettivamente agli antipodi della nozione di melodia comunemente intesa, ma anche di una sua più vasta accezione (come, per esempio, si trova in opere di Berg e Schönberg). Sull'esempio delle composizioni di Webern il suono è isolato, il ritmo complesso, i frequenti silenzi impediscono di memorizzare il legame che c'è fra suono e suono. Anche nelle composizioni per voce o strumento solista gli intervalli sono così ampi e vari da poter essere intonati solo con coscienzioso esercizio: è, per esplicita dichiarazione degli autori, musica senza concessioni, sia verso il passato, sia verso le piacevolezze dell'ascolto.

Tuttavia non è difficile, superato il primo impatto, riconoscere elementi di cantabilità, sia pure racchiusi fra le maglie di un rigore strutturale di stretta osservanza.

Ma già nel corso degli anni '60 si attua la progressiva liberazione di una cantabilità per la quale gli aggettivi « diretta » ed « espressiva » sono giustificati se viene paragonata a ciò che era stato fatto nell'ancora recente passato.

Il timore di ricadere nella banalità accademica o di confondersi con quegli autori e correnti che continuavano a difendere l'esigenza di una melodia incisiva e immediata (Eisler, il più giovane Henze, per non parlare dei vari Menotti, Rota, ecc.) tratteneva comunque la mano dei compositori in un ambito di possibilità piuttosto ristretto. Ma non veniva meno il desiderio più volte testi-

moniato (Maderna, Nono) di arrivare a una nuova melodia, mentre qualcuno (Berio) accettava il confronto diretto con la musica popolare e leggera. Nelle ultime composizioni di Bussotti sono riconoscibili frammenti di melodia corrispondenti al criterio dato all'inizio di questa voce, mentre il titolo stesso di un lavoro recente di Berio (*Linea*) rivela una vocazione ad un'espressione lineare, melodica.

Non è quindi sorprendente se l'ultimissima generazione, e specie quegli autori che teorizzano una musica impura, aperta a tutto ciò che esce dal vasto magazzino della memoria (W. Rihm, 1952) o un recupero dei materiali dati troppo frettolosamente per esauriti dalle avanguardie (M. Trojahn 1949), ha ulteriormente aperto le porte al ritorno della melodia.

È vero però che si sono visti ben pochi esempi di recupero della melodia che non fossero debitori della tradizione o almeno del gesto tardo-romantico; ma è un fatto che la definizione di melodia come qualcosa di memorizzabile e cantabile non appartiene più alle possibilità escluse in partenza dai compositori d'avanguardia.

MODA → ACCADEMISMO

OPERA

Caratteristica comune a quasi tutte le manifestazioni contemporanee è che esse si avvalgono di strutture (orchestre, sale di concerto, formazioni da camera) venute a costituirsi nel corso dell'Ottocento, e quindi non direttamente concepite per la musica del nostro secolo. Fanno eccezione le formazioni cameristiche di numero compreso fra la mezza dozzina e la ventina di elementi, che si sono create sotto lo stimolo della produzione contemporanea, talvolta anche in considerazione dei costi di produzione (si pensi all'*Histoire du Soldat* di Stravinskij), ma che sono sempre condizionate dagli strumenti diffusi presso le orchestre sinfoni-

che, a meno di non incontrare difficoltà spesso insuperabili nel reperire gli esecutori necessari (per strumenti elettronici, antichi, poco usati o usati solo dalle bande, e così via). Un effetto paradossale, e particolarmente sensibile in Italia, di questo fenomeno sono le difficoltà ben note a qualunque organizzatore per realizzare concerti che richiedono la presenza di mezzi elettroacustici (amplificatori, ecc.), quando qualunque gruppo pop possiede mezzi in qualità e quantità superiori.

Per legislazioni sindacali relative alle formazioni stabili, concepite naturalmente in relazione al repertorio classico-romantico che copre il 90% almeno della loro attività, è spesso meno costoso e più efficiente utilizzare un'intera orchestra sinfonica o un intero coro piuttosto che singoli elementi capaci, ricorrendo se è il caso all'amplificazione. Persino i periodi di prova sono condizionati dalle consuetudini del repertorio, col risultato frequente di esecuzioni inadeguate. La durata stessa dei brani non ha da essere minima o eccessiva, ma collocarsi nella media delle ouvertures, sinfonie, concerti in modo da trovare più facilmente spazi all'interno della normale programmazione. Se il compositore non provvede a tener conto di questa complessa rete di condizionamenti, che si ritorce contro di lui limitando il numero delle esecuzioni cui può aspirare, penserà l'editore a farglieli presenti. Per fortuna il musicista è spesso animato da uno spirito artigianale che lo abitua fin dalle prime esperienze compositive ad adattarsi alle condizioni di lavoro in modo tale che la qualità della musica non risente troppo della situazione. Ma certamente essa è un ostacolo al rinnovamento del rapporto tra compositore e pubblico, dei mezzi di produzione della musica, della vita musicale stessa.

In misura eccessiva il peso del repertorio si fa invece sentire nel campo della musica lirica, intanto perché il repertorio stesso è limitato ad un numero ristretto di

opere (che presentano al loro interno omogeneità ben maggiori del repertorio sinfonico), e che è frutto di una selezione che ha già escluso importanti aspetti del rapporto musica-teatro: le opere in prosa con interventi di musica e balletto (vedi Molière, ecc.), le opere miste recitazione-canto, con l'esclusione di alcuni capolavori (*Flauto magico* di Mozart, ecc.), il balletto-pantomima, e in Italia il balletto stesso, ridotto ad elemento decorativo delle opere liriche, con conseguente fuga degli elementi più capaci e scadimento della ricerca.

Lo spettacolo tipo vede insomma due interpreti di assoluto rilievo (Soprano, Tenore), un paio di altri personaggi importanti (Contralto, Basso), un numero imprecisato di comprimari (ruoli di breve durata e scarsa importanza, figure caratteristiche), un coro del tutto impreparato a muoversi in scena e tecnicamente poco disponibile a musica non convenzionale, un corpo di ballo generalmente istruito per la sola danza classica, un'orchestra di medio-grandi dimensioni.

Spettacoli del Sette-Ottocento che non rientrano in questo schema sono raramente rappresentati, e con essi sono scomparsi o divenuti rari i cantanti-attori, gli attori-cantanti, i ballerini caratteristi-mimi.

Già le opere della prima metà del Novecento (*Wozzeck* e *Lulu* di Berg, *Pelléas et Mélisande* di Debussy, *La carriera di un libertino* di Stravinskij, per citare solo le più note) trovano notevoli difficoltà di allestimento, anche quando non manca la buona volontà. Esse si presentano al pubblico dell'opera come possibilità estreme, rispetto ad un gusto prevalentemente interessato alle prestazioni vocali, alla melodia ampia e distesa, alle trame semplici fatte di forti contrasti e di personaggi a tutto tondo. In più, pare talvolta che l'affluenza allo spettacolo operistico sia più fenomeno di costume che un avvenimento culturale.

Scrivere un'opera tentando di adeguarsi a tali richieste senza

rinunciare al linguaggio contemporaneo, e cercando una credibilità teatrale legata allo sviluppo della letteratura moderna, è impresa difficilissima e destinata al fallimento, se non inutile. Non ha molto senso infatti cercare di salvare un certo linguaggio musicale tentando di saldarlo con convenzioni teatrali nate e cresciute con un altro linguaggio, con un'altra cultura. L'→ eclettismo, che recupera con soluzioni non di rado intelligenti stili e maniere del passato, è tipico infatti dei tentativi finora più riusciti di opera contemporanea (da Britten a Henze). Certamente però l'opera non ha più la funzione ottocentesca di diffusione e proposta a livelli popolari di valori politici e morali, simile a quella del romanzo che continua a svolgerla insieme al teatro di prosa e soprattutto al cinema. Può trovarla, almeno in parte, se si realizza un adeguamento alla moderna sensibilità teatrale, un ripensamento del rapporto fra parola e canto, insomma uno svincolamento dalle convenzioni ottocentesche. Ogni tentativo di questo genere si scontra però con le condizioni di lavoro e di produzione, con le forze disponibili, con i limiti della preparazione dei cantanti e dei cori oggi presenti negli enti lirici. Non pochi compositori contemporanei hanno escluso la possibilità di scrivere opere, o hanno tentato l'esperimento di anti-opera, che trova un limite nella stessa scarsa autonomia dai modelli che vorrebbe porre in crisi; infine, più frequentemente, hanno tentato l'esportazione del teatro nella sala da concerto (→ gesto) ottenendo i risultati più significativi, ma ovviamente limitati dal numero dei mezzi a disposizione.

Negli ultimi anni, a dispetto delle avverse condizioni, e sotto la spinta almeno dei più avveduti operatori culturali, sono nate opere dei più noti autori dell'avanguardia (Bussotti, Berio, in parte Maderna, Manzoni, Penderecki, Nono, recentemente Ligeti) e molte sono in preparazione. Una simile quantità di proposte,

talora accompagnate da un successo paragonabile a certi spettacoli di repertorio (si pensi a *Al gran sole carico d'amore* di Nono, Scala '75), ha avuto come premessa e come esito la forzatura delle abitudini, dei limiti e dei tempi di produzione degli enti lirici, la formazione di nuove leve di interpreti, un rinnovato interesse delle giovani generazioni per l'opera, accompagnandosi in Italia a proposte di riforma degli enti. L'esperienza ha anche dimostrato che quanto più le opere contemporanee sanno trovare un'autonomia dalle convenzioni delle situazioni e dei testi tradizionali, tanto più incontrano vivo interesse da parte del pubblico, o perlomeno di quella fascia, sicuramente prevalente in futuro, che non vive delle sole delizie del belcanto. Il fenomeno è di sicuro stimolo ed è per certi versi più sensibile di quanto non avvenga per le attività concertistiche. È probabile che l'interesse possa crescere in futuro, soprattutto se, nell'ambito stesso della tradizione musicale, le scelte si faranno più ampie e articolate, allargate a quegli aspetti della prosa e del balletto citati all'inizio, insomma se i teatri d'opera diventeranno un luogo polivalente di produzione di spettacoli in cui la musica si pone comunque in relazione al teatro, invece degli attuali centri di conservazione di un repertorio di vitale importanza storica ma troppo ristretto.

OPUS

Il desiderio di molti autori di liberarsi del peso della tradizione li ha portati a rifiutare il concetto d'*opus*, radicato in tutta la musica mitteleuropea. Nell'idea di *opus* si concentrano tutte le qualità che hanno sorretto la costruzione dei grandi capolavori sinfonici: la compiutezza, la leggibilità dall'inizio alla fine, le corrispondenze tra i particolari, la ricerca della perfezione racchiusa entro i limiti dell'opera. Queste le basi indiscusse del repertorio classico e romantico sono sembrate inad-

guate per molti motivi, ma soprattutto perché in esse è già dato una volta per tutte il rapporto tra il creatore e la sua opera, che acquista quasi valore di feticcio per il compositore.

Uno dei risultati di tale desiderio di liberazione dai canoni prefissati è stato la nascita delle ipotesi di «opera aperta», improvvisazione, operazioni causali, → alea, dove uno o più dei principî sopra elencati era messo in discussione. In altri tentativi si prevedeva pure l'utilizzazione di concetti formali e temporali estranei alla tradizione e alla mentalità mitteleuropee e alla dialettica che le presiede.

Nel corso degli anni '60 tali problemi sono stati affrontati di petto con soluzioni spesso appariscenti e talvolta gratuite (destinate a vivere lo spazio di un festival), contribuendo a eliminare parte del rispetto e della soggezione verso il concetto di «opus» e invitando a ripensare al rapporto fra autore, musica e pubblico (visto anche come partecipante all'esecuzione stessa). Non è mancato il rischio che sotto la bandiera dell'opera aperta si riproponesse in negativo l'opera chiusa, lasciando immutati i termini del problema (→ intellettualismo).

Fra i limiti di quest'approccio è stata la riduzione dei termini del problema all'alternativa *inizio e fine determinati* e *inizio e fine aperti*, alternativa la cui esistenza sul piano percettivo è tutta da dimostrare, visto che l'ascoltatore tende inevitabilmente a stabilire dei punti di inizio e di conclusione, anche quando questi non sono intenzionali. È estremamente difficile in questa sede descrivere le varie possibilità di estensione e evoluzione del rifiuto dell'opus: è però interessante notare che questo rifiuto, che può trovare le sue radici in quegli autori del passato che già si erano allontanati dall'influenza massiccia della musica mitteleuropea (Debussy, Scriabin, in casa nostra Malipiero, ecc.), ha acquistato nuovi aspetti nella musica → ripetitiva, nella musica → concettuale, e in gene-

rale presso gli autori che propendono a forme attuali di eclettismo (come spiegato in questa voce). Lo stesso rinnovato interesse o riferimento esplicito ai classici sopra elencati che si sono sottratti all'influsso del concetto d'opus può essere sintomo del tentativo di trovare una soluzione al problema attraverso vie finora sbrigativamente accantonate.

PUBBLICO

Questa parola dall'aspetto talmente generico da parere insipida e slavata nasconde, proprio per ciò, alcune insidie. Quando, aprendo una rivista o un giornale, leggiamo che il «pubblico» affollava numeroso lo stadio domenica scorsa, mentre la stessa sera è accorso alla «prima» della *Traviata*, il giorno dopo applaudeva in discreto numero ad un concerto di musiche organistiche e due giorni fa era piuttosto scarso a un concerto di musiche d'avanguardia, la prima immagine che ci si presenta è una massa oceanica di individui transumanti per la città che, in numero di ventimila vanno a fare il tifo alla partita, ridotti ad un ancor rispettabile dieci per cento assistono all'opera, già mostrano la corda al concerto d'organo ed infine, decisamente decimati e ridotti a un manipolo di volenterosi, subiscono il concerto d'avanguardia.

Valutando queste enormi disparità quantitative bisogna tener presente quale è il significato funzionale del pubblico nell'ambito delle diverse manifestazioni. La partita di calcio vive in funzione del pubblico e le ventimila persone urlanti sono l'unico motivo per cui viene disputata e l'unico metro di giudizio con cui può venir valutata, non avendo altro merito che quello di divertire il maggior numero di persone. In situazione simile e dissimile è l'opera lirica che, pur avendo un innegabile fine culturale, si trova spesso (con le repliche a mitraglia di *Traviata*, *Rigoletti* e *Norme*) a dover soddisfare i fanatismi battimaneschi dei fans della lirica. In posi-

zione diversa è il concerto, che può essere «divulgativo», quando desidera avvicinare ai capolavori della grande tradizione un pubblico sempre più vasto (concerti decentrati, ecc.), o «informativo» quando fa conoscere musiche poco note del passato o del presente. In quest'ultimo caso è giocoforza attenderci che il pubblico sia meno numeroso, giacché è un pubblico che ha interessi culturali precisi e definiti, e sa già in partenza cosa può attendersi dal concerto.

Quanto al difficile problema del rapporto tra la musica d'avanguardia e il suo pubblico, bisogna dire che non è certo recente, risalendo ai famosi «scandali» dell'inizio del secolo, dai burrascosi concerti schönbergiani al *Sacre du printemps* stravinskiano del '13, che finì per essere un successo per il clamore che se ne fece. Sulla scarsità o diffidenza del pubblico la critica ha preso in tempi diversi atteggiamenti contrastanti e antitetici schierandosi o contro i compositori o contro il pubblico. Il primo atteggiamento, diffusissimo prima della guerra e tipico di una certa critica reazionaria, ha come presupposto psicologico l'identificazione col pubblico da parte del critico, che si sente di dover difendere le aspettative degli ascoltatori contro la volontà di espressione accentuatamente individualistica del compositore; al contrario, nel secondo caso è l'identificazione con il compositore (come categoria) da parte del critico ad essere il cardine d'identificazione; e ciò avviene significativamente non perché il critico spalli o difenda la musica d'oggi (o certi autori a lui cari), ma perché lo fa ostentatamente *contro* il pubblico, come manifestazione malcelata di supremazia o potere culturale.

Frequente nel passato prossimo, e in alcuni casi anche nel presente, questo comportamento di certa critica sedicente «progressista» (che s'era presa come motto la frase di Benjamin secondo cui il pubblico ha sempre torto) ha contribuito quant'altri mai a frustrare il pubblico (o ciò che ne

rimaneva), creando in chi, bene o male, seguiva questa musica l'idea che su di essa non si potevano dare giudizi in proprio, ma solo sottoscrivere quelli altrui. Questa passività del pubblico era già notata da Adorno, che sottolineava il vistoso fenomeno della sparizione dei «partiti» musicali (Gluck contro Piccinni, Wagner contro Brahms, ecc.), caratteristici della vita musicale del passato.

In quanto ai compositori, essi, abituati per decenni a un pubblico in dosi omeopatiche, sono in genere portati a sopravvalutare eccessivamente l'incidenza della musica d'avanguardia (che è molto meno conosciuta di quanto credono) e a considerare «noti» brani pressoché sconosciuti al grosso pubblico (come per esempio *Canto sospeso* di Nono, *Gruppen* di Stockhausen, la *Passio* di Penderecki, *Marteau sans maître* di Boulez, ecc.).

La scarsità di presenze nelle sale da concerto ha invece sul pubblico effetti diversi: alcuni (*quelli venuti per caso*) ne traggono effetti demoralizzanti, ritenendo che non valeva la pena venire a sentire cose che non interessano nessuno; altri (*gli iniziati*) al contrario si sentono corroborati dall'idea di far parte di queste cerimonie culturali per pochi intimi; né va trascurata la presenza di una terza categoria (*gli addetti ai lavori*), quantitativamente piuttosto rilevante, composta da critici, musicologi, compositori, musicisti e studenti di musica, venuti chi per dovere professionale, chi per dovere d'informazione, chi per dir bene, chi per dir male, chi per sostegno morale: alcuni (non tutti) per ascoltare la musica.

L'analisi un po' caricaturale qui fatta è piuttosto tipica di una situazione provinciale, ma non è generalizzabile, perché in alcune città dove esiste un'organizzazione particolarmente efficiente si può riscontrare un notevole afflusso delle giovani generazioni, interessate dalle proposte della musica d'oggi. L'errore in genere compiuto dalle società concertistiche consiste nel pensare che

l'aumento del pubblico della nuova musica debba per forza passare attraverso la maturazione del vecchio pubblico concertistico, mentre le frange giovanili sensibili alle proposte dell'avanguardia non necessariamente nutrono paralleli interessi verso il campo della musica classica. Va anche tenuto conto del grosso pubblico intellettuale che, senza sentire grande attrazione per la frequentazione di tutto il repertorio consolidato, desidera invece essere aggiornato sugli ultimi sviluppi artistici. Particolarmente considerevoli anche alcune proposte dell'industria culturale, che già dagli anni '60 ha fornito strumenti di conoscenza molto economici (come la collezione «La musica moderna» dei Fratelli Fabbri Editori) rivelando alla musica d'oggi canali insospettati di diffusione.

In tal modo si è rivelata l'esistenza di un pubblico potenziale piuttosto vasto e senza prevenzioni, che può benissimo essere coinvolto da organizzatori sapienti e sensibili. Il vero problema è piuttosto un altro, e cioè che, a parte i nomi più noti (essi stessi veicolo d'interesse da parte del pubblico) la media dei compositori d'avanguardia sembra non essersi resa conto di questa evoluzione, e vive e opera con una concezione del pubblico completamente inadeguata, rischiando di respingere proprio questo nuovo pubblico senza il minimo tentativo di interpretarne i bisogni e le aspettative.

→ **comunicazione**

PUNTILLISMO
→ **LINGUAGGIO**

RADIO → DISCO E RADIO

RICERCA

La musica è sempre il risultato di una ricerca, se si intende il termine in senso piuttosto ampio. Tuttavia negli ultimi anni il concetto

di «ricerca» nel campo musicale ha assunto sfumature nuove e significative. La ricerca è diventata per il musicista un campo a sé stante: non più un semplice indagare all'interno dei mezzi consueti, ma addirittura l'indagine su nuovi mezzi e l'ampliamento del concetto di musica oltre i limiti accettati. Il lato negativo di questa apertura del musicista è stato il valore di feticcio dato alla ricerca, facendola diventare il termine stesso di giudizio per la determinazione del valore della musica (→ strutturalismo).

Non è tardata però a giungere la difficoltà: infatti la ricerca pura e svincolata non ha portato i risultati sperati, e, in più, alcuni compositori cosiddetti «di ricerca» si sono rivelati abili costruttori di sistemi codificati, smentendo così la loro collocazione primitiva.

Non si tratta ora certo di negare il valore della ricerca, che rimane un momento fondamentale nell'esperienza del compositore, ma si deve constatare che essa sta diventando una componente privata del suo lavoro e, soprattutto, non è più il terreno su cui va valutata la musica.

RIPETITIVA (musica)
→ **LINGUAGGIO**

RITMO

Fra gli aspetti della creazione musicale è uno di quelli che più caratterizzano l'evoluzione della musica contemporanea.

Se si pensa alla musica precedente il Novecento si può notare che spesso è riconoscibile l'impiego di un numero relativamente limitato di formule, benché accostate nei modi più vari e originali.

La musica del Novecento introduce ritmi più complessi, sia come rottura del flusso del discorso, caricandosi di tensioni angosciose parallelamente alla dissoluzione dell'armonia tonale (→ armonia), sia come introduzione di ritmi duri, selvaggi, con una distribuzione irregolare degli accenti, talvolta di origine popo-

lare (Bartók).

Inoltre l'uso crescente di strumenti a percussione (→ timbro) impone un'attenzione maggiore al ritmo in prospettive diverse dall'uso tradizionale, di distribuzione nel tempo delle note della/e melodia/e.

Anche ritmi estremamente regolari e ostinati diventano importanti, grazie appunto allo svincolamento dalle necessità plastiche della melodia, sostituendo le funzioni di slancio e di riposo precedentemente assolute dall'armonia (→ dissonanza).

L'avanguardia del dopoguerra ha messo il ritmo alla pari con gli altri caratteri del suono: il timbro, l'intensità, l'altezza (quell'aspetto che si indica normalmente con note di diverso nome).

Tuttavia davanti alla musica contemporanea degli ultimi trent'anni la maggior parte degli ascoltatori non ha l'impressione che comunemente si associa all'idea di ritmo: quella che, insomma, fa muovere le gambe. La spiegazione di questo curioso effetto, che pare in contraddizione con l'importanza paritaria data al ritmo, può partire dal nome che ad esso è stato dato nell'elenco dei «parametri sonori»: quello di durata.

Insomma l'interesse per il ritmo è stato rivolto più a quanto riguarda la *suddivisione* (o la moltiplicazione) di una (o più) unità di tempo (spesso estremamente complessa e ai limiti del nostro sistema di notazione) che alla distribuzione degli accenti, regolare o irregolare che sia. La distribuzione degli accenti è faccenda molto delicata dal punto di vista percettivo: infatti, perché li possiamo percepire come punti di riferimento, essi devono avere una certa regolarità e non essere troppo distanti. Le speculazioni della scuola di → Darmstadt e dintorni, che hanno avuto enorme influenza anche al di fuori della loro stretta osservanza, sono comunque dirette maggiormente alla «suddivisione», evitando il più possibile la regolarità.

La tecnica delle → fasce sonore, anche quando fa uso di una raffi-

nata organizzazione temporale della fascia, annulla in modo ancora più sensibile l'effetto degli accenti, dando l'impressione di un continuo sonoro, animato timbricamente e armonicamente ma non ritmicamente. Al contrario, alcuni compositori «ripetitivi» (→ *ripetitiva*, musica) americani (Steve Reich, Philip Glass) hanno rivalutato l'aspetto metrico del ritmo (l'attenzione cioè alla distribuzione degli accenti) esaltandolo fino ad assumere il carattere di suggestione ipnotica. L'orrore ossessivo della regolarità, tipico degli anni '50 e '60, si sta comunque attenuando anche presso esponenti autorevoli di quel periodo (Berio, Boulez, Bussotti) e a maggior ragione presso le ultime generazioni. È sperabile che non si tratti di un ritorno ai mezzi limitati e poveri che la musica occidentale ha accettato per alcuni secoli, dedicando maggior attenzione al contrappunto, all'armonia e alla melodia, anche perché nel frattempo la conoscenza di tradizioni extraeuropee (musica indiana, giavanese, africana, ecc.) ha dimostrato che è possibile conciliare una interessante organizzazione metrica con una ricca e raffinata «suddivisione».

ROCK → CONSUMO (musica di)

RUMORE

Suono composto da più vibrazioni complesse e irregolari, tanto che in esse sovente è difficile scorgere una predominante. Quando il rumore assomma in sé tutte le vibrazioni sonore possibili è detto «rumore bianco», per analogia con la luce bianca, somma di tutte le radiazioni luminose visibili: un esempio abbastanza convincente di rumore bianco può essere il fruscio che esce da un apparecchio radiofonico non sintonizzato su alcuna stazione. Quando invece il rumore presenta una vibrazione predominante è detto «intonato»: quella di produrre rumori «into-

nati» è la caratteristica predominante di alcuni strumenti a percussione, come i timpani, lo xilofono, i crotali ecc. L'idea di rumore «intonato» ci fa comprendere come il concetto di rumore è in gran parte psicologico; ed infatti, quando sentiamo un colpo di timpano o di xilofono isolati, li percepiamo in genere come rumore, ma sentendo una sequenza di colpi di timpano o di xilofono prodotti ad altezze diverse siamo subito portati a percepirli come melodia, per quanto timbricamente «sporca».

Trapassando dal piano psicologico a quello sociologico, possiamo dire che il rumore si porta appresso nel giudizio comune una nota di disprezzo ed è la forma più ovvia di insulto nei confronti della musica che non si capisce, appunto perché il rumore è considerato come un disturbo di genere indefinito e incomprensibile, un'esperienza psicologica imprevedibile e spiacevole, contrariamente al concetto psicologico di «suono», che costituisce il piacevole prevedibile. Questo generale disprezzo che nel passato circondava il rumore, relegato in pochi luoghi tipici e accettati (timpani, piatti e grancassa), è stato il principale motivo di una rivalutazione e considerazione sempre crescente che ha avuto il rumore presso certe avanguardie musicali. Costituendo il colore dell'inaspettato e permettendo di uscire facilmente dalle remore del linguaggio musicale tradizionale, il rumore è così diventato uno dei personaggi principali della musica d'oggi (molte partiture ormai prevedono ampi schieramenti di strumenti a percussione strambi e ricercati), e non è certo raro il caso di composizioni musicali basate esclusivamente sul rumore.

SERIE (serialità, serialismo) → LINGUAGGIO

STRUTTURALISMO

Con l'espressione «coerenza

strutturale» si intende in pratica ciò che fino agli anni '50 si chiamava «coerenza formale», e cioè la normale preoccupazione del compositore di dare ad ogni suo lavoro aspetto unitario in modo tale che non ci siano contraddizioni fra i vari momenti e che presenti una chiara omogeneità stilistica. Rifacendosi a questa preoccupazione come all'unico aspetto della composizione musicale, quello che viene definito «strutturalismo», più che una precisa corrente della musica d'oggi, è semplicemente un atteggiamento diffuso tra molti compositori, attenti a far sì che le relazioni tra tutte le parti di un'opera, anche le più lontane, siano in qualche modo giustificabili.

Il carattere predominante dello strutturalismo è il considerare la composizione della musica sotto aspetti matematico-ingegneristici, privilegiando ogni aspetto tecnico e bandendo ogni istanza espressiva: nel suo aspetto più genuino lo strutturalismo si proponeva di eliminare ogni pericolo di eterogeneità presente nella composizione libera, nascendo così da quel desiderio di poter spiegare ogni nota già presente nella dodecafonia schönbergiano-weberniana. Questa prima posizione però si è trascinata dietro coattamente altre aspirazioni meno innocenti, quale quella di aggiornare in modo «scientifico» il pensiero musicale. L'autorità in campo culturale nel nostro tempo è passata dal letterato allo scienziato; la nostra mentalità ne è risultata trasformata in modo tale che tutto ciò che odora di scienza, di ordine matematico e di calcolo tecnico ci infonde un piacevole senso di sicurezza e di durevolezza. Da ciò il comprensibile desiderio di scienzizzare la musica, innestandola poi definitivamente sull'albero della «professionalità»; «professionalità» che come già diceva tempo fa Wright Mills è una delle massime aspirazioni della nostra epoca, in cui tutti, dal commesso viaggiatore alla chiromante, si sentono «professionisti». Le bramosie tecnologiche

che si sono rivelate subito nel rifiuto di tutti quei vocaboli che conservavano ancora un vago sentore letterario-salottiero (come ad esempio: forma, frase, ispirazione, espressione, melodia ecc.) subito sostituiti con altri di aspetto più confortevole, tra i quali lo stesso termine di *struttura* che, con il suo imparziale e allusivo richiamo tanto al *Capitale* di Marx quanto ai tubi Innocenti, realizza l'esempio più riuscito di sintesi politico-tecnologica.

Il metodo strutturalista, usato in senso stretto, si è rivelato molto coercitivo nei confronti del compositore, che si trovava costretto per coerenza logica a non poter evitare soluzioni che gli dispiacevano. È nata così una specie di «falso strutturalismo», miscela di desiderio di libertà e complesso di colpa, dove l'autore imita i risultati tipici e stereotipi dello strutturalismo rigoroso, eliminando però quelle combinazioni che non soddisfano al suo gusto e risparmiando anche un mucchio di tempo.

Perché questo comportamento? È evidente che il compositore desidera raggiungere una maggior libertà senza voler rinunciare a quella certezza gratificante che gli dava l'uso rigoroso dello strutturalismo e, bluffando, applica quest'etichetta a tutti i suoi prodotti, come chi, dopo aver costruito un pilastro col fango, ci applica sopra un cartello con la scritta «cemento armato», convinto che così la pioggia non lo distruggerà.

TIMBRO

Il timbro è semplicemente il «colore» del suono, il carattere diverso che assume una stessa nota suonata da strumenti diversi. Si usa anche il termine «colore» (quando per esempio si dice che un pezzo usa molti effetti «coloristici», cioè timbrici).

Fino all'Ottocento il timbro è stato uno degli aspetti del suono meno considerati, e ancora molti compositori nel Settecento inoltrato lasciavano libera la scelta di

taluni strumenti (per esempio flauto o violino, clavicembalo o pianoforte ecc.); comunque, era pratica comune adattare i pezzi alle circostanze dell'esecuzione e agli strumentisti disponibili. Nel corso dell'Ottocento la preoccupazione dei compositori per questo aspetto del suono si accentuò, soprattutto in relazione alle possibilità «espressive» del timbro. Persino nel campo dell'opera, fino ad allora dominio incontrastato delle voci, si fece strada l'esigenza di un lavoro via via più raffinato: sensibilissima è la differenza, per esempio, tra le opere giovanili di Verdi (*Macbeth*, *Ernani* ecc.) e quelle più mature (*Don Carlos*, *Otello*, *Falstaff*). Tuttavia si può dire, con una certa approssimazione, che ancora si usava il timbro come «rivestimento» di elementi musicali o per caratterizzare la melodia, per rendere più impressionante un forte o più dolce un piano, per rendere chiare le linee di un → contrappunto; insomma, si trattava della fase finale di un lavoro che cominciava spesso da una stesura per pianoforte.

Nel frattempo però, oltre all'uso dei singoli strumenti, si approfondiva lo studio delle loro combinazioni, allo scopo di creare timbri sempre nuovi e diversi. Progressivamente il timbro diventava parte integrante della concezione musicale, tanto che altri aspetti, come l'armonia, venivano piegati all'esigenza di ottenere nuovi «colori». Essendo il timbro legato al fenomeno degli → armonici, è chiaro come l'armonia sia importante per cambiare anche radicalmente l'effetto di una combinazione di più strumenti.

Il fascino delle composizioni di Mahler, Debussy, Ravel, Stravinskij si spiega difficilmente se non si tiene conto dell'importanza che in esse assume il timbro, che non pare più un semplice rivestimento, ma quasi il punto di partenza di molte di esse.

Schönberg, approfondendo in altra direzione l'interesse per il timbro, pensò anche alla possibilità di costruire una melodia di

timbri diversi anziché di note: se ne sente spesso parlare col termine tedesco di Klangfarbenmelodie. Il brano intitolato *Colori* nei suoi *Cinque pezzi per orchestra op. 16* (1909) consiste nell'impiego di un unico accordo che assume timbri sempre diversi. In ogni composizione del suo allievo Anton Webern si coglie chiaramente il senso della «melodia di timbri», poiché spesso il suono è isolato e netto, con una propria intensità, una propria durata e, naturalmente, un proprio, preciso, colore (→ puntillismo).

Collegata alla crescente importanza del timbro è l'introduzione di un numero sempre maggiore di strumenti a percussione in ogni composizione orchestrale e spesso anche da camera. Melodia e armonia, colonne portanti della musica ottocentesca, passano così in secondo piano, sostituite da timbro e ritmo. Ne è un esempio *Ionisation* di E. Varèse (del 1931), scritta unicamente per strumenti a percussione, o strumenti tradizionali, come il piano-

forte, usati però in modo percussivo. Nel secondo dopoguerra il timbro appare fra i quattro «parametri» di cui si discute a proposito della → serialità integrale (insieme ad altezza, durata, intensità), e in generale fa la sua buona figura in tutte le composizioni contemporanee, mentre le esperienze di musica → elettronica aprono nuovi campi di indagine e nuove possibilità. Nel corso degli anni '60 ritornano correnti e compositori che affidano al rapporto armonia-timbro una importante ragione di interesse delle loro composizioni (Penderecki, Ligeti). Nello stesso periodo vengono introdotte nuove tecniche nell'uso degli strumenti tradizionali, che si aggiungono al già cospicuo ampliamento offerto dal jazz fin dagli anni '20, e della voce: ne sono un esempio le otto *Sequenze* dedicate da Luciano Berio (dal '58 al '77) a singoli strumenti.

Negli ultimi anni l'interesse per queste vicende si è un poco attenuato, da un lato perché in molti

casi si è giunti al limite delle possibilità fisiche degli strumenti, dall'altra perché si è preferito perfezionare ciò che nel caso del decennio precedente era stato trovato e spesso troppo frettolosamente messo da parte. Alcuni compositori fra quelli che paiono più interessati agli effetti timbrici nuovi e «sperimentali» (Ferryhough, Sciarrino) hanno man mano costruito un proprio vocabolario che usano in modo simile a come un tempo si usavano le note di una scala, cioè con regole, simmetrie, rapporti precisi. Altri (Sinopoli) hanno rifiutato come consumistica e «feticista» la continua ricerca di nuovi effetti.

L'ultimissima generazione infine ha riproposto l'armonia o addirittura la melodia (non a caso è stata da alcuni definita «neoromantica») come elementi centrali della composizione musicale, il più delle volte senza rinnegare le acquisizioni degli anni precedenti, e considerando l'importanza del timbro un fatto determinante ma scontato.

Una pagina di *Kosmogonia* (1970) di Krzysztof Penderecki (1933 - viv.)



Bruno Cerchio

INTERVISTA COLLAGE

Che cosa pensano della musica e dintorni i maggiori compositori contemporanei.

Quello che segue è un «collage» costruito con brani estratti da dichiarazioni, scritti e interviste di alcuni noti rappresentanti dell'avanguardia contemporanea. Per renderne più agile e piacevole la lettura abbiamo raccolto in sezioni separate i frammenti riguardanti problemi comuni, dando al tutto la forma di un'ipotetica intervista a più voci.

Cosa pensate del rapporto tra musica e politica?

Luciano Berio: Oggi c'è un solo problema che mi interessa nel rapporto musica-politica: quello di colmare il fossato fra la musica linguisticamente «popolare» — che si paga da sé, sulla quale si specula industrialmente e ideologicamente — e la musica che non si mantiene da sola e deve essere clamorosamente protetta. I modi di gestire questa protezione sono politicamente più significativi dell'opera musicale che, per sua natura, non è politica (...).

Quando il musicista che crea si pone il rapporto musica-politica come un problema da risolvere e da rappresentare in un pezzo di musica, allora quel rapporto diventa una faccenda piuttosto arbitraria, musicalmente astratta e, per assurdo, politicamente privata (3).

Pierre Boulez: Sì, lo so, in Italia date molta importanza all'«impegno»: in nessun altro paese questo problema è posto così di frequente nelle questioni musicali, e in modo tanto semplicistico. Ma la musica non diventa buona per la bontà dei testi e delle situazioni a

cui si applica; la bontà di una composizione è un problema di qualità di scrittura musicale e di capacità d'invenzione (1).

Sylvano Bussotti: Il musicista dotato anche di un minimo grado di consapevolezza non potrebbe più astrarsi, nella società odierna, dal preciso confronto politico, così come la forza politica deve a sua volta operare con decisione estrema e con cognizione per sostenere lo sviluppo di un ruolo tutto nuovo (e pure dalle motivazioni antiche) dell'intellettuale. Il musicista si sporcherà le mani, ma rappresenterà una sorta di «reagente chimico» dal valore essenziale, cui non sfuggirà nemmeno una piega riposta del vecchio sistema di interessi e appetiti di chi, governando la cosa musicale per lunghi decenni, con la musica — salvo casi rarissimi — mai ebbe niente da spartire (3).

Luis de Pablo: (...) Parlando di politica, sarà necessario distinguere tra l'uomo-compositore e il compositore-compositore. L'uomo-compositore non si differenzia per nulla dall'uomo-operaio, uomo-impresario, uomo-medico, uomo-contadino: deve operare la sua scelta come tale e sarebbe desiderabile che questa fosse la più cosciente, risoluta e razionale possibile: ciò non esclude, al contrario, la precedente passione.

E mi risulta difficile immaginare, so già che ci sono delle eccezioni, che una funzione come quella creativa possa appoggiarsi a una idea immobilista come la politica, benché sia anche certo che talvolta c'è chi applica il suo impulso rinnovatore solo alla creazione estetica e che per il resto si ricercano delle precise garanzie che

solamente ciò che è stabilito può offrire, preferendo «il cattivo conosciuto al buono da conoscere». (...)

A mio giudizio, il modo sano di far politica in musica sarebbe forse quello di creare le basi per un dialogo tra coloro che compongono e coloro che ascoltano, a condizione che questi siano *tutti* coloro che desiderano avvicinarsi ad essa e non solamente coloro che tradizionalmente possono farlo (3).

Franco Donatoni: Trovandomi geograficamente assai distante da ogni pensiero o attività finalistici, ricordando con simpatia «l'uomo senza intenzione» che Hofmannsthal chiama «difficile», non mi è possibile determinare in quale misura la mia musica abbia esercitato una funzione sulla politica, né quale funzione abbia esercitato la politica sulla mia musica (3).

Hans Werner Henze: La musica ha moltissimo a che fare con la politica: perché se la politica si occupa degli uomini anche la musica si riferisce ad essi. Il problema nasce, secondo me, dal modo con cui la politica e la musica si condizionano; ed è certamente una questione molto grave, che investe per me il modo stesso di essere artisti... La mia musica, ad esempio, ha sempre davanti un interrogativo, non è mai sicura di sé, pur cercando di rispecchiare i molti problemi umani che la vita, e quindi anche la politica, le prospettano. (...)

(Adorno) ha detto che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie; e io dico invece: ma questa è l'unica cosa che si possa ancora fare per reagire allo

spirito di Auschwitz! Il mio rapporto con la politica, che come vede esiste, è qui; e se si fa della musica «politica», «impegnata», ebbene la si faccia pure, purché si abbia la consapevolezza che la musica è diversa dal discorso politico «tout-court» quanto è diversa la poesia da un discorso elettorale: validi entrambi, ma su due piani di giudizio (1).

Mauricio Kagel: La musica non è certamente in grado di migliorare l'uomo (dovrebbe piuttosto essere il caso contrario). Ma per «migliorare» la musica verso sinistra uno stile pubblicitario di stampo neostalinista è certamente il mezzo meno adatto. Persino i processi alle streghe si fanno oggi con un altro stile (3).

Bisogna distinguere fra la necessità di operare politicamente e quella di operare musicalmente nella politica. Non credo che sia necessario fare come musicista quello che si deve fare, assolutamente,

come cittadino. Se io vedo fare una cosa ingiusta, devo dirlo come uomo, non ho bisogno di dirlo in musica: un chirurgo non può operare uno stomaco sul piano politico, ma può adempiere molto bene ad una funzione sociale positiva. Così anche il compositore. Ma quando sono seduto ad un tavolino non opero politicamente!... Il teatro politico come atteggiamento mistico-sociale è per me un'esperienza trascurabile, tant'è vero la borghesia lo usa ora tranquillamente per passare una serata, con Brecht, Peter Weiss, ecc. (1).

György Ligeti: Credo che il matematico o il musicista facciano qualcosa di pregevole se si concentrano nel loro campo d'azione. Non significa affatto chiudersi gli occhi e tapparsi le orecchie di fronte alle ingiustizie commesse nel mondo, no affatto. Ma sono assolutamente contrario a questa ingenua confusione di ambiti dif-

ferenti, contro il genere di oppressione: «Confessa la tua adesione al progresso politico anche attraverso il tuo lavoro! Se non lo fai, se ti tiri da parte, sei fra coloro che fanno parte della reazione, con gli oppressori!». Credo che in ciò vi sia un errore di ordine logico. Quando qualcuno dice: «Se non sei con noi sei nostro nemico» si tratta di demagogia, di totalitarismo (3).

Goffredo Petrassi: Io non ho mai rinunciato ad un «impegno»: ma il mio impegno rifugge da una determinazione politica. Il mio è stato sempre un impegno umano: oggi invece c'è una strumentalizzazione che crea da una parte l'«impegno» (di tipo politico, n.d.r.) a cui lei allude, e dall'altra il «disimpegno». Io non mi sento, invece, fra i «disimpegnati»... Perché in un artista il primo impegno è verso il suo lavoro e coinvolge quindi la sua posizione morale (1).



Bruno Maderna e Luigi Nono (1924 - viv.)

Salvatore Sciarrino: Di certe musiche si può doviziosamente parlare tanto esse consistono, più che nel loro linguaggio, nell'ideologia che a loro presiede. Da ciò l'aberrante conclusione: se l'ideologia è musica, e non la musica, come io credo, ideologia, tutto può diventare musica (da ciò ancora il tetro anonimato di gran parte della produzione odierna). (...) Allo stesso modo che in luoghi estranei si rimontano ponti, castelli sottratti al proprio naturale contesto di cultura, ugualmente certo americanismo giustifica operazioni del tipo sopra descritto trapiantando turisticamente esotici concetti filosofici. Sul piano linguistico tale posizione, antiumanistica affatto, comporta la compresenza di sistemi eterogenei; per cui quello che, globalmente si definisce «impegno» consiste invece «nell'agire di un elemento dogmatico all'interno della sfera dell'arte» (2).

Qual è la funzione della musica nella società?

Morton Feldman: Come la politica, l'arte è pericolosa appena diventa messianica. Nono vuole che tutti siano indignati; John Cage vuole che tutti siano felici. Sono due forme di tirannia, anche se, naturalmente, preferiamo quella di Cage. O, per lo meno, io la preferisco. Ma se l'arte deve essere messianica, allora preferisco la mia maniera... L'insistenza sul diritto dell'arte a essere esoterica. (...)

Nono, che trova intollerabile la situazione sociale, vuole che l'arte la cambi. John Cage, che trova intollerabile l'arte, vuole che la situazione sociale la cambi. L'uno e l'altro tentano di coprire il baratro, la distanza fra le due cose. L'artista moderno, che ha la tendenza a usare tutto ciò che ha a disposizione senza aggiungervi un qualche contributo personale, cerca naturalmente la salvezza muovendo verso qualsiasi cosa gli dia l'impressione di essere reale. Ma come si può coprire ciò che è reale con ciò che è soltanto una metafora? L'arte è soltanto una metafora (3).

Vittorio Galmetti: La musica contemporanea ha perso, in larga misura, la sua battaglia: non è riuscita a scardinare il vecchio si-

stema di potere dei «padroni della musica» con tutte le connessioni di sottogoverno e di avalli politici (di politica tout-court, nemmeno di una presunta politica culturale) per cui l'esecuzione di una musica nuova è oggi quasi esclusivamente un affare politico, e non un affare musicale, come potrebbe ritenere erroneamente qualche sprovvaduto. Le istituzioni marciano a passo accelerato, verso la totale trasformazione in «musei di musica», in cui sono stati ammessi, mediante certificati di falsa benemeranza, alcuni «fornitori della real casa» (2).

Hans Werner Henze: La musica, secondo quanto io penso, è uno dei mezzi che servono a rendere la vita meno amorfa, meno «di massa» (1).

Luigi Nono: lo lavoro per oggi, nei problemi di oggi: non penso mai alla musica del futuro, che credo sia un concetto ottocentesco, di quando si scoprì la «storia» della musica. Quello della musica del futuro è un concetto che lascio volentieri ai visionari musicisti tedeschi; allo stesso modo credo che il continuo ritorno al passato, impostoci dal consumismo di oggi e dall'industria culturale, sia una sorte di bloccaggio per tentar di farci perdere il senso dei problemi della nostra epoca: sono convinto che anche attraverso la musica di oggi (indipendentemente dal fatto che sia legata a un testo o no) è possibile analizzare, conoscere e intervenire nella nostra vita.

Karlheinz Stockhausen: Il vero significato e lo scopo della musica sono, prima di tutto, quelli di rimodellare gli uomini e di riuscire a modularli all'interno, fino negli atomi che li compongono, attraverso vibrazioni cosmiche che si tramutano in vibrazioni sonore. Sono queste vibrazioni che i musicisti utilizzano e ne fanno qualcosa di nuovo.

In sostanza la musica serve come mezzo per ritrovare noi stessi e il nostro collegamento con il cosmo, con il divino (3).

Cosa pensate del rapporto tra la musica d'oggi e il pubblico?

John Cage: Innanzitutto, c'è bisogno di una musica in cui non sol-

tanto i suoni siano solo dei suoni, ma in cui anche la gente sia solo della gente e basta, non soggetta cioè alle leggi stabilite dai vari individui, sia pure il «compositore» o il «direttore». Infine, così come ora la vedo, abbiamo bisogno di una musica che non solleciti più il pubblico a partecipare, poiché in essa non esisterà più la suddivisione fra esecutori e pubblico: una musica fatta da tutti (3).

Gaetano Giani-Luporini: Certamente una grossa parte del pubblico non segue con interesse l'evoluzione del linguaggio artistico; penso che questo dipenda, oltreché dalla mancanza di una politica culturale di chi gestisce i programmi, le sale da concerto e i teatri, dalla totale assenza di un'adeguata educazione e di una pratica musicale fino dalle scuole materne. Si cercano oggi nuovi mezzi e nuovi luoghi per diffondere la musica, come le case del popolo, le fabbriche, ecc., tutte lodevoli iniziative che però, secondo me, non centrano a fondo il vero problema: quello cioè di far comprendere e sperimentare la musica in maniera viva, in quanto ciò è connesso, come ho detto sopra, con l'educazione e la pratica fino dall'infanzia, oltreché con la sensibilità personale (2).

Hans Werner Henze: In questo secolo c'è molta musica che è stata scritta senza amore per il pubblico... Non tutta, ma ce n'è molta; e il pubblico lo sente, e per questo talvolta si irrita. E potrei far degli esempi, anche su alcune cose di Schönberg — la cui moralità è fuori discussione ma che talvolta ha scritto anche qualcosa senza amore... Ma quando c'è l'amore, allora un'opera come *Wozzeck* — che è scritta con tanto amore — funziona per il pubblico come *La Traviata* (1).

Krzysztof Penderecki: Quando scrivo penso al pubblico. Non mi fraintenda: voglio il pubblico, ma non scrivo perché il pubblico mi applauda. Però, anche cercando di essere fedele a me stesso, ho sempre davanti a me una grande massa di persone a cui debbo rivolgermi come musicista e come uomo... Senza dubbio dicendo così mi metto in contrasto con molte delle correnti musicali contemporanee... (1).

Come vedete il problema del linguaggio musicale nella musica contemporanea, soprattutto per quanto concerne certi tentativi di «recupero» di formule del passato?

Luciano Berio: Sono convinto che la percezione evoluta e cultural-

tivo allievo di Adorno... Ma son chiacchiere (1).

Paolo Castaldi: Bisognò vietare le dissonanze, per motivi di ordine pubblico. Tempo dopo i ribelli, già straccioni randagi, puntualmente presero la postazione, fecero appello alla svolta radicale e si ado-

possa risolvere su un cristallo che si infrange, e fra le stesse cose familiari istituiremo relazioni come fra stati lontani (3).

Franco Donatoni: Progressivo, dopo Adorno, può essere colui che, negandosi nell'opera precedente, evolve mutando e nelle trasformazioni coinvolge indifferentemente le regressioni necessarie; reazionario credo sia colui che, permanendo immutabile nell'obbligo del progressismo, nega il divenire in nome dell'avvento di una utopia nella quale il già divenuto non consente ulteriori mutamenti (2).

Hans Werner Henze: Lo so: dicono che io sia tornato a mezzi «tonali» e che abbia tradito la dodecafonìa. (...) Ed è che un accordo tonale, ormai, dopo il lungo cromatismo organizzato di questi anni, può acquistare un significato diverso da quello che aveva prima dell'avvento della dodecafonìa... Dà un senso di liberazione, oggi; perfino di piacere; anche, volendo, di morte: ma non è che un accordo tonale piaccia soltanto al «borghese» che si vuol bruciare! Piace a chi ha i cinque sensi! (1).

Luca Lombardi: Non penso che la necessità di comunicazione, fondamentale per ogni compositore idealmente impegnato, si possa facilmente risolvere ricorrendo a un linguaggio piuttosto che a un altro, in base a una sua presunta «popolarità». (...) La soluzione non può essere quella, semplicistica, di tornare a utilizzare un linguaggio musicale storicamente superato, anche perché niente dice che un linguaggio tonale, che abbia la reale complessità di quello beethoveniano, sia più «comprensibile» di un linguaggio realmente moderno. (...)

Non si tratta di ricorrere a un linguaggio che sia già (o del quale si assume che esso sia) popolare, ma di organizzare il proprio discorso in modo che esso sia, per chi ne conosce i presupposti, e dunque non sempre «immediatamente», riconducibile a un sistema chiaro e logico di relazioni sintattiche e morfologiche (2).

Giacomo Manzoni: Il superamento della tonalità è stato il supera-



Sylvano Bussotti (1931 - viv.)

mente responsabile di un fatto musicale va ben oltre i termini di «piacevolezza» e di «disturbo». (...) La «piacevolezza» (...) e il «disturbo» non sono pedine di una strategia e di una logica volte, a seconda dei casi, a fini malvagi o a fini di salute pubblica e politica. Questo lo può pensare un cat-

perarano a denunciare le terribili soperchierie dei codini... bisognò imporre delle nuove norme: in pratica, vietare le consonanze. Ci sembra, ora, che bisognerà vietare i divieti, una buona volta. In ogni momento sia lecito aspettarsi, con serenità perfetta, qualsiasi cosa. Una settimana di dominante

mento di un'intera concezione della civiltà e della cultura, è stato un aprirsi, magari inconscio, alla realtà viva di tante civiltà non europee che hanno messo sotto accusa l'Europa stessa, che per tanti secoli ha voluto imporre con la forza — con il colonialismo, i missionari, lo schiavismo, lo sfrut-

per questo non c'è da aver paura degli accordi tonali. Ma ritornare alla tonalità, come qualcuno crede, sia pure come correttivo di tanti anni di «totale cromatico», è impossibile: c'è passata di mezzo la musica elettronica... (1)

Goffredo Petrassi: Quando sento



Goffredo Petrassi (1904 - viv.)

tamento — la propria cultura, la propria religione, la propria «civiltà» (2).

Krzysztof Penderecki: Non si tratta di un «recupero» di accordi che suonano bene o suonano male: si tratta di scrivere musica *convincente*, di *scrivere convincente*; e

della musica scritta ancora con la regola dell'ottava, penso che si tratti di un fenomeno antistorico... E sono anche contrario a queste forme di «pop-music» che si vanno sperimentando da qualche tempo, con le citazioni della musica vecchia in un contesto nuovo (1).

Giuseppe Sinopoli: Se la mentalità consumistico-sperimentale, in verità piuttosto borghese, provvista tuttavia di etichette rivoluzionarie e alla moda e finalizzata alla migliore vendibilità del prodotto, è legata all'esausto sistema dell'*ultimo grido* — se questa mentalità consumistica presuppone lo stesso rapporto col pubblico come è proprio della pubblicità televisiva, così il progressivismo si riveste con il procedimento compositivo del cosiddetto «materiale sonoro», mentre la frustrazione è mascherata da un desiderio di pensiero di tipo scientifico, legato al trionfante diletterantismo. Perché mettere insieme ulteriormente in base a formulette scolastiche ciò che non siamo in grado in nessun caso di controllare fenomenologicamente?... Già abbiamo una scissione fra scrittura e fenomeno sonoro! E questa teoria goliardica tranquillizza la coscienza di chi fa musica senza esser musicista (4).

Che senso ha parlare di «espressione» nei riguardi del fenomeno della creazione musicale?

Luciano Berio: La musica non è la manifestazione sonora di un *codice*... è anche un fatto, espressivo, ovviamente, cioè un *codice di codici* — se si potesse dire così — o, anche, una polifonia di codici che talvolta entrano in conflitto fra loro. L'importante è di non collezionare aneddoti e che l'uso di elementi contrastanti riveli nel musicista un processo di analisi sempre desto e operante (1).

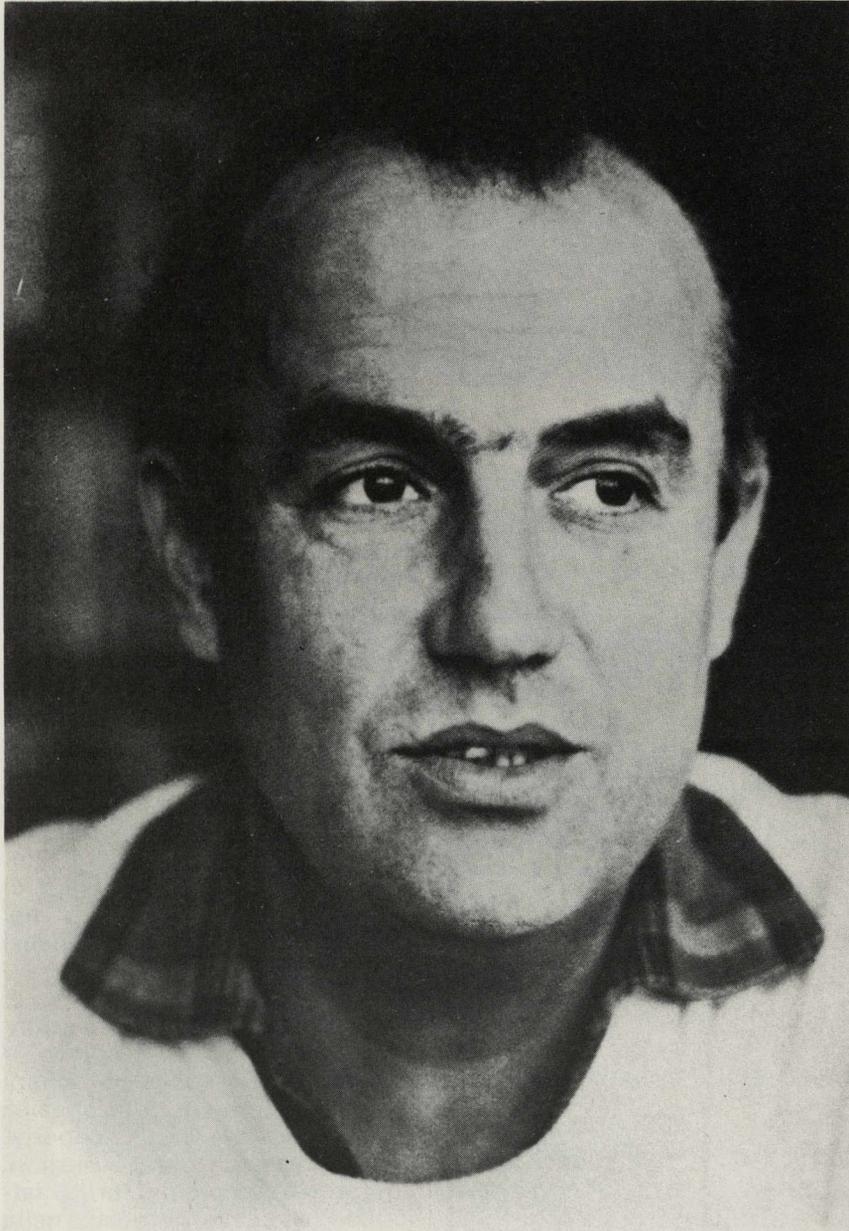
Pierre Boulez: La vita delle scienze e della tecnica ha aperto in questi ultimi tempi problemi emozionali immensi e la musica più va avanti nelle sue scoperte, più si trova di fronte a reazioni emozionali sempre più forti. Il fatto che ci siamo imposti, nella musica, schemi nuovi che ci liberano dalle strutture a cui siamo stati finora abituati, diventa esso stesso un problema di emozioni: liberarsi dalle vecchie strutture è difatti come liberarsi da tanti tabù, di pari passo con le scoperte scientifiche, e quindi aprirsi a emozioni anche più vitali (1).

Luigi Dallapiccola: Non appartengo alla schiera di quelli che si

sono imposti di dir male dell'Ottocento: se oggi «romantico» vuol essere sinonimo di «espressivo», io considererei un onore che la mia musica fosse definita con questo termine. Purché, s'intende, non si tirino fuori le storie del cuore, dell'italianità, del sentimento (che poi non si distingue

Lorenzo Ferrero: Nel discutibile fenomeno della nostalgia ciò che mi sembra importante cogliere è la volontà di comunicazione, di espressione di stati psicologici e bisogni che si suppongono condivisi o condivisibili dai destinatari, i quali, se esistono, possono a loro volta influenzare e determinare

Adorno. Ma se sta nelle responsabilità del compositore rifiutare come canali di comunicazione i moduli del passato proprio perché determinano ambiguità nella comunicazione stessa, egli deve preoccuparsi di individuare nuovi mezzi, riferendosi anche ad analisi di psicologia della percezione (meglio che a certo musicologismo che descrive tutto ciò che appare sulla carta con la presunzione che giunga nello stesso modo ai nostri orecchi) (2).



Luigi Nono

dal sentimentalismo) e così via. (...) Ispirazione è una parola che non amo; ma per un motivo simile a quello che ho per la parola «recupero». (...) Quindi non adopero mai la parola «ispirazione», preferisco usare un'altra espressione: ad esempio: «mettere in moto la fantasia» (1).

tali stati e bisogni. E solo chi applica in modo schematico certe categorie culturali può cogliere in questo un atteggiamento romantico (mi spiace di non poter approfondire questo punto). Ne consegue un modo di far musica diverso da quella oggettivazione dell'isolamento così ben descritta da

Mauricio Kagel: Non esiste per me alcuna musica che non sia il risultato di un impegno espressivo: sarà espressiva in modo cattivo o sublime, ma sempre espressiva. Se uno adopera delle note e non dice niente, anche questo è un risultato della sua espressività! (...) Io credo che ogni compositore, quando scrive della musica, lo fa perché non si può esprimere con altri mezzi. (Questo, ovviamente, lo stato ideale: perché c'è gente che fa il compositore soltanto per non annoiarsi!) (1).

Bruno Maderna: La musica non può che essere un fatto espressivo: un suono suscita reazioni e i suoni non sono che mezzi. È come se uno dicesse che la pittura è un fatto oggettivo: ma anche l'accostamento di due colori determina una reazione in chi guarda (1).

Goffredo Petrassi: Io sono sempre stato contrario all'arte sentimentale e all'«espressione» intesa come sentimento... Ma questo non toglie che l'arte sia *anche* un fatto espressivo, un'emanazione della nostra ricchezza interiore (e qualche volta della nostra aridità interiore)... Insomma uno specchio (se siamo aridi verrà proiettata la nostra aridità, in termini artistici). Ma quello dell'espressività è un termine molto equivoco (1).

Karlheinz Stockhausen: Oggi l'espressione individualista di se stessi non esiste più: se un uomo è andato su una stella, e quando tornerà vedrà un albero, i suoi occhi saranno rinnovati e resi diversi da questa esperienza (1).

Testi citati:

(1) LEONARDO PINZAUTI: *Musicisti*

d'oggi. ERI 1978.

(2) *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mollia. Lerici 1979, contenente brani da:

Il canguro, numero 5 anno II - maggio-giugno 1968.

Nuova Consonanza, Roma 31-10-1971 (programma di sala).

(3) *Musica e politica*, a cura di M. Messinis e P. Scarnecchia. Marsilio 1977, contenente brani da:

«*Rinascita*», n. 41, 21-10-1977.

Foreword to M. Writings 1967-72, Middletown 1973.

Adelphiana 1971, Adelphi 1971.

Tamtam. Monologue und Dialogue zur Mu-

sik, Ed. Piper, Monaco 1975.

Darmstädter Beiträge, Schott's, Söhne, Mainz 1972.

Intervista con Stockhausen, tratta da *C'è musica e musica*, programma televisivo di Luciano Berio.

(4) *Musikprotokoll 1977*, Graz (programma di sala).



Franco Pulcini

"LES MALHEURS D'ORPHEE"

ovvero l'opera contemporanea a Torino.



Sfogliando i programmi generali dell'unico ente torinese che possiede strutture e sovvenzioni sufficienti a programmare stagioni operistiche, ci si accorge che la presenza di lavori teatrali di autori contemporanei è andata diminuendo considerevolmente. Insensibile alle parole spese dalla più autorevole critica locale in favore dell'opera d'avanguardia, il Teatro Regio ha aperto le sue scene ai musicisti d'oggi più raramente del Teatro Nuovo, qualificandosi come unico ente lirico italiano il cui rapporto col teatro musicale contemporaneo sia andato peggiorando anziché migliorare. Il glorioso «Teatro Regio» che vide le prime mondiali di *Manon Lescaut* e di *Bohème*, che fu solito mettere in scena Wagner ai tempi in cui sembrava scanda-

loso, che organizzò la prima italiana di *Salomè* diretta dall'autore, ha ospitato nella sua sala grande, dalla riapertura del '73, solo tre opere di autori viventi (Fuga, Bruni-Tedeschi e Henze), opere che, tra l'altro, non possono neppure, con le dovute differenze, considerarsi rappresentative dell'avanguardia musicale più propriamente detta dirompente.

Quest'ultima, invero, fece capolino nel '76 sul palcoscenico del Regio: si trattava di *Tombeau*, balletto su musica di Boulez danzato dal gruppo di Béjart. Fu uno spettacolo straordinario, in assoluto uno dei più belli che si siano visti recentemente a Torino. Bisogna quindi constatare che l'avanguardia musicale storica è giunta al grande Regio per inizia-

tiva di un illuminato coreografo, dato che non viene spontaneo pensare a precise richieste a Béjart da parte di un Teatro che, se desiderasse balletti o qualsivoglia spettacolo con musiche contemporanee, avrebbe i mezzi per produrli.

Ci si chiede il perché di questa chiusura nei confronti del nuovo, soprattutto dopo la stagione '78-79, che ha visto il grandissimo successo di *Salomè* e *Pelléas et Mélisande*, opere moderne, di non facilissimo ascolto e legate a problematiche culturali piuttosto impegnative. Successo che ha presentato un pubblico torinese proiettato nella direzione della modernità e quindi più maturo di quanto pensi chi è addetto alla programmazione.

In proposito vorrei aprire una parentesi. Esiste, fra i frequentatori del Teatro Regio, un gruppo di appassionati alla lirica, facente capo ai cosiddetti «Amici del Regio», che in passato si è posto come interlocutore diretto. Forse per la costante presenza in sala, per il peso del loro umore alle «prime» o per una semplice forma di educazione nei confronti di persone molto entranti e assidue, il Teatro Regio ha dovuto sovente render conto del suo operato a questo gruppo. Nessuno mette in dubbio che fra questi melomani torinesi vi sia qualche persona aperta e utile alla vita musicale, come raccoglitori di antichi libretti e di materiale storico. Di fatto, tuttavia, le loro frange più conservatrici e ottuse, spalleggiate da pubblico mondano e impreparato, scatenarono due anni fa un pandemonio indecoroso per contestare certi cantanti a loro

sgraditi e soprattutto per boicottare tre opere del cartellone '77-78 (*Corregidor*, *Elegia per giovani amanti*, *Amore delle tre melarance*), tacciandole di indesiderato modernismo (si noti che due su tre moderne non erano!), senza averle mai ascoltate, quindi esclusivamente perché i nomi di Wolf, Henze e Prokofiev non suonavano familiari alle loro orecchie come Verdi o Puccini.

Le impennate di questo pubblico si dimostrarono nel corso della stagione infondate, perché le opere in questione ebbero tutte, per diverse ragioni, un buon successo, nel caso de *L'amore delle tre melarance* successo addirittura trionfale anche nelle recite per le scuole. Ciò per dire che i gusti di certi melomani, legati al solo repertorio ottocentesco e al divismo canoro, non coincidono con quelli del grosso pubblico privo di pregiudizi, unico e autentico rappresentante della città a cui il Teatro Regio deve rendere conto del suo operare. Realtà dimostrata anche dal fatto che certe fredde accoglienze registrate alle «prime» si sono trasformate in successi nelle recite successive e viceversa.

Questa lunga parentesi è stata fatta per dichiarare che una programmazione aggiornata si impone a Torino, non tanto per tappare la bocca a critici e intellettuali, ma per soddisfare i desideri di novità vivi in una grossa fetta del pubblico cittadino, solo apparentemente sprovveduto e disattento. Senza contare il fatto che lo svecchiare un po' le stagioni — pubblicizzando a dovere l'azione, come si è fatto altrove — potrebbe coinvolgere nuove masse di giovani che non mettono piede all'opera perché vi fiutano l'aria stantia e polverosa di un museo in decadenza. E nessuno è in grado di escludere che molti torinesi possano arrivare al repertorio tradizionale tramite opere d'avanguardia: le strade della comprensione artistica sono spesso complesse e il suggerire la modernità di certe opere di repertorio con l'accostamento ad altre radicalmente moderne è

un'operazione che si è rivelata oltremodo stimolante in tutta l'Europa musicale. Spero che almeno quegli amici del Regio che all'epoca del Teatro Nuovo seguivano con curiosità ogni anno opere di autori contemporanei — dimostrandosi allora autentici amici dell'arte — siano d'accordo con chi scrive, con la

critica e con i giovani intellettuali, su una politica di apertura alle avanguardie. Anche uno sprovveduto capisce che promuovere l'esecuzione di opere di autori viventi è un dovere culturale e morale assoluto di un Ente lirico e, per quanto numeroso possa essere il gruppo di persone che va all'opera solo per vedere il reper-



Nuovo Teatro Regio, stagione 1977/78 Henze *Elegia per giovani amanti*, direttore B. Martinotti



Nuovo Teatro Regio, stagione 1977/78, Prokofiev *L'amore delle tre melarance*, direttore V. Delman



Nuovo Teatro Regio, stagione 1977/78, Prokofiev *L'amore delle tre melarance*, direttore V. Delman

torio tradizionale (ma le cifre sono cambiate!), un teatro riceve sovvenzioni anche per contribuire all'evoluzione dell'arte musicale nel nostro paese (si veda la Legge Corona n. 800 del 14 agosto 1967 art. 18, 29, 31).

Ma al Regio la situazione pare inceppata. Nessun concorso per nuove opere è stato più bandito dopo quello che vide classificata *Ayl* di Correggia e nessuna «commissione» di lavori scenici nuovi è stata più assegnata a musicisti d'oggi dopo i balletti richiesti a Mosso e a Quaranta per il Piccolo Regio. *Amore e Psiche* di Sciarrino, che era programmata, non è stata in seguito messa in scena.

A guardarsi intorno poi, l'arretratezza di Torino si presenta sconcertante: alla Scala si è data in due stagioni diverse l'ultima opera di Nono (poi rappresentata a Francoforte), un'opera di Bussotti e un balletto di Berio, il quale sta scrivendo nuove opere per la Scala e per il Festival di Salisburgo! Bussotti, rappresentato a Venezia e ad Amburgo, presenta una sua nuova opera a Treviso. Sinopoli scrive su commissione due opere per Monaco di Baviera e per Amburgo. Il torinese Ferre-

ro al «Maggio musicale fiorentino», ad Avignone e a Roma, per il cui teatro prepara una nuova opera. Sciarrino a Firenze, dopo la Piccola Scala e prossimamente alla Fenice. Togni alla Fenice, alla Scala e a Roma. Tutte opere nate per un allestimento scenico di autori italiani, ospitate, come ho accennato, anche in importanti centri europei. E ho citato solo ciò che mi veniva in mente, in sospetto di aver fatto gravi dimenticanze, tale è la moltitudine di queste manifestazioni artistiche. Se il discorso si estendesse ai musicisti contemporanei stranieri in patria e in Italia, le argomentazioni crescerebbero a dismisura. Ricorderò solo l'opera di Ligeti nella stagione scorsa a Bologna, quella di Penderecki a Chicago e alla Scala. Pare che l'autore polacco ora prepari una nuova opera per i teatri dell'Emilia-Romagna.

Insomma ovunque c'è la possibilità di seguire regolarmente un teatro che sia viva espressione del presente, attraverso il linguaggio musicale degli ultimi tempi — non al Teatro Regio di Torino. Si ha forse il timore di offendere i melomani tradizionalisti? O di perdere il pubblico mondano ri-

chiamato dalla scintillante inaugurazione del '73, che sta già lentamente facendo posto ad ascoltatori più curiosi e più interessati allo spettacolo in sé, che a un'abitudinaria uscita serale in pompa magna? Nessuno potrà mai accusare un Teatro sovvenzionato di essersi mosso nella direzione della cultura ed avere insieme superato il rischio di ridursi ad ente assistenziale per chi non sa dove indossare i vestiti migliori.

Ci si augura, per concludere, che l'opera teatrale contemporanea possa godere nella nostra città di una fortuna maggiore, possibilmente in un futuro non troppo lontano. Al nostro Teatro Regio basterà semplicemente mettersi al passo con la programmazione ampiamente aggiornata che — onore al merito — ci ha sempre offerto nella Sala del Piccolo Regio e nei concerti sinfonici. Gli sarà sufficiente abbandonare quelle eccessive diffidenze tanto piemontesi verso il nuovo, seguire con un po' di entusiasmo la parte migliore di sé: applicare insomma quella stessa apertura culturale, che ha innegabilmente dimostrato nelle stagioni strumentali, anche alla programmazione delle opere sceniche.

Paolo Robotti

CRONOLOGIA DEI CONCERTI DI MUSICA CONTEMPORANEA A TORINO DAL 1965

Gli anni della scoperta dell'avanguardia musicale a Torino.

Premessa

Intorno alla metà degli anni Sessanta si verifica un generale fenomeno di passaggio della musica d'avanguardia dalle circoscritte aree dei festival specializzati, alle società concertistiche, alla produzione discografica e a quella radiofonica. Il 1965 si può dunque considerare come anno spartiacque fra due diverse tendenze nella programmazione delle stagioni musicali.

La scelta delle società di concerti è stata effettuata in base non solo all'importanza delle società stesse nella vita musicale torinese, ma anche alla sistematica presenza di musica contemporanea nei loro programmi stagionali. Per questo sono contemplati anche il Piccolo Regio e i Concerti Sinfonici del Regio, che hanno sempre lodevolmente perseguito tali intenti. Per i motivi suddetti questa indagine vuole essere solamente indicativa di una più generale situazione della musica contemporanea.

Il campo dell'avanguardia è difficilmente definibile nei suoi contorni, eppure valeva la pena confrontare la presenza dell'avanguardia stessa con quella dell'avanguardia storica e ancora, con la presenza della musica che, al di là di considerazioni di carattere stilistico, si deve definire contemporanea per ragioni cronologiche.

La validità di estendere le ricerche al massimo numero di autori del Novecento già si ritrova nel risultato di questa indagine, che

dimostra che la musica contemporanea nei programmi concertistici ha contribuito alla sprovvincializzazione del discorso culturale. Ciò si è riflesso nella diminuzione dello squilibrio esistente fra gli autori consolidati dalla storiografia e dalla musicologia più qualificate e gli autori ed i valori della realtà musicale cittadina.

Inoltre la programmazione di musica del Novecento è passata dal tributo rispettoso a personalità operanti localmente e ad autori operanti tra le due guerre e rappresentativi del gusto neanche troppo velatamente autarchico, ad un recupero di personalità e di autori su scala internazionale. La presenza dell'avanguardia si accompagna dunque alla riqualificazione della programmazione di musiche del Novecento.

Un'ultima considerazione riguarda l'opinione diffusa che a Torino si esegua poca musica contemporanea: l'ampiezza della presente cronologia sembra dimostrare il contrario. In realtà, dall'elenco stesso si possono ricavare i motivi di quell'impressione. Basterebbe considerare come le energie musicali disponibili talvolta si disperdano in esecuzioni di numerosi autori poco rappresentativi. È chiaro che la musica contemporanea, per sua stessa natura, non si può prestare a selezioni e restrizioni, tuttavia lo scompenso esistente fra la quantità di compositori scarsamente autorevoli e le carenze di autori importanti fa pensare a programmazioni disordinate e improvvisate.

È il caso di aggiungere una certa mancanza di coordinamento, dimostrata da ripetizioni di una stessa composizione presso diverse società concertistiche le quali sembrerebbero ignorarsi a vicenda. Il coordinamento cittadino tra le varie associazioni musicali per la programmazione è già stato suggerito e proposto da diverse parti e da critici autorevoli e si può sperare che una panoramica, seppur parziale come questa, su quanto si è compiuto in passato, sia ulteriore stimolo a fare meglio e di più in futuro.

Procedimenti e abbreviazioni adottati nella stesura della cronologia.

L'impostazione generale del lavoro è la seguente: l'elenco degli autori segue l'ordine alfabetico e per le singole esecuzioni sono indicati l'anno, il titolo, l'interprete, la società organizzatrice del concerto e la data; infine è riportato il numero di composizioni eseguite in quell'anno. Al termine dell'elenco riferito ad ogni autore, solamente per i più eseguiti, si trova, oltre il totale, il numero di esecuzioni presso le singole società.

Di alcuni autori ho segnalato esecuzioni precedenti il 1965, quando è stato possibile reperirne il programma e comunque in base all'importanza e all'unicità dell'esecuzione stessa. Nel caso di irrecuperabilità del programma di sala, e nel caso di mancanza di

data nel cartellone generale di stagione, ho dovuto limitare l'indicazione cronologica come nell'esempio seguente: *CT/Stagione '64/'65*.

Per le composizioni eseguite più volte, in linea generale ho preferito mantenere le indicazioni fornite di volta in volta dai programmi di sala (titolo in lingua, o tradotto, data di composizione ecc.).

Per quanto riguarda gli esecutori, a parte i casi evidenti di uno o due interpreti, ho indicato prima il nome del solista o dell'interprete principale, poi quello del complesso strumentale ed infine quello del direttore o coordinatore. Qualora compaiano solamente il primo e l'ultimo, ciò significa quasi sempre che l'orchestra, o l'organico strumentale è quello proprio della Società o dell'Ente organizzatore del concerto, come la RAI, il Circolo Toscanini, la Camerata Strumentale A. Casella, l'Orchestra del Regio ecc. Ed

ancora, quando compaiono più interpreti, questi seguono l'ordine degli strumenti indicati in organico.

Mi scuso per gli errori, le lacune e le imprecisioni che certamente compariranno e che solleveranno proteste e dissensi, ma questo lavoro pur faticoso e prolisso vuole essere, come già accennato, solamente una traccia per il compimento di un'indagine più vasta e completa nel campo della musica contemporanea.

Mi sia consentito ringraziare tutti coloro i quali mi hanno aiutato a procurare le fonti e hanno contribuito direttamente o indirettamente alla stesura di questa cronologia.

Abbreviazioni

A.	contralto
ADM	Antidogma Musica
B.	basso
Cam.	da camera, cameristico
cb.	contrabbasso
CC	Camerata Strumentale « Alfredo Casella »

cl.	clarinetto
compl.	complesso
cr.	corno
cR	concerti del Regio
CT	Circolo Musicale « Arturo Toscanini »
d'am.	d'amore (viola, oboe)
esec.	esecutore, esecuzione
femm.	femminile
fg.	fagotto
Fil.	filarmónica
fl.	flauto
magn.	magnetico (nastro)
Ms	mezzo soprano
ob.	oboe
orch.	orchestra
org.	organo
perc.	percussioni
percuss.	percussioni
pf.	pianoforte
pR	Piccolo Regio
Q. (q.)	quartetto
Qn.	quintetto
R	Regio
RAI	R.A.I.
S.	soprano
sax	sassofono
sinf.	sinfonica
sintet.	sintetizzatore
strum.	strumenti, strumentale
UM	Unione Musicale
vc.	violoncello
vl.	violino
vla.	viola



**TEATRO
REGIO
TORINO**

I CONCERTI DEL REGIO

TEATRO REGIO - GIOVEDÌ 23 GIUGNO 1977

MUSICHE DI FRANCO DONATONI

Asi, per otto strumenti
(Marta Brissonella flauto, Bruno Odella oboe, Marino Mirati clarinetto, Massimo Merlo violino, Giulio Basso viola, Sergio Pavia violoncello, Roberto Capozzi pianoforte, Vito Sklypa clavicembalo)

Lamento, per sei strumenti
(Armando Fassi clarinetto, Roberto Bardi clarinetto basso, Valerio Dall'Acqua viola, Marco Compostoli violoncello, Carlo Costantini violoncello, Roberto Capozzi pianoforte)

Voci

Tot, per trio d'archi e clavicembalo

(1ª esecuzione assoluta, su commissione del Teatro Regio)

Trio di Camerata: Claudio Bellini - Umberto Olivetti, violino

Ennio Poggiani, viola

Marcello De Santis, clavicembalo

Duo pour Bruno

DIRETTORE

GIANLUIGI GELMETTI

ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

**TEATRO
REGIO
TORINO**

NICCOLO' CASTIGLIONI

Giovedì 27 Aprile 1978

PICCOLO REGIO

ore 17.30 INCONTRI CON LA MUSICA

CONTEMPORANEA

Incontro con l'autore: Niccolò Castiglioni

e cura di Enzo Restagno

ore 21 MUSICHE DI NICCOLO' CASTIGLIONI

CIRCOLO MUSICALE A. TOSCANINI

Direttore GIANPIERO TAVERNA

INGRESSO LIBERO

Alcuni documenti delle attività dell'Unione Musicale (concerto, 1978), della Camerata « Alfredo Casella » (immagine da un programma di sala), del Circolo Toscanini (componenti del complesso strumentale) e del Teatro Regio di Torino (programmi di sala).

anno di esecuzione	titolo, interprete, società organizzatrice del concerto / data di esecuzione	numero di composiz. eseguite nell'anno
	Agundez A.	
1977	<i>Concierto en re</i> , Circolo Toscanini, UM/27.X	1
	Akutagawa Y.	
1976	<i>Triptychon per archi</i> (1948), Orch. Cam. Fil. di Varsavia, UM/14.XI	1
	Alain J.	
1977	<i>Le jardin suspendu</i> , M.C. Alain, UM/4.XII <i>Litanies</i> , M.C. Alain, UM/4.XII	2
	Alfano F.	
1939	<i>Cyrano di Bergerac</i> , Teatro della Moda, R/??	1
1947	<i>Resurrezione</i> , Teatro Lirico, R/29.IV	1
1953	<i>Madonna Imperia</i> , Teatro Nuovo, R/17.V	1
1956	<i>Resurrezione</i> , Teatro Carignano, R/21.XI	1
1971	<i>Resurrezione</i> , Boncompagni, RAI/22.X	1
	Andriessen L.	
1971	<i>Register per pf.</i> , B. Berman, UM/13.II	1
	Anzagli D.	
1974	<i>Limbale per orchestra</i> , Sanzogno, RAI/15.II	1
1977	<i>Alena</i> , I Dieci Fiati Italiani, pR/30.V	1
	Arrigo G.	
1975	<i>Epitaffi per coro e orch.</i> , G. Ferro, RAI/7.III	1
	Bartók B.	
1961	<i>I sei quartetti per archi</i> , Q. Vegh, UM/27, 29, 30.III	3
1965	<i>Sonata per pf.</i> (1926), Foldes, UM/30.I <i>VI quartetto per archi</i> , Q. Tatrai, UM/3.III <i>I concerto per pf. e orch.</i> , Foldes/Iliev, RAI/26.III <i>Concerto per orchestra</i> , Mander, RAI/23.IV <i>Images Hongroises</i> , Zecchi, cR/8.VI <i>Suite op. 14 per pf.</i> , Pollini, UM/13.X <i>Studio op. 18 n. 1</i> , Pollini,	9

	UM/13.X <i>Tre pezzi da «All'aperto»</i> , Pollini, UM/13.X <i>Sonata per pf.</i> (1926), Pollini, UM/13.X	
1966	<i>Il concerto per pf. e orch.</i> , Weisseberg/Vernizzi, RAI/21.I <i>Improvvisazioni su canzoni ungheresi per pf.</i> , Ciani, UM/26.I <i>V quartetto per archi</i> , Q. Vegh, UM/2.III <i>Danze popolari rumene per orch.</i> , Cattini, cR/30.V <i>III concerto per pf. e orch.</i> , Aprea/Dutoit, RAI/11.XI	5
1967	<i>Concerto per orchestra</i> (1943), Bellugi, cR/17.VI <i>Concerto per orchestra</i> (1943), Imbal, RAI/7.IV <i>Due ritratti op. 5 per orch.</i> , Feist, RAI/12.V <i>Concerto per orchestra</i> (1943), Schippers, RAI/10.XI	
1968	<i>Suite op. 14 per pf.</i> , Badura Skoda, UM/27.V <i>Tanz-Suite per orch.</i> , Rossi, RAI/31.X	2
1969	<i>Szabadban per pf.</i> , Pollini, UM/15.I <i>Il mandarino meraviglioso</i> , Atzmon, RAI/17.I <i>Contrasti per vl., cl., pf.</i> (1938), Melos Ensemble di Londra, UM/19.II <i>Il concerto per vl. e orch.</i> , Stern/Imbal, RAI/21.III <i>Drei Dorfszenen per coro femm. e orch. cam.</i> , Maghini, RAI/25.III <i>Danze popolari rumene per orch.</i> , Gordini, cR/7.X <i>Deux Images op. 10 per orch.</i> , Imbal, RAI/12.XII <i>Danze rumene per vl. e pf.</i> , Ughi/Macoggi, UM/23.XII	8
1970	<i>Sonata per 2 pf. e perc.</i> , Canino/Ballista/Gelmetti/Campioni, UM/21.I <i>I sei quartetti per archi</i> , Q. Vegh, UM/26, 28.I <i>III concerto per pf. e orch.</i> , Entremont/Foster, RAI/30.I <i>Concerto per orchestra</i> , Bellugi, RAI/9.X	
1972	<i>V quartetto</i> , Q. Vegh, UM/8.III <i>VI quartetto</i> , Q. Vegh, UM/17.V <i>Mikrokosmos (nn. 140-147 dal 6° libro)</i> , Ciani, UM/24.V <i>Sonata per 2 pf. e perc.</i> , Kocsis/Ranki, UM/25.X <i>Divertimento per archi</i> ,	5

1973	Orch. Cam. di Sofia, UM/29.XI <i>I concerto per vl. e orch.</i> , Orch. Sinf. di Mosca, UM/17.X <i>Concerto per orchestra</i> , Boettcher, RAI/19.X <i>Szabadban per pf.</i> , Lupu, UM/28.XI	3			
1974	<i>Il mandarino meraviglioso</i> , Bareza, R/30.III <i>Quattro pezzi per orch. op. 12</i> , Ahronovitch, RAI/22.III <i>Il principe di legno, suite</i> , Martinotti, RAI/18.X	3			
1975	<i>Quintetto per pf. e archi</i> , Ensemble Instrumental Brahms de Bruxelles, UM/12.II <i>I sonata per vl. e pf.</i> (1921), Perpich/Passaglia, pR/21.IV <i>Sonata per pf.</i> (1926), Pollini, UM/14.V <i>Sedici duetti per 2 vl.</i> , Minella/Beaumont, CC/6.X <i>Divertimento per orch. d'archi</i> , Friedman, RAI/21.XI	5			
1976	<i>Sonata per pf.</i> (1926), Argerich, UM/13.X <i>II sonata per vl. e pf.</i> (1922), Maticena/Bozzia, pR/1.III <i>Tanz-Suite per orch.</i> , Renzetti, cR/23.X	3			
1977	<i>VI quartetto per archi</i> , Q. Juilliard, UM/17.V <i>Tancszvit, suite di danze per pf.</i> , Benz, UM/27.II <i>Il mandarino meraviglioso op. 19</i> , Bruck, RAI/18.II <i>Mikrokosmos</i> (esec. integrale), Lanni, pR/15, 17.III <i>Tanz-Suite per orchestra</i> , Inoue, RAI/20.V <i>Allegro Barbaro per pf.</i> , Bonelli pR/18.X	7			
1978	<i>II concerto per vl. e orch.</i> , H. Segerstam/L. Segerstam RAI/20.I <i>III quartetto per archi</i> , Q. Melos di Stoccarda, UM/11.I <i>Contrasti per vl., cl., pf.</i> , Melos Ensemble di Londra, UM/15.III <i>Musica per archi, perc. e celesta</i> , Bruck, RAI/21.IV <i>Musica per archi, perc. e celesta</i> , Orch. Fil. Ungherese, UM/12.V <i>Quintetto per pf. e archi</i> (op. postuma), Qn. Italiano, UM/1.XI <i>Sonata per 2 pf. e perc.</i> , Verso/Bosio/Cantone/Manocchi, CC/6.XI <i>I quartetto op. 7</i> , Q. Italiano, UM/29.XI	9			
1979	<i>Il castello del principe Barbablù</i> , Martinotti/Missiroli, R/21.XII <i>Mikrokosmos</i> (5 pezzi da), Kontarsky/Kontarsky, UM/18.IV	1			
			Totale: 72 = UM: 36 RAI: 22 cR: 5 pR: 5 R: 2 CC: 2		
Bastian R.					
1977	<i>Etats II per 6 strumenti</i> , Circolo Toscanini, UM/27.X	1			
Becker G.					
1974	<i>Scanning per ottoni e nastro magn.</i> , The Edward Tarr Brass Ensemble, UM/20.III	1			
Berberian C.					
1969	<i>Stripsody per voce sola</i> (1966), C. Berberian, UM/12.II	1			
Berg A.					
1963	<i>Suite lirica</i> , Q. La Salle, UM/27.II	1			
1965	<i>Wozzeck</i> , Rivoli/Poli, R/4.V	1			
1968	<i>Concerto per vl. e orch.</i> , Kogan/Dixon, RAI/15.XI	1			
1969	<i>Quattro lieder op. 2</i> (1909/10), Berberian/Bodini, UM/12.II <i>Quartetto op. 3</i> (1910), Q. di Ostrava, UM/24.II	2			
1970	<i>Suite lirica</i> (1925/26), Q. Parrenin, UM/23.II <i>Concerto per vl. e orch.</i> , Gulli/Delogu, RAI/16.X	2			
1972	<i>Sieben fruhe Lieder per S. e orch.</i> , Lukomska/Urbini, RAI/17.III	1			
1973	<i>Sonata op. 1 per pf.</i> , Eschenbach, UM/23.V <i>Lulu</i> , frammenti sinfonici dall'opera, Cerha, RAI/23.XI	2			
1975	<i>Concerto per vl. e orch.</i> , Edinger/Boettcher, RAI/24.I	1			
1976	<i>Schliesse mir die Augen beide</i> (versione tonale 1909), Salvetta/Ballista, pR/17.I <i>Schliesse mir die Augen beide</i> (versione dodecafonica 1925), Salvetta/Ballista, pR/17.I <i>Quattro lieder op. 2</i> (1909/10), Salvetta/Ballista, pR/17.I <i>Sonata op. 1 per pf.</i> , Bozzia, CC/18.X	4			
1977	<i>Quartetto per archi op. 3</i> , Q. Alban Berg, UM/23.II <i>Concerto per vl. e orch.</i> , Rosenberg/Martinotti, cR/8.VII <i>Lyrische suite</i> , Q. di Tokyo, UM/7.X <i>Lulu</i> , frammenti sinfonici dall'opera, Bertini, RAI/2.XII	4			

- 1978 *Sonata op. 1 per pf.*, Lonquich, UM/29.I 3
Der Wein, aria da concerto per S. e orchestra, Poli/Tabachnik, RAI/27.I
Vier Stücke per clarinetto, Garbarino, pR/20.III
Totale 22 = UM: 8 RAI: 7 R: 1 cR:1 pR: 4 CC: 1

Berio L.

- 1964/ 1965 *Momenti* (musica elettronica), CT/stagione 64/65 1
 1968 *Passaggio, per S, 2 cori e strum.*, Gusella, RAI/6.XII 1
 1969 *Tema, Omaggio a Joyce, per voce e nastro magnetico*, Berberian, UM/12.II 4
Sequenza III per voce sola (1966), Berberian, UM/12.II
Visage per nastro magnetico, Berberian, UM/12.II
Folk-Songs, Ciaffi Ricagno, CT/20.VI
 1970 *Chamber music* (1953), Circolo Toscanini, CT/2.II 10
Sequenza I per fl. solo, Romanini, CT/26.XI
Sequenza II per arpa sola, Albiseti, CT/26.XI
Sequenza III per voce sola, Berberian, CT/26.XI
Sequenza IV per pf. solo, Cognazzo, CT/26.XI
Sequenza V per trombone, Faccini, CT/26.XI
Sequenza VI per viola sola, Pozzi, CT/26.XI
Sequenza VII per oboe solo, Fighera, CT/26.XI
Tema - Omaggio a Joyce, per voce e nastro magnetico, Berberian, CT/26.XI
Circles di E.E. Cummings, per voce, arpa e percussioni, Berberian/Albisetti/Messerklinger/Lanzi, CT/26.XI
 1971 *AIR per S. e orch.* (1970), Salvetta/Berio, RAI/29.I 6
Concertino per cl., vl., celesta, arpa e archi (1951), Berio, RAI/29.I
Sequenza I per fl. solo (1958), De Quant, UM/13.II
AIR per S., pf., vl., vla. e vc., I Solisti di Torino, UM/22.II
Sequenza V per trombone solo (1967), Tarr, UM/27.II
Laborintus II, Panni, RAI/24.XI
 1973 *O King, per S. e strumenti*, Orch. Cam. Nuova Consonanza, UM/22.I 2

- Agnus, per 2 voci e 3 cl.*, Orch. Cam. Nuova Consonanza, UM/22.I
 1974 *El mar ma mar, per S, Ms. e strum.*, Gelmetti, CC/9.XII 1
 1975 *Sequenza IV per pf. solo*, Canino UM/26.III 2
Serenata I (1957), Camerata Casella/Peyretti, pR/19.V
 1976 *Quattro versioni originali da «La Ritirata Notturna di Madrid» di L. Boccherini*, Bellugi, RAI/21.V 1
 1977 *Sequenza VI per vla. sola*, Bennici, pR/31.I 5
Bewegung, per orchestra, Berio, RAI/6.V
Cries of London, Swingle Two (1ª esecuzione italiana), Berio RAI/6.V
Sinfonia per 8 voci e orch., Swingle Two, Berio, RAI/6.V
Folk Songs per S. e strumenti, Logue/Peyretti, CC/19.IX
 1978 *Sequenza II per arpa sola*, Antonelli, pR/13.II 5
Sequenza V per trombone solo (1966), Schiaffini, pR/3.IV
Sequenza I per fl. solo (1958), Ensemble «Das Neue Werk» Hamburg, UM/26.IV
Eindrücke, per orchestra, Taverna, RAI/30.VI
Differences per nastro e 5 strum., esec. registrata, ADM/28.IX
Totale 38 = UM:10 RAI: 9 pR: 4 CC: 2 CT: 12 ADM: 1

Bettinelli B.

- 1969 *Il concerto per pf. e orch.*, Marzorati, cR/3.VII 1
 1974 *Improvvisazione per chitarra*, Gilardino, CC/17.XII 1
 1978 *Già mi trovai di maggio, per coro misto a 4 voci*, Coro Polifonico di Torino, pR/5.VI 1
Totale 3 = cR: 1 CC: 1 pR: 1

Biel M. von

- 1971 *Fassung per nastro magnetico*, Feedback Studio Köln, UM/15.II 1

Bloch A.

- 1977 *Salmo gioioso per S. e 5 fiati*, Logue/Peyretti, CC/19.IX 1

Bortolotti M.

- 1969 *Transparencias* (1968), I Solisti Veneti, UM/29.I 1
 1970 *Links per 11 archi solisti*, I Solisti Veneti, UM/14.I 1

- | | | | | | | |
|---|--|---|--|--|--|--|
| 1974 | <i>Vocalizzo per S, e strumenti,</i>
Gelmetti, CC/9.XII | 1 | | | <i>e orchestra, Cavicchioli/
Surovacewski, RAI/7.I</i> | |
| 1978 | <i>Motetto I per computer e voce,</i>
esec. registrata, ADM/28.IX | 1 | | | | |
| Totale 4 = UM:2 CC: 1 ADM:1 | | | | | | |
| Bosco G. | | | | | | |
| 1971 | <i>Musica da concerto per fl. e archi,</i>
Bruni, CC/15.XI | 1 | | | | |
| 1973 | <i>... C'est la clarté vibrante,</i>
Semolini/Sacchetti, UM/10.XI | 1 | | | | |
| 1978 | <i>Cracking, per pf., fiati, timpani e
percussioni, Taverna, RAI/30.VI</i> | 1 | | | | |
| Boulez P. | | | | | | |
| 1969 | <i>Il sonata per pf. (1948),</i> Pollini,
UM/15.I | 1 | | | | |
| 1970 | <i>Structures 2 (1963),</i> Canino/
Ballista/Gelmini/Campioni,
UM/21.I | 1 | | | | |
| 1971 | <i>I sonata per pf. (1946),</i> Berman,
UM/13.II | 1 | | | | |
| 1972 | <i>Le marteau sans maître (1954),</i>
Continuum Ensemble di Dortmund,
UM/17.II | 3 | | | | |
| | <i>Improvisation sur Mallarmé I e II,</i>
Messerklinger, CT/16.XI | | | | | |
| | <i>III sonata per pf.,</i> Canino, CT/16.XI | | | | | |
| 1975 | <i>Le marteau sans maître (1953/55),</i>
Camerata Casella/Marvulli,
pR/9.II | 2 | | | | |
| | <i>Structures per 2 pf. (Libro II,
cap. 1 e 2),</i> Kontarsky/Kontarsky,
UM/5.III | | | | | |
| 1976 | <i>Tombeau (da Pli selon Pli),</i>
esec. registrata, R/8.II | 2 | | | | |
| | <i>Il sonata per pf. (1948),</i> Pollini,
UM/3.X | | | | | |
| 1977 | <i>Le marteau sans maître (1954),</i>
Amsterdams Ensemble/De Leeuw,
UM/26.I | 1 | | | | |
| 1978 | <i>Improvisation I: «Le vierge, le vivace
et le bel aujourd'hui»,</i> Tabachnik,
RAI/27.I | 1 | | | | |
| Totale 12 = UM:7 RAI: 1 R: 1
pR: 1 CT: 2 | | | | | | |
| Bracali G. | | | | | | |
| 1967 | <i>Musica per orchestra di fiati, cb.,
batteria, Imbal, RAI/7.IV</i> | 1 | | | | |
| 1976 | <i>Viajes per chitarra, Ghiglia,</i>
UM/7.XI | 1 | | | | |
| Brainovich A. | | | | | | |
| 1975 | <i>Sonata in re min. per cb. e pf. (1973)</i>
(1 ^a esec. torinese), Pederzani/
Cognazzo, pR/24.XI | 1 | | | | |
| Brero C. | | | | | | |
| 1966 | <i>Sette rime di Omar Khaïam per voce</i> | 1 | | | | |
| Britten B. | | | | | | |
| 1965 | <i>War requiem op. 66,</i> Rossi,
RAI/21.V | 1 | | | | |
| 1968 | <i>L'opera dei mendicanti,</i> Scaglia,
RAI/16.II | 2 | | | | |
| | <i>Peter Grimes, Rivoli/Poli,</i>
R/18.IV | | | | | |
| 1972 | <i>Variazioni e fuga su un tema
di Purcell op. 34,</i> Previn, RAI/14.I | 2 | | | | |
| | <i>Concerto per pf. e orch. op. 13,</i>
Brugnonini/Vernizzi, RAI/21.IV | | | | | |
| 1974 | <i>Fantasy quartet op. 2 (1932),</i>
Circolo Cameristico Piemontese,
pR/25.III | 2 | | | | |
| | <i>Sette folk songs per S. e pf.,</i>
Logue/Bellino, CT/22.X | | | | | |
| 1976 | <i>Sinfonia da requiem op. 20,</i>
Atherton, RAI/6.II | 1 | | | | |
| 1979 | <i>Les illuminations op. 18 per T. e archi,</i>
Pane/Gruppo d'archi di Torino,
pR/22.I | 1 | | | | |
| Totale 9 = RAI: 5 R: 1 pR: 2 CT: 1 | | | | | | |
| Brown E. | | | | | | |
| 1975 | <i>Corrobboree per 2 pf.,</i> Kontarsky/
Kontarsky, UM/5.III | 1 | | | | |
| 1977 | <i>December 1952, per 3 esec. e nastro
magnetico, Montague/Fulkerson/
Artaud, UM/15.XI</i> | 1 | | | | |
| Bruni Tedeschi A. | | | | | | |
| 1968 | <i>Viaggio e finale, Cantata tropicale
per T. e orchestra, Rossi, RAI/23.II</i> | 1 | | | | |
| 1975 | <i>Diagramma circolare, R/</i> | 1 | | | | |
| Bruno C. | | | | | | |
| 1969 | <i>Sette epigrammi di Goethe, per S., vl.,
cl., pf., Gruppo Musicisti
Contemporanei di Milano, CC/22.V</i> | 1 | | | | |
| Bucchi V. | | | | | | |
| 1963 | <i>Fantasia per archi (1^a esec. torinese),</i>
Bartoletti, cR/6.VI | 1 | | | | |
| 1969 | <i>Una notte in paradiso, Goitre,</i>
RAI/14.XI | 1 | | | | |
| 1970 | <i>Concerto grottesco per cb. e archi,</i>
I Solisti Veneti, UM/14.I | 2 | | | | |
| | <i>Cori della pietà morta, Faldi,</i>
cR/18.VI | | | | | |
| 1972 | <i>Una notte in paradiso, Pradella/
Della Corte, R/15.I</i> | 2 | | | | |
| | <i>Concerto per vl. e archi, Vernizzi</i>
CC/23.X | | | | | |
| 1973 | <i>Il coccodrillo, Markowski,</i>
RAI/30.XI | | | | | |
| 1974 | <i>Fantasia per archi «Carte
fiorentine», I Solisti Aquilani,</i> | 2 | | | | |

UM/6.II

Silence, per coro misto a cappella,
Les Solistes des Choeurs de
l'O.R.T.F., UM/6.III

Totale: 9 = UM: 3 RAI: 2 R: 1
cR: 2 CC: 1

Busoni F.

- 1967 *Arlecchino*, Rivoli/Ronconi, 2
R/30.III
Turandot, Rossi, RAI/13.I
- 1968 *Fantasia indiana per pf. e orch.* 1
op. 44, Scarpini/Bellugi, cR/10.X
- 1972 *Doktor Faust*, Segerstam, RAI/6.X 2
Die brautwahl op. 45, Previtali,
RAI/17.I

Bussotti S.

- 1969 *Ancor odono i colli* (1967), Sestetto 5
Luca Marenzio, UM/22.I
Rar' ancora (1968),
Sestetto Luca Marenzio, UM/22.I
La curva dell'amore,
Sestetto Luca Marenzio, UM/22.I
Marbre (1967), I Solisti Veneti,
UM/29.I
- 1970 «O», soli atti vocali da «*La Passion* 2
selon Sade», Berberian, UM/12.II
Tableaux vivants (avant la Passion
selon Sade), Canino/Ballista,
UM/21.I
- 1971 *Rara* (1970), Hornung, UM/11.II
Phrase à trois, per vla., vl., pf., 1
Società Cameristica Italiana,
UM/17.II
- 1972 *Sette fogli* (1959), Orch. Cam. 1
Nuova Consonanza, UM/20.III
- 1973 *El carbonero (Grottesco a 5 voci)*, 2
Coro Amici della Polifonia,
UM/19.XII
Cori a cappella dal «Lorenzaccio»,
Coro Amici della Polifonia,
UM/19.XII
- 1974 *The rara requiem*, Taverna, RAI/1.II 4
Quartetto Gramsci, ripresa per 2 vl.,
vla., vc. da «I Semi di Gramsci»
per quartetto e orchestra,
Q. Italiano, UM/30.X
Pièces de chair II (1958/59/60),
Taverna, CT/7.X
Rara (versione a 3) (1964/67),
Trio di Como, pR/25.XI
- 1977 *Pièce de chair*, Circolo Toscanini/ 1
Taverna, pR/4.IV
- 1978 *Solo (da «Passion selon Sade»)*, 6
Del Monaco
pR/16.I
Fragmentations (pour un joueur de
harpes), Antonelli, pR/13.II
Tableaux vivants (avant la Passion

selon Sade), Canino/Ballista,
UM/26.II

Couple, per fl. e pf., Semolini/
Cognazzo, pR/6.III

Coeur pour batteur, per perc.,
Iannaccone, pR/3.IV

Solo (da «Passion selon Sade»),
Del Monaco, pR/17.IV

- 1979 *Three lovers' ballet* (1^a esec. torin.), 5
Trio di Fiesole, pR/5.III
Solo (1965), Divertimento
Ensemble/Gorli, UM/7.III
Tramonto, per fl., cr., cl. (1978),
Divertimento Ensemble/Gorli,
UM/7.III
«*Dai, dimmi, su!*», Divertimento
Ensemble/Gorli, UM/7.III
Passo d'uomo, per ottavino e perc.,
Tonini Bossi/Sinopoli, RAI/25.V
Totale 27 = UM: 16 RAI: 2 pR: 8
CT: 1

Cage J.

- 1969 *A Flower* (1942), Berberian, 2
UM/12.II
Wanderful widow of 18 springs,
Berberian, UM/12.II
- 1970 *Musik-walk (versione per 2 pf. e suoni* 2
estranei), Canino/Ballista, UM/21.I
First construction in metal (1939),
Les Percussions de Strasbourg,
UM/4.II
- 1971 *Concerto per pf. e orch.*, Tilbury/ 2
Orch. Cam. Nuova Consonanza,
UM/8.II
Sonatas and interludes per pf.
preparato, Tilbury, UM/8.II
- 1975 *Double music per 4 perc.*, Gruppo 2
Percussione 4, pR/12.V
Credo in us (1943), Gruppo
Percussione 4, pR/12.V
- 1976 *Third construction*, Gruppo 1
Percussione 4, pR/29.XI
- 1977 *Imaginary landscape per pf.* 1
preparato, Montague, UM/15.XI
- 1978 *Forever and sunsmell*, Del Monaco/ 7
Marotta, pR/16.I
Sonatas and interludes per pf.
preparato (1946/48) (esec.
integrale), Cardini, pR/23.I
Forever and sunsmell, Del Monaco/
Marotta, pR/17.IV
Feed, per strum. e perc.,
esec. registrata, ADM/28.IX
- 1978 *Musica for Marcel Duchamp per pf.*
preparato, esec. registrata,
ADM/28.IX
Variations III, per org. e perc.,
esec. registrata, ADM/28.IX
Musica per strumenti a fiato (1937),
Assieme a fiati di Torino,

pR/18.XII

Totale 17 = UM: 7 pR: 7 ADM: 3**Calbi B.**

- 1964/
1965 *Invenzioni per strumenti a fiato*, 1
Circolo Toscanini,
CT/Stagione 64/65
- 1977 *Commento per strumenti e nastro*, 1
I solisti della Camerata
Casella, CC/11.X

Canino B.

- 1971 *Labirinto 3, per quartetto d'archi*, 1
Società Cameristica Italiana,
UM/17.II
- 1972 *Black and white di F. Donatoni*, 1
Canino/Ballista, CC/9.X

Carluccio Leante F.

- 1978 *Lullaby (1ª esec. assoluta)*, 1
Del Monaco/Marotta, pR/16.I

Casella A.

- 1965 *Concerto op. 69 per archi, pf., timpani* 1
e perc.,
Rossi, RAI/12.III
- 1966 *Serenata op. 46 per 5 strum. (1927)*, 1
Circolo Toscanini, CT/10.III
- 1967 *Serenata op. 46 per 5 strum. (1927)*, 2
Circolo Toscanini, CT/
Concerto op. 69 per archi, pf.,
timpani e perc., Mannino, RAI/5.V
- 1968 *Serenata per piccola orch. op. 46 bis*, 1
Caracciolo, cR/17.X
- 1970 *La giara, suite dal balletto*, Gracis, 2
cR/13.X
La giara, suite dal balletto, Gracis,
cR/14.X
- 1972 *La giara, suite dal balletto*, Previtali, 1
RAI/21.I
- 1976 *Concerto op. 56 per pf., vl., vc. e* 1
orch., Sanzogno, RAI/30.I
- 1977 *Barcarola e scherzo per fl. e pf.*, 1
Bricarello/Cognazzo, pR/21.III
- 1978 *Scarlattiana op. 44*, Gracis, cR/27.V 1
- Totale 11 = CT: 2 RAI: 4 cR: 4**
pR: 1

Castaldi P.

- 1972 *Anfrage*, Canino/Ballista, 1
CC/9.X
- 1977 «*Idem*» per fl. accompagnato, 2
I Solisti della Camerata Casella,
CC/17.X
Cardini, solfeggio parlante, I Solisti
della Camerata Casella, CC/17.X
- 1978 *Eco, per chitarrista (1ª esec.* 1
assoluta) - Filippone, pR/6.III

Castiglioni N.

- 1968 *Tropi per complesso da camera*, 2
Messerklinger, CT/22.XII
Movimento continuato per pf. e strum.,
Messerklinger, CT/22.XII
- 1969 *Gymel per flauto e pf. (1960)*, 1
Gazzelloni/Canino, UM/22.I
- 1970 *Alef, composizioni per ob. (1965)*, 1
Fighera, CT/2.II
- 1975 *Inverno in-ver, 11 poesie musicali* 1
per piccola orchestra, Sanzogno,
RAI/14.III
- 1978 *Tropi, per complesso da cam.* 6
(1959), Circolo Toscanini/
Castiglioni, pR/24.IV
Gymel, per fl. e pf. (1960),
Circolo Toscanini/Castiglioni,
pR/24.IV
Cangianti, per pf. (1959), Circolo
Toscanini/Castiglioni, pR/24.IV
Consonante, per fl. e orch. cam.
(1962), Circolo Toscanini/
Castiglioni, pR/24.IV
Inizio di movimento per pf. (1958),
Circolo Toscanini/Castiglioni
pR/24.IV
Movimento continuato per pf. e strum.
(1959), Circolo Toscanini/
Castiglioni, pR/24.IV
- 1979 *Quilisma, per 2 vl., vla., vc., pf.*, 4
Circolo Toscanini, UM/18.I
Doppio coro, Divertimento
Ensemble, pR/12.II
Mottetto, Divertimento Ensemble,
pR/12.II
Sinfonia con giardino, Taverna,
RAI/23.III
- Totale 15 = UM:2 RAI:2 pR: 8**
CT: 3

Cece A.

- 1964/
1965 *Quintetto per fiati*, Circolo Toscanini, 1
CT/Stagione 64/65
- 1971 *Musica per balletto*, Peyretti, 1
CC/20.XII
- 1974 *Sonata per vl., fl., pf.*, Biffoli/ 1
Bambace, CC/14.X

Cerchio B.

- 1975 «*Je rêve d'un espoir tranquille*» 1
per voce, strum. e perc., Gelmetti,
CC/13.X

Ceriana M.

- 1975 *Lieder su testi di Saffo, per voce e* 1
strum., Gelmetti, CC/13.X

	Chailly L.			
1965/				
1966	<i>Improvvisazione n. 9 per fl., quintetto d'archi e perc.</i> , Circolo Toscanini, CT/Stagione 65/66	1		
1967	<i>Improvvisazione n. 9 per fl., quintetto d'archi e perc.</i> , Circolo Toscanini, CT/2.II	1		
1969	<i>Una domanda di matrimonio</i> , Gracis/Bussotti, R/13.III	1		
1973	<i>The greater plan per flauti e pf.</i> , Semolini/Sacchetti, UM/10.XI	1		
1974	<i>Sonata tritematica per vl. e pf. op. 219 n. 8</i> , Biffoli/Bambace, CC/14.X	1		
1979	<i>Kinder Requiem</i> (1 ^a esec. assoluta), R. Chailly, RAI/2.II	1		
	Totale 6 = UM: 1 RAI: 1 R: 1 CC: 1 CT: 2			
	Chaynes			
1974	<i>Concerto per org. e orch.</i> , Cognazzo/Zigante, CC/12.XI	1		
	Clementi A.			
1968	<i>Concertino in forma di variazioni per 9 strum.</i> , Circolo Toscanini, CT/22.XII	3		
	<i>Tre piccoli pezzi per fl., ob., cl.</i> , Circolo Toscanini, CT/22.XII			
	<i>Triplum per fl., ob., cl.</i> , Circolo Toscanini, CT/22.XII			
1970	<i>Reticolo 11 per 11 esecutori</i> (1966), Circolo Toscanini, CT/2.II	1		
1971	<i>Reticolo 4, per q. d'archi</i> , Società Cameristica Italiana, UM/17.II	1		
1973	<i>Concerto per pf. e 7 strum.</i> , Orch. Cam. Nuova Consonanza, UM/22.I	1		
1977	<i>Esercizio per 2 vl. e vla.</i> , Quartetto di Roma, CC/11.X	1		
1979	<i>Reticolo 12</i> (1970), Gruppo d'archi di Torino, pR/9.IV	1		
	Totale 8 = UM:2 pR:1 CC: 1 CT: 4			
	Contilli G.			
1973	<i>Preludi per orchestra</i> (1 ^a esec. assoluta), Vernizzi, RAI/2.II	1		
1978	<i>Variazioni e notturno, per voce e orch. su poesie di Verlaine</i> , Ravazzi/Arena, RAI/29.IX	1		
	Copland A.			
1965	<i>Lincoln Portrait, per recitante e orch.</i> (1942), Pozzo/Copland, RAI/22.X	2		
	<i>Music for a great city</i> (1946) (1 ^a esec. italiana), Copland, RAI/22.X			
1967	<i>Billy the Kid, suite dal balletto</i> , Feist, RAI/12.V	1		
1977	<i>Billy the Kid, suite dal balletto</i> , Oren RAI/3.IV	1		
	Corghi A.			
1969	<i>Stereofonie per 4</i> , Circolo Toscanini, CT/20.VI	1		
1971	<i>Recordari, per pf., vl., vla., vc.</i> (1970), I Solisti di Torino, UM/22.II	1		
1973	<i>Jocs Florals</i> , Quartetto della Società Cameristica Italiana, CC/23.X	1		
1974	<i>Arcs en ciel</i> (1973), Trio di Como, pR/25.XI	1		
1977	<i>Actus I</i> , I Dieci Fiati Italiani, pR/30.V	1		
	Totale 5 = CT:1 UM: 1 CC: 1 pR: 2			
	Corner P.			
1977	<i>Metal meditation (Work in Progress)</i> , Montague/Fulkerson/Artaud, UM/15.XI	1		
	Correggia E.			
1969	<i>L'esilio, per soli, orch., nastro magnetico</i> (1969), Peyretti, CC/12.V	4		
	<i>El llanto... el mar</i> , Cognazzo, CC/12.V			
	<i>La desterrada</i> , Cognazzo, CC/12.V			
	<i>Ultima tierra en el destierro</i> , Cognazzo, CC/12.V			
1970	<i>Der wanderer, per voce, cl., pf.</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/6.IV	2		
	<i>Deiphobes, epigrafe per voce, orch., nastro magnetico</i> , Peyretti, CC/11.V			
1971	<i>La terra deserta, per soli, coro, 2 pf. e perc.</i> (1 ^a esec. assoluta), Petrassi, CC/4.X	2		
	<i>Wirbel</i> (1 ^a esec. assoluta), Canino/Ballista, CC/22.XI			
1972	<i>Wirbel 3, per trombone solo</i> (1 ^a esec. assoluta), I Solisti della Camerata Casella, CC/20.XI	2		
	<i>Il gabbiano, per voce e 7 strum.</i> (1 ^a esec. assoluta), Peyretti, CC/4.XII			
1973	<i>Under the night forever falling per 3 fl., cembalo, pf.</i> , Semolini/Sacchetti, UM/10.XI	2		
	<i>Space forms per fl. e archi</i> , Semolini/Peyretti, CC/17.XII			
1974	<i>Wirbel 7, per 10 strum. e perc.</i> (1974), Camerata Casella/Peyretti, pR/22.IV	3		
	<i>La verità negata</i> (azione coreografica), Peyretti/Scaglione, CC/28.X			
	<i>Trasparenze, per chitarra</i> , Gilardino, CC/17.XII			

- | | | | | | |
|-------|--|---|------|---|---|
| 1975 | <i>Ferlornier laut, per baritono e strum.</i> ,
I Solisti della Camerata
Casella, CC/27.X | 1 | 1970 | <i>Tre poemi per S. e orch. da camera</i> ,
Dorow/Bellugi, RAI/3.IV
<i>Tre laudi per voce acuta e orch. cam.</i> ,
Dorow/Bellugi, RAI/3.IV | 2 |
| 1976 | <i>From the dark thrown to bright light</i> ,
I Solisti della Camerata
Casella, CC/11.X | 1 | 1972 | <i>Job</i> , Pradella/Della Corte, R/15.I | 1 |
| 1977 | <i>Ephemeral per strum. e nastro magn.</i> ,
I Solisti della Camerata
Casella, CC/17.X | 1 | 1973 | <i>Variazioni per orchestra</i> , Rossi,
RAI/26.I | 1 |
| 1978 | <i>Epigrafe</i> , Peyretti, cR/29.IV | 3 | 1974 | <i>Tempus destruendi. Ploratus</i> (1971),
Les Solistes des Choeurs de
l'O.R.T.F., UM/6.III
<i>Tempus aedificandi. Exhortatio</i>
(1970), Les Solistes des Choeurs de
l'O.R.T.F., UM/6.III | 2 |
| | <i>Galaxies</i> (1 ^a esec. assoluta),
Taverna, RAI/9.VI | | 1975 | <i>Tartiniana seconda, divertimento per</i>
<i>vl., e pf.</i> , Musicus Concertus di
Firenze, UM/10.III | 8 |
| 1979 | <i>Donner la lumière sans douleur, per</i>
<i>11 archi e 8 voci</i> , Peyretti, CC/2.X | 1 | | <i>Rencesval, per baritono e pf.</i> ,
Musicus Concertus di Firenze,
UM/10.III | |
| | <i>Nurmeln n. 2</i> (1 ^a esec. assoluta),
Gruppo d'Archi di Torino, pR/9.IV | | | <i>Goethe Lieder, per voce e 3 cl.</i> ,
Musicus Concertus di Firenze,
UM/10.III | |
| | Totale 22 = UM: 1 RAI: 1 pR: 2
cR: 1 CC: 17 | | | <i>Sicut umbra... per S. e strum.</i> ,
Musicus Concertus di Firenze,
UM/10.III | |
| | Cortese L. | | 1975 | <i>Quaderno musicale di Annalibera</i> ,
Musicus Concertus di Firenze,
UM/10.III | |
| 1969 | <i>Inclina, Domine, aurem tuam</i> ,
<i>sinfonia sacra per coro e orch.</i>
(1 ^a esec. assoluta), Rossi,
RAI/24.IV
<i>Fantasia per orchestra op. 44</i>
(1 ^a esec. torinese), Peloso,
cR/26.VI | 2 | | <i>Commiato per voce e complesso</i>
<i>da cam.</i> , Musicus Concertus
di Firenze, UM/10.III
<i>Due studi</i> (1946/47), Perpich/
Passaglia, pR/21.IV
<i>Inni per 3 pf.</i> , Bozzia/Pitzianti
Fuga/Rossi, CC/20.X | |
| | Crumb G. | | 1977 | <i>Cinque frammenti di Saffo per voce</i>
<i>e orch. da camera</i> (1942),
Circolo Toscanini/Taverna,
pR/19.II
<i>Sex carmina Alcaei per voce</i> (1943),
Circolo Toscanini/Taverna,
pR/19.II
<i>Due liriche di Anacreonte, per canto</i> ,
<i>cl. piccolo, cl. in la, vla., pf.</i> (1945),
Circolo Toscanini/Taverna,
pR/19.II
<i>Cinque canti per baritono e 8 strum.</i>
(1956), Circolo Toscanini/
Taverna, pR/19.II
<i>Goethe Lieder per Ms. e 3 cl.</i> (1953),
Circolo Toscanini/Taverna
pR/19.II
<i>Sicut umbra per Ms. e 4 gruppi di</i>
<i>strumenti</i> (1970), Circolo Toscanini/
Taverna, pR/19.II
<i>Commiato per S. e complesso da cam.</i>
(1972), Circolo Toscanini/Taverna,
pR/19.II | 7 |
| | Curran | | 1978 | <i>Canti di prigionia per coro e strum.</i> ,
Bruck, RAI/28.IV
<i>Variazioni per orchestra</i> , Bruck, | 3 |
| 1974 | <i>Musica ex machina</i> (musica
elettronica), CC/3.XII | 1 | | | |
| | Dadak J. | | | | |
| 1969 | <i>Quartetto</i> , Q. di Ostrava, UM/24.II | 1 | | | |
| | Dallapiccola L. | | | | |
| 1963 | <i>Il prigioniero</i> , Rivoli/Horowicz,
R/23.IV | 1 | | | |
| 1965/ | | | | | |
| 1966 | <i>Ciaccona, intermezzo e adagio per</i>
<i>violoncello solo</i> , CT/Stagione 65/66 | 2 | | | |
| 1965 | <i>Concerto per la notte di Natale</i>
<i>dell'anno 1956, per S. e strum.</i> ,
Freccia, RAI/12.XI | 2 | | | |
| 1967 | <i>Cori di Michelangelo il giovane</i> ,
Coro Accademia Filarmonica
Romana, UM/22.II | 1 | | | |
| 1968 | <i>Partita per S. e orch.</i> , Celibidache,
RAI/26.IV
<i>Marsia, frammenti sinfonici</i> , Gracis,
RAI/29.XI | 2 | | | |
| 1969 | <i>Sonatina canonica su Capricci di</i>
<i>Paganini</i> , Ciani, UM/20.I
<i>Quaderno musicale di Annalibera</i>
(1952), Ciani, UM/20.I | 2 | | | |



	RAI/28.IV <i>Canti di liberazione</i> , Bruck, RAI/28.IV		
	Totale 32 = UM:11 RAI: 9 R: 2 pR: 8 CC: 1 CT: 1		
1969	Daniel Lesur J.Y. <i>Cantique des cantiques</i> (1953), Les Solistes des Choeurs de l'O.R.T.F., UM/26.II		
1966	Davidson <i>Fibonacci Reheased</i> , Electronic Music Studio Brandeis University, CT/3.II		
1973	Davies P.M. <i>From stone to thorn</i> , per S, cl. basso, chit., clav. e perc., The Fires of London, UM/26.IV	1	
1974	<i>Song of the forest bird</i> (da «Siegfried», atto II, Wagner), The Fires of London, UM/7.XII	3	
	<i>Musica per mimo e pianoforte</i> (da «Götterdämmerung», atto III, Wagner), The Fires of London, UM/7.XII		
	<i>Miss Donnithorne's Maggot</i> (1973), The Fires of London, UM/7.XII		
1972	De Angelis U. <i>Sei immagini per orch.</i> , Vernizzi RAI/21.IV	1	
1973	<i>Solo - cadenza</i> , Fabbriciani, CC/9.X	1	
1973	De Banfield R. <i>Una lettera d'amore di Lord Byron</i> (1 ^a rappres. torinese), Gracis/ Crivelli, R/9.I	1	
1966	Debras L. <i>Klangstrukturen</i> , (musica elettronica), CT/3.II	2	
	<i>Studie II</i> , (musica elettronica), CT/3.II		
1978	De Grandis U. <i>«Melek nato, dal cuore luminoso»</i> per 7 strum. (altra versione), Peyretti, CC/16.X	1	
1978	Deis C. <i>Waiting per voce e pf.</i> , Del Monaco/Damerini, pR/6.II	1	
1971	De Leeuw T. <i>Night music per fl. solo</i> , De Quant, UM/13.II	1	
1976	<i>Quartet n. 2</i> , Gaudeamus String Quartet, CC/1.X	1	
1959/ 1960	Dessau P. <i>Lilo Hermann, poema biografico di</i> <i>F. Wolf per fl., cl., tr., vl., vla., vc.</i> , piccolo coro e recitante, Pochettino/Circolo Toscanini, CT/Stagione 59/60	1	
1969	Denisov E. <i>Variazioni op. 26 per pf.</i> (1952), Voskoboynov, UM/5.II	2	
	<i>Ode per pf., cl., perc.</i> , Voskoboynov/Annunziata/Lanzi, UM/5.II		
1971	De Pablo L. <i>Yo lo vi per 12 voci</i> (1970), Les Solistes des Choeurs de l'O.R.T.F., UM/24.II	1	
1975	Dilotti S. <i>Musica notturna per 5 strumenti</i> , Gelmetti, CC/13.X	1	
1966	Dobrowolski A. <i>Music for magnetic tape I</i> , Studia Eksperimentalnego Polskrygo, Radia W Varszwie, CT/3.II	1	
1968	Donatoni F. <i>For Grilly (Improvvisazione per 7)</i> , Circolo Toscanini, CT/22.XII	4	
	<i>Doubles per cembalo</i> , Circolo Toscanini, CT/22.XII		
	<i>Babai per cembalo</i> , Circolo Toscanini, CT/22.XII		
	<i>Movimento per cembalo, pf., 9 strum.</i> , Circolo Toscanini, CT/22.XII		
1969	<i>Asar</i> (1965), I Solisti Veneti, UM/29.I	1	
1970	<i>Solo, per 10 archi solisti</i> , I Solisti Veneti, UM/14.I	1	
1971	<i>Quartetto IV (Zracadlo)</i> (1963), Società Cameristica Italiana, UM/17.II	3	
	<i>Black and white n. 2</i> , Canino/Ballista, CC/22.I		
	<i>Etwas ruhiger im Ausdruck</i> , Atherton, RAI/8.IV		
1977	<i>Ash, per 8 strum.</i> , Gelmetti, cR/23.VI	5	
	<i>Lumen, per 6 strum.</i> , Gelmetti, cR/23.VI		
	<i>Voci</i> , Gelmetti, cR/23.VI		
	<i>Toy, per trio d'archi e cembalo</i> , Gelmetti, cR/23.VI		

- 1978** *Duo pour Bruno*, Gelmetti, cR/23.VI
Ash, per 8 strumenti, Musicus Concertus di Firenze, UM/25.I 4
Spiri, per 10 strum., Musicus Concertus di Firenze, UM/25.I
Etwas ruhiger im Ausdruck per fl. cl., vl., vc., pf., Peyretti, CC/16.X
Algo per chitarra (1ª parte) (1ª esec. torinese), Filippone, pR/6.III
- 1979** *Puppenspiel 2º, per fl. (ottavino) e orchestra*, Faja/Taverna, RAI/23.III 2
Solo (1969), Gruppo d'Archi di Torino, pR/9.IV
Totale 20 = UM: 5 RAI: 2 pR: 2 cR: 5 CC: 2 CT: 4
-
- Donorà F.**
- 1972** *La città di vetro* (1ª esec. assoluta), Peyretti, CC/4.XII 1
- 1974** *Quintetto per fiati* (1973), Complesso Strumentale Italiano, pR/13.V 1
-
- Duarte I.**
- 1967** *English suite*, Segovia, UM/22.XI 1
- 1974** *Variazioni su «Dies irae»*, Gilardino, CC/17.XII 1
-
- Dubois P.M.**
- 1977** *Quartetto 1968*, Netherlands Saxophone Quartet, CC/27.IX 1
-
- Egk W.**
- 1942** *Peer Gynt*, (Teatro Vittorio Emanuele), R/? 1
-
- Eisler H.**
- 1959/**
1960 *Settimino per fl., cl., fg. e quartetto d'archi*, Circolo Toscanini, CT/? 1
- 1977** *Zeitungsanschnitte, per S. e pf.*, Ensemble Musica Realtà, UM/9.XI 3
Tre cantate su testi di Silone per S, 2 cl., vla., vc., op. 62, 64 e 65, Ensemble Musica Realtà, UM/9.XI
Die Mutter, cantata per S, baritono, narratore, coro e 2 pf., Ensemble Musica Realtà, UM/9.XI
- 1978** *Palmström*, Ensemble Garbarino, pR/20.III 2
Vierzehn Arten, den ragen zu bechreiben op. 70, Ensemble Das Neue Werk Hamburg, UM/26.IV
Totale 6 = CT: 1 UM: 4 pR: 1
-
- Engel C.**
- 1978** *Sea - Shell*, Del Monaco/Damerini, pR/6.II 1
-
- Eötvös P.**
- 1971** *Mese, per nastro magnetico* (1968), Feedback Studio Köln, UM/15.II 1
- 1979** *Hochzeitsmadrigal, commedia in 4 parti per sestetto vocale*, Collegium Vocale Köln, UM/21.II 1
-
- Esposito E.**
- 1969** *Tre momenti musicali per cl. e pf.*, Gruppo Musicisti Contemporanei di Milano, CC/22.V 1
-
- Facchin G.**
- 1976** *La programmazione, per voce e perc.*, Gruppo Percussione 4, pR/29.XI 1
-
- Facchinetti L.**
- 1969** *3 pezzi per vl., cl., pf.*, Gruppo Musicisti Contemporanei di Milano, CC/22.V 1
-
- Farina E.**
- 1970** *Capriccio per cembalo e archi* (1970), I Solisti Veneti, UM/14.I 1
-
- Febel R.**
- 1979** *Klavierstück 1978*, Henck, UM/1.II
-
- Feldman M.**
- 1971** *Vertical Thoughts I-II-III-IV-V*, (1963), Orchestra da Camera Nuova Consonanza, UM/8.II 2
Vertical Thoughts 2º, Canino/Ballista, CC/22.XI
- 1974** *The swallows of Salangan*, Panni, RAI/22.XI 1
- 1978** *The king of Denmark*, Del Monaco/Marotta, pR/16.I 2
The king of Denmark, Del Monaco/Marotta, pR/17.IV
- Totale 5 = UM:1 CC: 1 RAI: 1 PR: 2**
-
- Ferneyhough B.**
- 1977** *Cassandra's dream song, per fl. solo*, Artaud, UM/15.XI 2
Unity capsule, per fl. solo, Artaud, UM/15.XI
-
- Ferraresi G.**
- 1964/**
1965 *La Resistenza, 3 brevi rappresentazioni per S, 9 strum. e perc.* (1ª esec. assoluta), Rossi, CT/Stagione 64/65 1
- 1969** *Risonanze* (1965) per chitarra e piccolo complesso (1ª esec. assoluta), Camarca/Circolo Toscanini, CT/15.XII 1

- 1972 *Farabole, divertimento per trombone solo* (1^a esec. assoluta), I Solisti della Camerata Casella, CC/20.XI 1
- 1973 *Recordari, per serie di flauti, pf., cembalo e perc.*, Semolini/Sacchetti/Cantone, UM/10.XI 1
- 1978 *Recital for Ador, per chitarrista* (1978), Filippone, ADM/30.IX 1
- 1979 *Farabole, per trombone e orch. d'archi* (1^a esec. assoluta), Haigh/Pradella, RAI/20.IV 1
- Totale 6 = CT: 2 CC: 1 UM: 1 ADM: 1 RAI: 1**

Ferrari G.

- 1958 *Divertimento per orchestra* (1^a esec. assoluta), Damevino cR/28.VI 2
- Divertimento per orchestra*, Damevino cR/30.VI
- 1964/1965 *Cantata «Ai fratelli Cervi»*, (1964), Rossi, CT/Stagione '64/'65 1
- 1968 *Concerto per vl. e orch.* (1^a esec. assoluta), Brengola/Gracis, RAI/29.XI 1
- 1969 *Divertimento concertante per tromba e archi*, Sabbetti/Correggia, CC/23.III 1
- 1971 *Intonazioni per S., pf., vl., vla., vc.*, I Solisti di Torino, UM/22.II 2
- Megropez, musica da concerto*, Rivoli CC/25.X 1
- 1973 *Dolor Mundi, cantata sacra* (1^a esec. assoluta), Rossi, RAI/26.I 1
- 1974 *Il Sonata per vl e pf.*, Biffoli/Bambace, CC/14.X 1
- 1975 *Improvvisazione per vl. solo* (1972) (1^a esec. torinese), Marin, pR/17.XI 1
- 1978 *Ai fratelli Cervi, cantata* (1964), Peyretti, cR/29.IV 2
- Concerto per 4, per vl., vla, vc, pf. e orch.*, Taverna, RAI/9.VI 1
- 1979 *Improvvisazioni concertanti per cl. e archi*, Annunziata/Gruppo d'Archi di Torino, pR/9.IV 1
- Totale: 13 = UM: 1 RAI: 3 pR: 2 cR: 3 cc: 3 cT: 1**

Ferrero L.

- 1974 *Voyage dans la fenêtre, oratorio scenico*, Ensemble Fase Seconda, UM/28 e 30.IV 2
- 1978 *Romanza senza parole per 10 esecutori*, Musicus Concentus di Firenze, UM/21.I 5
- Adagio cantabile per 12 strum.* Musicus Concentus, UM/21.I
- Siegfried per orch. da cam.* (1^a esec.

italiana), Taverna, RAI/9.VI

Romanza seconda per fg. e archi (1977), Complesso Antidogma Musica, ADM/21.IX

Ellipse VII (1978) per fi., Semolini, ADM/29.IX

Totale: 7 = UM: 4 RAI: 1 ADM: 2

Ferro P.

- 1965 *Persefone, mistero coreografico in 3 episodi*, G. Ferro, RAI/2.VI 1

Fiume O.

- 1974 *Sinfonia per archi e timpani*, Zigante, cR/17.X 1

Fortner W.

- 1970 *Immagini per orch. d'archi*, Orch. Cam. della Saar/Janigro, UM/25.II 1

Foss L.

- 1968 *Baroque - Variation III*, Foss, RAI/19.IV 1

Fritsch J.

- 1971 *Modulation IV per nastro magnetico*, Feedback Studio Köln, UM/15.II 1

Fuga S.

- 1950 *Otto Schnaffs*, (Teatro Alfieri), R/28.X 1
- 1961 *Ultime lettere da Stalingrado*, Provera, cR/7.VI 1
- 1963 *Concerto per vc. e orch.*, Vitali/Pedrotti, cR/20.VI 1
- 1965 *Secondo concerto sacro per baritono, coro maschile e orch.*, Borriello/Franci, RAI/29.1 1
- Concerto per archi e timpani* (1^a esec. torinese), Gatto, cR/26.VI 2
- 1967 *Concerto per vl. e orch.* (1959), Pierangeli/Farina, cR/7.VI 2
- Liriche per voce e pf.*, Ciaffi Ricagno/Lini, CT/18.XII 1
- 1969 *IV quartetto* (1965), Q. di Ostrava, UM/24.II 2
- Trio per vl, vc, pf.* (1941), Quartetto di Torino, CC/12.V 1
- 1970 *Sonata* (1957), Giarbella, UM/18.II 2
- Liriche per voce e pf.*, I Solisti della Camerata Casella, CC/6.IV 1
- 1971 *Confessione*, Rivoli/Morel, R/6.V 4
- Sonata per vc. e pf.*, Brancaleon/Drenkova, CC/6.XII 1
- Valzer amorosi*, Brancaleon/Drenkova, CC/6.XII 1
- Concertino per ob. e archi*, De Rosa/Peyretti, CC/20.XII 1
- 1972 *Il Sonata per vl. e pf.* (1972) (1^a esec. assoluta), I Solisti della

- Camerata Casella, CC/20.XI
- 1973 *Elegia per vl, vla, vc, pf.*, Barelli/
Lugli/Mosca/Fuga, UM/10.XI
- 1976 *L'imperatore Jones*, Previtali/Crivelli
R/2.IV 1
- 1978 *Tre liriche per voce e pf.* (1940),
Circolo Toscanini, CT/20.IV 1
- 1979 *Ultime lettere da Stalingrado*,
Gavazzeni, cR/11.IV 1
- Totale: 20 = UM: 3 RAI: 1 R: 3
cR: 5 CC: 6 CT: 2**

Fukushima K.

- 1965 *Hi-Kyo, per flauti, archi, pf. e perc.*,
Gazzelloni/Zeller, RAI/21.X 1
- 1969 *Kada per 4 fl.* (1965), Gazzelloni,
UM/22.1 3
- Requiem per fl.*, Romanini, CT/27.IV
Mei, per fl., Romanini, CT/27.IV

Ganz

- 1978 *A memory per voce e pf.*,
Del Monaco/Damerini, pR/6.II 1

Gargiulo F.

- 1967 *Suite per orchestra* (1^a esec.
assoluta), Crabeels, RAI/31.III 1

Gehlhaar R.

- 1971 *Beckenstück-Trajectories, per nastro
magnetico e 6 piatti*, Feedback
Studio Köln, UM/15.II 1
- 1977 *Spektra* (1974), Gruppo Romano
di Ottoni, pR/21.II 1

Gelmetti V.

- 1966 *Modulazioni per Michelangelo, I*,
Studio di Fonologia Musicale di
Firenze S 2FM, CT/13.1 3
- Intersezioni II*, Studio di Fonologia
Musicale di Firenze S 2FM, CT/13.I
- Intersezioni III*, Studio di Fonologia
Musicale di Firenze S 2FM, CT/13.I
- 1973 *Dura mors per 3 fl, cembalo e pf.*,
Semolini/Sacchetti, UM/10.XI 1
- 1975 *Come se, per 12 strum.* (1975),
Gelmetti, CT/27.V 3
- Treni d'onde a modulazione
d'intensità* (1973), esecuzione
registrata, CT/27.V
- La descrizione del grande paese*
(1968), Gelmetti, CT/27.V
- Totale: 7 = UM: 1 CT: 6**

Gentilucci A.

- 1969 *Introduzione e furioso per vl. e pf.*,
Gruppo Musicisti Contemporanei
di Milano, CC/22.V 1
- 1974 *Rifrazioni per archi*, I Solisti
Aquilani, UM/6.II 2

«...E ho alzato gli occhi», Trio di
Como, pR/25.XI

- 1975 *Studi per un «Dies irae»* (1^a esec.
assoluta), Pradella, RAI/17.X 1
- Totale: 4 = UM: 1 RAI: 1 pR: 1CC:1**

Ghedini G.F.

- 1947 *La pulce d'oro*, (Teatro Lirico),
R/17.IV 1
- 1953 *Billy Budd*, (Teatro Nuovo),
R/8.V 1
- 1959 *L'ipocrita felice*, (Teatro
Carignano) R/19.XI 1
- 1962 *Studi per un affresco di battaglia*,
Abbado, cR/13.VI 1
- 1964/
1965 *Concerto funebre in memoria di
Duccio Galimberti*, Rossi,
CT/Stagione '64/'65 1
- 1965 *Studi per un affresco di battaglia*,
Rosada, cR/22.VI 1
- Due poemi per vl. e pf.* (1932),
Circolo Toscanini, CT/28.X 7
- Bizzarria per vl. e pf.* (1932),
Circolo Toscanini, CT/28.X
- Sette liriche per canto e pf.*
(1926/1935), Circolo Toscanini,
CT/28.X
- Concerto a 5* (1932), Circolo
Toscanini, CT/28.X
- Musiche per 3 strum.* (1963),
Circolo Toscanini, CT/28.X
- Credo di Perugia per coro e orch.*,
Rossi, RAI/17.XII
- 1966 *Il quartetto* (1959) dedicato al
Quartetto Italiano, Q. Italiano,
UM/6.VI 1
- 1968 *Overture per un concerto*, Imbal,
RAI/9.II 2
- Appunti per un Credo*, Muti,
cR/24.VII
- 1969 *Concerto dell'Albatro*, Rossi,
RAI/19.XII 1
- 1970 *Architetture*, Taschera, cR/18.IX 1
- 1971 *Concerto spirituale «Della
Incarnazione del Verbo Divino»*,
Berio, RAI/29.I 1
- 1972 *Pezzo concertante*, Gusella, cR/7.VII 2
- Pezzo Concertante*, Bellugi,
RAI/14.IV
- 1973 *Billy Budd*, Gracis/Crivelli, R/9.I 2
- Il bel prato per vl. e archi*, Cristofoli/
Faldi, CC/3.XII
- 1976 *Concerto grosso in fa*, Previtali,
RAI/2.IV 4
- Pezzo concertante*, Previtali,
RAI/2.IV
- Architetture*, Previtali, RAI/2.IV
- Pezzo concertante*, Previtali,
RAI/22.X
- 1977 *Musica da concerto*, Berio, RAI/6.V 1

1978	<i>Partita per orchestra</i> , Gracis, cR/27.V	1			
1979	<i>Concerto a 5</i> , Circolo Cameristico Piemontese, pR/12.III	1			
Totale: 29 = UM:1 RAI: 10 R: 4 pR:1, cR:6 CC:1 CT:6					
Ghisi F.					
1964/ 1965	<i>Musiche concertate per fl. e archi</i> , Circolo Toscanini, CT/Stagione '64/'65	1			
Giani Luporini G.					
1977	<i>I dialoghi del verbo</i> , Bellugi, RAI/11.II	1			
Ginastera A.E.					
1968	<i>Concerto per arpa e orch.</i> , Zabaleta/ Foss, RAI/19.IV	1			
1977	<i>Danze argentine per pf.</i> , Pavignano, pR/4.X	1			
Giuranna B.					
1962	<i>Toccata per orchestra</i> , Scaglia, cR/26.VI	1			
1967	<i>Concerto per orchestra</i> , Rossi, RAI/22.XII	1			
Goethals L.					
1966	<i>Studie I</i> (musica elettronica), IPEM Gand, CT/27.I <i>Studie III</i> (musica elettronica), IPEM Gand, CT/27.I	2			
Goitre R.					
1957/ 1958	<i>Quintetto per fl, cl, corno, fg. e pf.</i> , Circolo Toscanini, CT/Stagione '57/'58	1			
Gorli S.					
1977	<i>Serenata</i> , I Dieci Fiati di Torino, pR/30.V	1			
Granjany					
1978	<i>Fantasia su un tema di Haydn per arpa</i> Antonelli, pR/13.II	1			
Grillo F.					
1977	<i>Oeuvres I e II per cb.</i> (1972/75), Grillo, pR/14.II <i>Oeuvres III, IV e V per cb.</i> (1972/75), Grillo, pR/14.II	2			
Grisey G.					
1979	<i>Periodes per fl, cl, trombone, vl, vla, cb.</i> (1973), Circolo Toscanini, UM/11.I	1			
Guaccero D.					
1969	<i>Variazione 2</i> (1968), I Solisti Veneti, UM/29.I	1			
1970	<i>Variazioni 3</i> (1969), I Solisti Veneti, UM/14.I	1			
1974	<i>Interno-esterno, per 5 strum. e nastro magnetico</i> (1967), Camerata Casella/Peyretti, pR/22.IV <i>Musica elettronica</i> , CC/3.XII	2			
Totale:4 = UM: 2 pR: 1 CC: 1					
Guezek J.P.					
1971	<i>Reliefs polycromés per 12 voci</i> (1969) Les Solistes de Choeurs de l'O.R.T.F., UM/24.II	1			
Haba A.					
1977	<i>Nonetto N. 4 op. 97</i> , Ensemble Garbarino, UM/20.II	1			
Halffter C.					
1975	<i>Processional, per 2 pf. e orch.</i> (1 ^a esec. italiana), Halffter, RAI/2.V <i>Anillos per orch.</i> , Haffter, RAI/2.V	2			
1977	<i>Elegias a la muerte de tres poetas españoles</i> , Halffter, RAI/11.III	1			
Hallet S.					
1979	<i>In memoriam Shaida</i> (1978), Circolo Toscanini, UM/8.II	1			
Haubenstock-Ramati R.					
1969	<i>Interpolation mobil per 3 fl. con sovrapposizioni</i> , Gazzelloni/Canino, UM/22.I	1			
Haug H.					
1974	<i>Alba per chitarra</i> , Gilardino, CC/17.XII	1			
Heiss H.					
1966	<i>A S 60</i> (musica elettronica), Studio für Elektronische Komposition, Darmstadt, CT/27.I	1			
Henze H.W.					
1969	<i>Sonatina per fl. e pf.</i> (1947), Gazzelloni/Canino, UM/22.I <i>Apollo et Hyazinthus</i> , Circolo Toscanini, CT/20.VI	2			
1973	<i>Tre tientos per chitarra</i> , Yepes, UM/21.II	1			
1974	<i>El Cimarron</i> , Pearson/Zoller/ Bruck/Yamash'ta, UM/15.III <i>Voices</i> , The London Sinfonietta/ Henze, RAI/27.III	3			

	<i>Quintetto per fiati</i> (1952), Assieme a Fiati di Torino, pR/29.IV				
1975	<i>Concerto per il Marigny</i> (1956), Camerata Casella/Peyretti, pR/19.V	1			
1977	<i>El Cimarron</i> , Camerata Casella/Peyretti, pR/9.V	2			
	<i>El Cimarron</i> , Camerata Casella/Correggia, CC/2.X				
1978	<i>Apollo et Hyazinthus</i> , Antidogma Musica/Gelmetti, pR/19.I	8			
	<i>Carillon, recitativ, masque</i> , Antidogma Musica/Gelmetti, pR/19.I				
	<i>Tirsi, Mopso e Aristeo</i> , Antidogma Musica/Gemetti, pR/19.I				
	<i>Amicizia</i> , Antidogma Musica/Gemetti, pR/19.I				
	<i>Elegia per giovani amanti</i> , Martinotti/Ambrosini, R/20.I				
	<i>Sonatina per fl. e pf.</i> , Oshavkova/Stefanova, ADM/26.IX				
	<i>Amicizia per 4 strum. e perc.</i> (1976), Ensemble «Das Neue Werk» Hamburg, UM/26.IV				
	<i>Kammermusik 1958</i> , Peyretti, CC/18.IX				
	Totale: 17 = UM: 4 RAI: 1 R: 1 pR: 7 CC: 2 CT: 1 ADM: 1				
<hr/>					
	Hiller L.				
1966	<i>Seven electronic studies</i> , Studio for Experimental Music, Illinois University, CT/27.I	1			
<hr/>					
	Hindemith P.				
1962	<i>Sonata op. 31 n. 2 per vl. e pf.</i> , Odnoposoff/Barth, UM/30.I	1			
1965	<i>Mathis der Maler, Sinfonia</i> , Provera, cR/11.VI	4			
	<i>Cinque pezzi op. 44</i> , I Solisti di Zagabria/Janigro, UM/8.XII				
	<i>Nobilissima visione</i> , Kurtz, RAI/18.III				
	<i>Das Unaufhörliche (oratorio)</i> , Rossi, RAI/26.XI				
1966	<i>Kammermusik N. 6</i> , Albert, RAI/1.IV	4			
	<i>Sonata per fl. e pf.</i> (1963), Danesin/Quaglino, CT/10.III				
	<i>Die Junge Magd op. 23 N. 2</i> (1922), Cavicchioli/Circolo Toscanini, CT/10.III				
	<i>Concerto per cl. e orch.</i> , Pezzullo/Freccia, RAI/28.X				
1967	<i>Konzertmusik op. 49 per pf, ottoni, arpe</i> , Abbado, RAI/17.II	1			
1968	<i>Sinfonia «Die Harmonie der Welt»</i> , Bernet, RAI/22.III	1			
1969	<i>Nobilissima visione, suite</i> ,	4			
	Delogu, cR/7.VII				
	<i>Trio op. 34</i> (1924), Gulli/Giuranna/Caramia, UM/10.II				
	<i>Sonata I</i> , Preston, UM/23.XI				
	<i>Sonata per cb. e pf.</i> , Pederzani/Cognazzo, CC/17.II				
1970	<i>Konzertmusik op. 50 per archi e ottoni</i> , Muti, RAI/20.II	2			
	<i>Konzertmusik per archi e ottoni</i> , Zagni, cR/25.IX				
1971	<i>Sonata 1938</i> , Gorini/Lorenzi, UM/13.I	3			
	<i>Sonata op. 11 n. 3 per vc. e pf.</i> , Tortellier/Lorenzi, UM/17.III				
	<i>Morgenmusik</i> (da «Ploner Musiktag»), The Edward Tarr Brass Ensemble, UM/27.II				
1972	<i>Sancta Susanna op. 21</i> , Panni, RAI/24.XI	1			
1973	<i>Sinfonia «Mathis der Maler»</i> , Martinotti, RAI/11.I	3			
	<i>Sonata per ob. e pf.</i> , Faber/Hoffmann, UM/11.XI				
	<i>Konzertmusik op. 49, per pf, ottoni, 2 arpe</i> , Martinotti, RAI/16.XI				
1974	<i>Concerto per cl. e orch.</i> (1947), Garbarino/Chmura, RAI/25.I	5			
	<i>Sinfonia «Die Harmonie der welt»</i> , Ahronovitch, RAI/8.II				
	<i>Kleine Kammermusik op. 24 n. 2</i> (1922), Complesso Strumentale Italiano, pR/13.V				
	<i>Cinque pezzi per archi op. 44</i> , I Solisti Aquilani, CC/19.XI				
	<i>Kammermusik N. 1 op. 24 n. 1</i> (1921), Camerata Casella/Maghini, pR/17.III				
1976	<i>Konzertmusik op. 48, per vla. e orch. da cam.</i> , Ascioffa/Delogu, RAI/20.II	4			
	<i>Kammermusik N. 4 op. 36 n. 3 per vl e orch.</i> , Orch. Haydn/Ungar/C. Rossi vl., UM/5.V				
	<i>Cardillac op. 39</i> , Boettcher, RAI/4.VI				
	<i>Kammermusik N. 3 op. 36 n. 2</i> (1925), Circolo Cameristico Piemontese/Chailly, pR/12.I				
1977	<i>Kleine Sonate N. 2 op. 25, per viola d'amore e pf.</i> , Bennici/Barsotti, pR/31.I	4			
	<i>Quartetto per cl. e archi</i> , Circolo Cameristico Piemontese/Pennazzi, pR/2.V				
	<i>I quattro temperamenti (balletto)</i> , Presser, R/14.X				
	<i>Cinque pezzi per archi op. 44 n. 4</i> , Orchestra da Camera J.F. Paillard/Paillard, UM/20.XI				
1978	<i>Sinfonia «Mathis der Maler»</i> ,	1			
	Inoue, RAI/14.IV				



Settembre Musica 1978



Settembre Musica 1978

**Totale:38 = UM: 10 RAI: 15 R: 1
pR: 5 cR: 3 CC: 2 CT: 2**

Honegger A.

- 1967 *Giovanna d'Arco al rogo*, Rivoli/
Ronconi, R/30.III 1
- 1972 *Pastorale d'été*, Vernizzi, CC/23.X 1
- 1975 *Sonatina per 2 vl.*, Minella/
Beaumont, CC/6.X 1
- 1976 *Monapartita per orchestra*,
Friedman, RAI/2.IV 1
- Totale: 4**

Hovhannes A.

- 1976 *October mountain per perc.*,
Gruppo Percussione 4, pR/29.XI 1

Huber K.

- 1978 *Alveare verrat per fl. e archi*
(1965), Semolini/Antidogma
Musica, ADM/21.IX 1

Huber N.A.

- 1979 *Darabukka per pf.* (1976) (1^a esec.
italiana), Henck, UM/1.II 1

Hutcheson J.T.

- 1972 *About* (1971), The Edward Tarr
Brass Ensemble, UM/22.III 1

Ichinagi T.

- 1971 *Sapporo* (1962), Orch. Cam.
Nuova Consonanza/Panni, UM/8.II 1

Immormino M.T.

- 1975 *Ensemble N. 2, per voce, strum. e*
perc., Gelmetti, CC/13.X 31

Ives C.

- 1968 *From the steeples and the mountains*,
Foss, RAI/19.IV 1
- 1969 *Sonata N. 2 per fl. e pf.*, Semolini/
Pizzardi, CT/22.II 1
- 1971 *Largo risoluto N. 1 - Hallowe'en*,
Società Cameristica Italiana, 2
UM/17.II 2
- Largo N. 2*, Società Cameristica
Italiana, UM/17.II
- 1972 *Trio per vl. vc. pf.*, Trio di Trieste,
UM/13.XII 1
- 1973 *Three places in New England, suite*
Cerha, RAI/23.XI 1
- 1974 *10 songs per S. e pf.*, Logue/Bellino,
CT/22.X 3
- From the steeples and the mountains*,
The Edward Tarr Brass Ensemble,
UM/20.III
- Robert Browning ouverture*, Panni,
RAI/22.XI

- 1975 *Holidays symphony*, Ferro,
RAI/7.III 1

- 1976 *I quartetto per archi*, Musicus
Concentus di Firenze, UM/4.II 5
- Tone roads N. 3*, Musicus Concentus
di Firenze, UM/4.II

- 9 songs per voce e pf.*, Musicus
Concentus di Firenze, UM/4.II

- 1976 *The unanswered question*, Musicus
Concentus di Firenze, UM/4.II
- Scherzo (Over the Pavements)*, Musicus
Concentus di Firenze, UM/4.II

- 1978 *Where the eagle*, Del Monaco/
Damerini, pR/6.II 2

- The unanswered question, per orch.*
da camera, Foss, RAI/17.II

- 1979 *Prima sonata*, Henck, UM/1.II 1
- Totale: 18 = UM: 10 RAI: 5 pR: 1
CT: 2**

James J.

- 1968 *Voluntary (The Microcosmos)*
per org., Jeans, UM/17.XI 1

Janàcek L.

- 1958/
1959 *Pohadka per vc. e pf.*, Circolo
Toscanini, CT/Stagione '58/'59 3

- Sonata per pf. « I.X.1905 »*, Circolo
Toscanini, CT/Stagione '58/'59
- Mladi, per sestetto di fiati*, Circolo
Toscanini, CT/Stagione '58/'59

- 1959/
1960 *Quartetto N. 1*, Circolo Toscanini,
CT/Stagione '59/'60 1

- 1960 *Sonata per vl. e pf.*, Gertler/
Andersen UM/15.III 1

- 1964 *Sonata per pf. « I.X.1905 »*, Moravec,
UM/31.X 1

- 1968 *Sonata per vl. e pf.*, Oistrack/
Bauer, UM/21.X 1

- 1970 *Jenufa*, Rivoli/De Quel, R/16.IV 1

- 1971 *Mnadi, suite*, Northern Sinf.
Orchestra, UM/3.II 3

- Mladi, suite per 6 strum.*, Circolo
Toscanini, CT/21.VI
- Concertino per pf. e 6 strum.*, Circolo
Toscanini, CT/21.VI

- 1972 *Ballata di Blanik*, Feist, RAI/27.IX 2
- Taras Bulba*, Aprea, RAI/10.XI

- 1973 *Quartetto N. 1 per archi*, Q. Smetana
UM/14.III 1

- 1974 *Sinfonietta* (1926), Bartoletti,
RAI/22.II 2

- Quartetto N. 2 « Listy Duverné »*,
Q. Smetana, UM/18.XII

- 1975 *Mladi, suite per 6 fiati* (1924),
Circolo Cameristico Piemontese,
pR/7.IV 2
- Sonata per vl. e pf.* (1913-21),

1976	Perpich/Passaglia, pR/21.IV <i>Z ulice 1.X.1905</i> , Firkusny, UM/31.III	1	Kontarsky, UM/18.IV Totale: 7 = UM: 5 RAI: 2
1977	<i>Esecuzione di tutta l'opera per pianoforte solo</i> (1 ^a esec. torinese), Vercillo, pR/22.III	1	Kelemen
1978	<i>Tema con variazioni. Variazioni di Zdenka</i> , Firkusny, UM/29.III <i>Z ulice 1.X.1905</i> , Firkusny, UM/29.III <i>Po Zarostlem chodnicku</i> - 1 ^a serie (1901-1908), Firkusny, UM/29.III <i>V mlhach</i> (1912), Firkusny, UM/29.III <i>Po Zarostlem chodnicku</i> - 2 ^a serie (1901-1911), Firkusny, UM/29.III <i>Sinfonietta (azione coreografica)</i> , Lehmann, R/21.X Totale: 26 = UM: 12 RAI: 3 R: 2 pR: 3 CT: 6	6	1965 <i>Transfigurationen per pf. e orch.</i> (1961) (1 ^a esec. italiana), Branka Musolin/Vernizzi, RAI/15.X
	Jolivet A.		Kessner D.
1969	<i>Concertino per tromba, orch. d'archi e pf.</i> , Feist, RAI/5.IX	1	1976 <i>Intercurrence</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/11.X
1974	<i>Arioso barocco per tromba e organo</i> , Bernard/Gil, UM/27.I	1	Keuris T.
1975	<i>Incantations per fl.</i> (1937), Gazzelloni, UM/15.I	1	1977 <i>Quartetto per 4 Sassofoni</i> , Netherlands Saxophone Quartet, CC/27.IX
1978	<i>Concerto per fg., orch. d'archi, arpa e pf.</i> , Oren, RAI/10.III	1	Kodaly Z.
1979	<i>Sonatina per ob. e fg.</i> , Circolo Cameristico Piemontese, pR/2.IV Totale: 5 = UM: 2 RAI: 2 pR: 1	1	1965 <i>Danze di Galanta</i> , Philharmonia Hungarica, UM/12.V
	Kaegi W.		1967 <i>Hary Janos, suite per orch.</i> , Comissiona, RAI/3.III <i>Salmo ungarico per T., coro, orch.</i> , Markevitch, RAI/17.III
1966	<i>Eclipses</i> (musica elettronica), Studio de Musique Expérimentale Radio Genève, CT/3.II <i>Entretiens</i> (musica elettronica), Studio de Musique Expérimentale Radio Genève, CT/3.II	2	1968 <i>Danze di Marosszek</i> , Maag, RAI/2.II
	Kagel M.		1969 <i>Fiori scoloriti</i> , Sestetto Luca Marenzio, UM/22.I <i>Chi d'amor sente</i> , Sestetto Luca Marenzio, UM/22.I <i>Hary Janos, suite</i> , Somogyi, RAI/18.IV
1971	<i>Match per 2 vc. e perc.</i> (1966), Società Cameristica Italiana, UM/17.II <i>Montage per tromba e nastro magn. a più piste</i> , The Edward Tarr Brass Ensemble, UM/27.II	2	1970 <i>Danze di Galanta</i> , Gelmetti, cR/30.VII
1975	<i>Siegfried'p per vc. solo</i> , Palm, UM/29.I <i>Variazioni senza fuga</i> (1971/72), Kagel, RAI/31.X <i>Ludwig van, hommage de Beethoven per complesso da camera</i> , Kagel, RAI/31.X	3	1972 <i>Hary Janos</i> , Aprea, RAI/10.XI
1977	<i>Ludwig van, hommage de Beethoven per complesso da camera</i> , Ensemble Neue Musik München, UM/3.XI	1	1973 <i>Psalmus hungaricus op. 13</i> , Ötvös, RAI/9.II
1979	<i>An tasten per pf. solo</i> (1977),	1	1974 <i>Esti dal</i> , Corale Universitaria di Torino, pR/20.III <i>Turot Eszik a Cigány</i> , Corale Universitaria di Torino, pR/20.III <i>Serenata op. 12</i> (1919-20), Trio di Como, pR/25.XI
			1976 <i>Danze di Galanta</i> , Salwarowski, cR/30.X Totale: 14 = UM: 3 RAI: 6 pR: 3 cR: 2
			Kopelent M.
			1974 <i>Syllabes mouvementées</i> , Les Solistes des Choeurs de l'O.R.T.F., UM/6.III
			Koshkin N.
			1979 <i>Quattro pezzi per chitarra</i> , Mikulka, UM/27, 28 e 29.V Totale: 3
			Kubelik R.
			1970 <i>Libera nos, per coro, coro di ragazzi</i> , 1

coro parlato e orchestra, Kubelik,
RAI/8.V

- 1977 La Monte J.**
Compositions (1960), Ensemble
«Das Neue Werk» Hamburg,
UM/29.XI 1

- 1969 Lanzi A.**
*Ele affar, 12 variazioni per cl. piccolo
in mi bemolle*, Annunziata, CT/27.IV 1
- 1972** *Eleaffar per strumenti* (1^a esec.
assoluta), Peyretti, CC/4.XII 1

- 1967 Lazarov C.**
Structures sonores (1^a esec. italiana)
Vernizzi, RAI/27.X 1

- 1975 Leibowitz R.**
Kammerkonzert op. 10 (1944),
Taverna, CT/9.X 4
- Motivs op. 74* (1967), Taverna,
CT/9.X
- Chanson Dada op. 76* (1968),
Taverna, CT/9.X
- Suite per 9 strum. op. 81* (1967),
Taverna, CT/9.X
- Totale: 4**

- 1969 Leighton P.**
Paeon, Preston, UM/23.XI 1

- 1970 Ligeti G.**
Ramifications per 12 archi, Orch.
Cam. della Saar/Janigro, UM/25.II 1
- 1972** *Kammerkonzert per 13 esecutori*,
Atherton, RAI/8.IV 1
- 1973** *Lontano per orchestra*, Cerha,
RAI/23.XI 1
- 1974** *Aventure - Nouvelle aventure*
(azione coreografica), Peyretti/
Scaglione, CC/28.X 1
- 1975** *Sei bagatelle per 5 fiati* (1923),
Assieme a Fiati di Torino,
pR/24.III 1
- 1976** *Continuum*, I Solisti della Camerata
Casella/ Peyretti, CC/17.IX 4
- Kammerkonzert*, I Solisti della
Camerata Casella/ Peyretti,
CC/17.IX
- Volumina*, I Solisti della Camerata
Casella/Peyretti, CC/17.IX
- Aventure - Nouvelle aventure*,
I Solisti della Camerata Casella/
Peyretti, CC/17.IX
- 1977** *Lux aeterna per 16 voci*, ??, CC/? 1
- 1978** *Monuments - Selbporträt - Bewegung*,
Canino/Ballista, UM/26.II 5
- Komposition per 2 pf.*, Cognazzo/
Guida, pR/6.III

Continuum per cembalo, Guida,
pR/6.III

Sei bagatelle per quintetto di fiati,
Assieme a Fiati di Torino,
pR/18.XII

Ramifications per 12 archi, Peyretti,
CC/2.X

**Totale: 15 = UM: 2 RAI: 2 pR: 4
CC: 7**

- 1977 Litaize G.**
Prélude et danse figurée, Litaize,
UM/6.XI 1

- 1974 Lombardi L.**
Musica elettronica, CC/3.XII 1
- 1977** *Essay, musica per P. Dessau per cb.*
(1975/76), Grillo, pR/14.II 1

- 1966 Lucier A.**
Elegy for Albert Anastasia (musica
elettronica), Brandeis University
Massachusetts, CT/13.I 1

- 1966 Lupi R.**
Sette ideogrammi per coro e orch.,
Vernizzi, RAI/21.I 1

- 1965 Lutoslawski W.**
Jeux venitiens (1961), Krenz,
RAI/19.XI 1
- 1970** *Quartetto* (1965), Q. Parrenin,
UM/23.II 3
- Variazioni sopra un tema di Paganini*,
Gorini/Lorenzi, UM/13.I
- II sinfonia*, Rostropovich,
RAI/20.III
- 1971** *Quattro liriche* (Kazimiera Illakowicz)
(1956/57), Marchina/Agnelli/
Cognazzo, CT/15.III 1
- 1972** *Livre pour orchestre*, Orch. Filarm.
di Varsavia/Rowicki, UM/11.X 1
- 1973** *Musica funebre per orch. d'archi*,
Sanzogno, RAI/2.III 1
- 1975** *Concerto per orchestra*, Boettcher,
RAI/24.I 2
- Quartetto per archi* (1964), Circolo
Toscanini, CT/23.X
- 1976** *Trauermusik, per orch. d'archi*,
Friedman, RAI/2.IV 3
- Fuga per 13 solisti*, Orch. Filarm.
di Varsavia/Teutsch, UM/14.XI
- Piccola suite*, Friedman, RAI/10.XII
- Totale: 12 = UM: 4 RAI: 6 CT: 2**

- 1971 Mache F.B.**
Danae per 12 voci e perc., Les
Solistes des Choeurs de l'O.R.T.F./
Messerklinger, UM/24.II 1

	Maderna B.				
1964/1965	<i>Continuo</i> (musica elettronica, CT/Stagione '64/'65)	1			
1967	<i>Concerto per ob. e orch.</i> , Faber/Maderna, RAI/17.X	1			
1969	<i>Honeyreves</i> (1962) per fl. e pf., Gazzelloni/Canino, UM/22.I	1			
1970	<i>Serenata per un satellite</i> (1969), Circolo Toscanini, CT/2.II	1			
1973	<i>Serenata N. 2 per 11 strum.</i> , Orch. Cam. Nuova Consonanza, UM/22.I	2			
	<i>Aulodia per Lothar per ob. d'amore</i> , Faber, UM/14.XI				
1974	<i>Serenata per 11 strum.</i> , Gelmetti, CC/9.XII	4			
	<i>Giardino religioso</i> (1972) per orch., Lanzi, CT/12.XII				
	<i>Pièce pour Ivry</i> (1971) per vl. solo, Bonzaghi, CT/12.XII				
	<i>Dialodia per 2 fl.</i> , Montafia/Tonini Bossi, CT/12.XII				
1975	<i>Y despues... per chitarra</i> , Yepes, UM/24.V	10			
	<i>Serenata N. 2 per 11 strum.</i> (1957), Lanzi, CT/30.X				
	<i>Pièce pour Ivry per vl. solo</i> (1971), Bonzaghi, CT/30.X				
	<i>Viola (o viola d'amore)</i> (1971), Pozzi, CT/30.X				
	<i>Venetian Journal (da Boswell) per T., orch. e nastro magnetico</i> (1972), Lanzi, CT/30.X				
	<i>Honeyreves per fl. e pf.</i> , Gazzelloni/Kontarsky, UM/10.XII				
	<i>Quartetto in due tempi</i> , Q. Parrenin, UM/10.XII				
	<i>Serenata per un satellite</i> , Q. Parrenin/Faber/Gazzelloni/Kontarsky, UM/10.XII				
	<i>Solo, per ob. musette, ob. d'amore, corno inglese e nastro</i> , Faber, UM/10.XII				
	<i>III concerto per oboe</i> (film della TV olandese, in occasione della prima esecuzione diretta dall'Autore), UM/10.XII				
1977	<i>Viola, per viola e viola d'amore</i> , Bennici, pR/31.I	2			
	<i>Widmung (Dedica) per vl. solo</i> , Edinger, UM/16.XI				
1978	<i>Serenata per un satellite</i> , Camerata Casella, pR/6.III	1			
	Totale: 23 = UM: 10 RAI: 1 pR: 2 CC: 1 CT: 9				
	Maghini R.				
1972	<i>Liriche per voce e pf.</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/20.XI	1			
1974	<i>'L bel boè</i> , Corale Universitaria	3			
	di Torino/Goitre, pR/20.III				
	<i>Vi dò la buona sera</i> , Corale Universitaria di Torino/Goitre, pR/20.III				
	<i>Umbra per chitarra</i> , Gilardino, CC/17.XII				
1975	<i>Causeries per pf. e cb.</i> (1973/74), Pederzani/Cognazzo, pR/24.XI	1			
1977	<i>Vi dò la buona sera</i> , Corale Universitaria di Torino/Acciai, UM/27.XI	1			
1979	<i>2 studi per arpa</i> , Chiale, pR/23.IV	2			
	<i>Suite breve per arpa</i> , Chiale, pR/23.IV				
	Totale: 8 = UM: 1 pR: 5 CC: 2				
	Magistretti R.				
1978	<i>Tema e variazioni dai capricci di Paganini, per arpa</i> , Antonelli, pR/13.II	1			
	Malec I.				
1971	<i>Dodecameron per 12 voci</i> (1970), Les Solistes de Choeurs de l'O.R.T.F., UM/24.II	1			
	Malipiero G.F.				
1949	<i>Sette canzoni</i> , (Teatro Nuovo), R/20.IX	1			
1965	<i>Ave Phoebe dum quaeror, per coro e strum.</i> (1 ^a esec. assoluta), La Rosa Parodi, RAI/8.I	6			
	<i>Quartetto per Elisabetta</i> (1964), Circolo Toscanini, CT/9.XII				
	<i>Tre poesie di A. Poliziano per S. e pf.</i> (1920), Circolo Toscanini, CT/9.XII				
	<i>Due sonetti del Berni per S. e pf.</i> (1922), Circolo Toscanini, CT/9.XII				
	<i>Dialogo N. 4 per 5 strumenti a perdifiato</i> (1956), Circolo Toscanini, CT/9.XII				
	<i>Sonata a 5</i> (1934), Circolo Toscanini, CT/9.XII				
1968	<i>Concerto per orchestra</i> , Bernet, RAI/22.III	1			
1969	<i>Don Tartufo Bacchettone</i> (1 ^a esec. assoluta), Pradella, RAI/14.XI	1			
1970	<i>Ricercari per orch.</i> , Zecchi, cR/25.VI	3			
	<i>Torneo notturno</i> , Rosada/Bussotti, R/3.II				
	<i>Poemi asolani per pf.</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/6.IV				
1971	<i>Vivaldiana per orch.</i> , Rossi, RAI/15.I	1			
1972	<i>Pause del silenzio</i> , Urbini, RAI/17.III	5			
	<i>Pause del silenzio</i> , Sanzogno,				

	RAI/31.III <i>Dialoghi per 5 strumenti a perdifiato</i> , Quintetto Fiorentino a fiato, UM/26.IV				
1972	<i>Pause del silenzio</i> , Wit, cR/16.VI <i>Concerto per pf. e orch.</i> , Borini/ De Sanctis, CC/11.XII	2			
1973	<i>Concerto detto « Dei capricci »</i> , I Filarmonici del Teatro Com. di Bologna/Ephrikian, UM/7.II <i>Cantari alla madrigalesca</i> , I Filarmonici del Teatro Com. di Bologna/Ephrikian, UM/7.II <i>VI sinfonia</i> , Peyretti, CC/17.XII	3			
1974	<i>Sonata a 5</i> (1934), Circolo Cameristico Piemontese, pR/25.III <i>I capricci di Callot</i> , Sanzogno/ Sequi, R/5.XII <i>Dialogo N. 4 per 5 strumenti a perdifiato</i> (1956), Assieme a Fiati di Torino, pR/29.IV	3			
1975	<i>Ritrovati per orch.</i> , Boettcher, RAI/24.I <i>Quintetto per archi</i> (1953), Ensemble di Venezia, pR/16.II	2			
1976	<i>Ritrovati per 11 strumenti</i> (1926), Circolo Cameristico Piemontese/ Chailly, pR/12.I	1			
1977	<i>I concerto per pf. e orch.</i> , Gorini/ Sanzogno, RAI/25.III	1			
1978	<i>Dialogo IV per 5 strumenti a perdifiato</i> , Assieme a Fiati di Torino, pR/18.XII <i>Pantea</i> , Martinotti/Missiroli, R/21.XII Totale: 30 = UM: 3 RAI: 8 R: 4 pR: 5 cR: 2 CC: 3 CT: 5	2			
<hr/>					
Malipiero R.					
1968	<i>Muttermusik per orch. cam.</i> (1966), Gusella, RAI/6.XII	1			
1971	<i>Nuclei per 2 pf. e perc.</i> , CC e Gruppo Nuova Musica/Petrassi, CC/4.X	1			
1973	<i>Nykteghersia</i> , Martinotti, RAI/11.I	1			
<hr/>					
Mannino F.					
1962	<i>Sinfonia americana</i> , Mannino, cR/16.VI	1			
1972	<i>Il diavolo in giardino</i> , Mannino, RAI/6.XII	1			
1973	<i>Epitaffio per gli amici scomparsi</i> , Semolini/Sacchetti/Cantone, UM/10.XI	1			
<hr/>					
Manzoni G.					
1968	<i>Cinque vicariate per coro e orch.</i> (1 ^a esec. assoluta), Gracis, RAI/29.XI	1			
1969	<i>Musica notturna per 5 fiati, pf. e perc.</i> ,	1			
	Messerklinger, CT/27.IV				
1970	<i>Spiel per 11 archi solisti</i> (1969), I Solisti Veneti, UM/14.1 <i>Studio 3</i> (1964) (musica elettronica) CT/17.IV <i>Improvvisazione per vla e pf.</i> (1958), Pozzi/Lini, CT/17.IV <i>Piccola suite per vl. e pf.</i> (1952), Del Ventre/Lini, CT/17.IV <i>Quadruplum per 2 trombe e 2 tromboni</i> (1968), Cadoppi/ Avanzini/Faccini/Rocco, CT/17.IV <i>Preludio, grave e finale</i> (1956), Demetz/Circolo Toscanini, CT/17.IV <i>Musica notturna per 5 fiati, pf. e perc.</i> (1966), Circolo Toscanini, CT/17.IV <i>Parafrasi con finale per 10 strum.</i> (1969), Circolo Toscanini, CT/17.IV <i>La sentenza</i> , Maderna, RAI/30.X	9			
1972	<i>Quadruplum</i> (1968), The Edward Tarr Brass Ensemble, UM/22.III	1			
1973	<i>Insieme per orchestra</i> , Katlewicz, RAI/4.V	2			
	<i>Quartetto per archi</i> , Q. della Soc. Cam. Italiana, CC/23.X				
1974	<i>Spiel per 11 archi solisti</i> (1969), I Solisti Aquilani, UM/6.II <i>Atomtod per orch.</i> , Katlewicz, RAI/11.X	2			
	<i>Suite Robespierre</i> , Markowski, RAI/19.XI	1			
1976	<i>Percorso a 8 parti</i> , I Dieci Fiati Italiani, pR/30.V	2			
1977	<i>Variabili per orch. da cam.</i> , Gusella, RAI/23.XII	1			
1978	<i>Spiel per 11 archi</i> (1968/69), Complesso Antidogma Musica, ADM/21.IX <i>Preludio, grave e finale</i> , Peyretti, CC/16.X	2			
1979	<i>Spiel</i> (1969), Gruppo d'archi di Torino, pR/9.IV Totale: 22 = UM: 3 RAI: 6 pR: 2 CC: 2 CT: 8 ADM: 1	1			
<hr/>					
Mantero					
1976	<i>Musica per Bruno</i> (1 ^a esec. italiana), Taverna, RAI/12.III	1			
<hr/>					
Marchetti					
1964/ 1965	<i>Piccola suite per ob., cl., fg.</i> , Circolo Toscanini, CT/Stagione '64/'65	1			
<hr/>					
Marco					
1971	<i>Anabasis</i> (1 ^a esec. italiana) Sanzogno, RAI/19.II	1			

Margola F.	
1975	<i>Partita per 2 vl.</i> , Minella/Beaumont, CC/6.X 1
1979	<i>4 episodi per fl. e chit.</i> , Zagnoni/Mikulka, UM/27, 28 e 29.V 3
Totale: 4	
Martin F.	
1965	<i>Sei monologhi da Jedermann</i> , Pearson/Schaenen, RAI/22.I 1
1968	<i>Concerto per vc. e orch.</i> , Fournier/Rossi, RAI/23.II 1
1969	<i>Symphonie concertante</i> , Caracciolo, RAI/28.III 1
1970	<i>Ballata per fl. e orch.</i> , Bricarello/Gelmetti, cR/30.VII 1
1971	<i>Ballade per fl. e orch.</i> , Rivoli, CC/25.X 1
1973	<i>Il concerto per pf. e orch.</i> , Tipol/Bellugi, RAI/9.XI 1
1974	<i>4 pièces brèves per chit.</i> , Bream, UM/24.IV 1
1976	<i>Concerto per 7 fiati, timpani, batteria e archi</i> , Orch. Haydn/Ungar, UM/5.V 1
Totale: 8 = UM: 2 RAI: 4 cR: 1 CC: 1	
Martinu B.	
1965	<i>Passione greca</i> (op. postuma 1961), Rossi, RAI/8.X 1
1967	<i>Trio per fl., vc., pf.</i> , Gazzelloni/Mainardi/Agosti, UM/15.XI 1
1969	<i>Concerto da camera</i> (Quartetto n. 7), Q. di Ostrava, UM/24.II 1
1970	<i>Rapsodia concerto per vla. e archi</i> , Giuranna/Urbini, RAI/16.IV 2
	<i>Concerto per ob. e orch.</i> , De Rosal/Ferro, cR/16.VII
1973	<i>Quartetto per vl., vla., vc. e pf.</i> , Q. Beethoven, UM/31.1 1
1976	<i>I sonata per vc. e pf.</i> , Fournier/Fonda, UM/3.III 1
1978	<i>Variazioni su un tema di Rossini per vc. e pf.</i> , Patria/Cognazzo, pR/24.IV 1
Totale: 8 = UM: 4 RAI: 2 pR: 1 cR: 1	
Marttinen T.	
1976	<i>The conjuration</i> , Gruppo Percussione 4, pR/29.XI 1
Matzudaira Y.	
1969	<i>Rimes for Gazzelloni per fl., perc, nastro magnetico</i> , Gazzelloni/Canino UM/22.I 1
Muyuzumi T.	
1966	<i>Inni</i> (musica elettronica), Studio NHK Tokyo, CT/13.I 1
1975	<i>Bunraku per vc. solo</i> , Palm, UM/29.I 1
Menotti G.	
1961	<i>Il console</i> , Rosada/Menotti, R/28.X 1
Messiaen O.	
1969	<i>Quatuor pour la fin du temps</i> , Melos Ensemble, UM/19.II 4
	<i>Cinq rechants</i> (1949), Les Solistes des Choeurs de l'O.R.T.F., UM/26.II
	<i>La nativité du Seigneur</i> (Estratti), Litaize, UM/9.XI
	<i>Combats de la mort et de la vie</i> , Preston, UM/23.XI
1972	<i>Les offrandes oubliées</i> , Baudo, RAI/12.V 1
1973	<i>Poème pour mi per « grand soprano dramatique » e orch.</i> , BBC Sinf. Orch./Boulez, UM/9.V 1
1974	<i>Dieu parmi nous</i> da « La Nativité du Seigneur », Gil, UM/26.I 1
1976	<i>Reveil des oiseaux per pf. e orch.</i> (1953), Kars/Porcelyn, RAI/6.II 4
	<i>Thème et variations per vl. e pf.</i> (1932), Bettarini/Lanzi, CT/21.X
	<i>Le merle noir per fl. e pf.</i> (1950), Tonini Bossi/Lanzi, CT/21.X
	<i>Quatuor pour la fin du temps</i> (1941), Bettarini/Annunziata/Frezzato/Lanzi, CT/21.X
1977	<i>Trois petites liturgies de la présence divine</i> , Bruck, RAI/18.II 2
	<i>L'ascension per org.</i> , Litaize, UM/6.XI
1979	<i>Trois Tala</i> da « Turangalila-Symphonie », Bruck, RAI/9.III 1
Totale: 14 = UM: 7 RAI: 4 CT: 3	
Milhaud D.	
1965/	
1966	<i>Sonatina per fl. e pf.</i> , Circolo Toscanini, CT/Stagione '65/'66 1
1968	<i>Barba Garibø suite di 9 canzoni</i> , Caracciolo, RAI/1.III 1
1969	<i>Saudades do Brazil, suite</i> , Celibidache, RAI/17.X 1
1971	<i>Suite française</i> , Bellugi, RAI/29.X 1
1972	<i>La cheminée du roi René op. 205</i> , Quintetto Fiorentino, UM/26.IV 1
1974	<i>La création du monde</i> , Chmura, RAI/25.I 1
1975	<i>Concerto per batteria e piccola orch.</i> , Gruppo Percussione 4, pR/12.V 1
1976	<i>Scaramouche per 2 pf. op. 165 b</i> , 3

	Gold/Fizdale, UM/24.III				
	<i>Suite française</i> , Bellugi, cR/1.VII				
	<i>Serenata per orch.</i> , Friedman, RAI/10.XII				
1977	<i>Machines agricoles per voce e 7 strum.</i> 1				
	Circolo Cameristico Piemontese/ Penazzi, pR/18.IV				
1979	<i>Sonata per fl., cl., ob., pf.</i> , Circolo 1				
	Cameristico Piemontese, pR/12.III				
	Totale: 12 = UM: 2 RAI: 5 pR: 3 cR: 1 CT: 1				
<hr/>					
	Miroglio F.				
1972	<i>Extension II per 6 percussioni</i> , 1				
	Les Percussions de Strasbourg, UM/18.XII				
<hr/>					
	Mollia M.				
1979	<i>Diaphanes per nastro magnetico e perc. amplificata</i> , Circolo 1				
	Toscanini/Mollia, UM/8.II				
<hr/>					
	Monnet M.				
1977	<i>Opus 133</i> , Circolo Toscanini, 1				
	UM/27.X				
<hr/>					
	Montsalvatge X.				
1970	<i>Cinco canciones negras</i> , Berganzal 1				
	Lavilla, UM/11.III				
1974	<i>Cinco canciones negras</i> , Porras/ 1				
	Zigante, cR/17.X				
1975	<i>Cinco canciones negras</i> , Berganzal 1				
	Lavilla, UM/3.XII				
1976	<i>Habanera per chitarra</i> , Yepes, 1				
	UM/7.III				
	Totale: 4				
<hr/>					
	Mortari V.				
1969	<i>Due salmi in memoria di Alfredo 1</i>				
	Casella per S., coro femm. e orch., Pradella, CR/9.VI				
1978	<i>Incantesimi per arpa</i> , Antonelli, 1				
	pR/13.II				
<hr/>					
	Mosso C.				
1964/					
1965	<i>Epigrafi per i caduti della 2</i>				
	<i>Resistenza per baritono e 14 strum.</i> , Circolo Toscanini, CT/Stag. '64/'65				
	<i>Cinque aforismi per cl. e pf.</i> , Circolo Toscanini, CT/Stagione '64/'65				
1969	<i>Concertino</i> (1966) (1 ^a esec. assoluta) 2				
	Messerklinger, CT/15.XII				
	<i>Immagini</i> (1964) (1 ^a esec. torinese), Correggia, CC/23.III				
1971	<i>Canzoni per pf. a 4 mani, vl., vla., vc.</i> , 2				
	I Solisti di Torino, UM/22.II				
	<i>Sinfonia per ottoni</i> (1 ^a esec. assoluta) Gruppo Nuova Musica/Petrassi, CC/4.X				
1973	<i>Organum per fl. e cembalo</i> , Semolini/ 1				
	Sacchetti, UM/10.XI				
1974	<i>Fu un anno, per 8 strum.</i> (1974), 2				
	(1 ^a esec. assoluta), Camerata Casella/Peyretti, pR/22.IV				
	<i>Forskalia per chitarra</i> , Gilardino, CC/17.XII				
1978	<i>Epigrafi per i caduti della Resistenza</i> , 1				
	Peyretti, cR/29.IV				
	Totale: 10 = UM: 2 pR: 1 cR: 1 CC: 3 CT: 3				
<hr/>					
	Musto R.				
1976	<i>Musica elettronica per la Mostra «Musica Visualizzata»</i> , pR/2-17.VI 1				
<hr/>					
	Nabokov N.				
1966	<i>Il ritorno di Puskin, elegia</i> , Freccia, 1				
	RAI/28.X				
<hr/>					
	Napoli C.				
1969	<i>Momenti per vl., cl., pf.</i> , Gruppo 1				
	Musicisti Contemporanei di Milano, CC/22.V				
<hr/>					
	Negri G.				
1970	<i>Giovanni Sebastiano</i> , Scaglia/ 1				
	Crivelli, R/2.IV				
1973	<i>Pubblicità, ninfa gentile</i> , Gracis/ 1				
	Negri, R/9.I				
1977	<i>Concerto per contrabbasso ladro e orchestra semplice</i> , Pederzani/ 1				
	Peyretti, CC/19.IX				
	Totale: 3				
<hr/>					
	Nono L.				
1964/					
1965	<i>Omaggio a Emilio Vedova</i> (musica 1				
	elettronica), CT/Stagione '64/'65				
1965	<i>España en el corazon</i> , 3 studi per soli, 1				
	coro, orchestra, Maghini, RAI/9.III				
1969	<i>Y su sangre ya viene cantando, per fl. e piccola orch.</i> , Gazzelloni/Bellugi, 1				
	RAI/21.XI				
1970	<i>España en el corazon</i> , Bellugi, 1				
	RAI/3.IV				
1971	<i>Y entonces comprendió per Djamila Boupachà, per voce femm., coro, nastri magn. generatori, filtri, modulatore ad anello</i> , Poli/Ravazzi/ 3				
	Lindsay/Acevedo/Bove/Vicini/ Zuccheri/Nono, UM/1.III				
1971	<i>La fabbrica illuminata, per S. e nastro</i> , Poli/Ravazzi, UM/1.III 2				
	<i>Ricorda che cosa ti hanno fatto in Auschwitz, per nastro magnetico</i> , Nono, UM/1.III				
1973	<i>La victoria de Guernica per coro e orch. sinf.</i> , Orch. Sinf. e Coro di 1				
	Radio Lipsia/Kegel, UM/10.X				



	pR/3.IV			
	Petersma W.			
1977	<i>Quartetto per 4 saxofoni</i> , Netherlands Saxophone Quartet, CC/27.IX	1		
	Petrassi G.			
1966	<i>Il Cordovano</i> , Rivoli/Missiroli, R/29.III	1		
1967	<i>Nonsense</i> (1952), Coro Accad. Fil. Romana, UM/22.II	2		
	<i>Il Concerto per orchestra</i> , Caracciolo RAI/21.IV			
1968	<i>Noche oscura, per coro e orch.</i> , Rossi, RAI/4.X	1		
1969	<i>Nonsense</i> (1952), Sestetto Luca Marenzio, UM/22.1	4		
	<i>Ritratto di Don Chisciotte</i> (1945), Bonavolontà, CC/8.II			
	<i>Trio</i> (1959), Gulli/Giuranna/ Caramia, UM/10.II			
	<i>Ritratto di Don Chisciotte</i> , Cavallaro, cR/30.IX			
1970	<i>Serenata per 5 strum.</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/6.IV	3		
	<i>Quartetto</i> (1956), Q. Parrenin, UM/23.II			
	<i>I concerto per orchestra</i> , Ajmone Marsan, cR/23.VII			
1971	<i>Serenata</i> (1958), Orch. Cam. Nuova Consonanza, UM/8.II	11		
	<i>Souffle per fl. solo</i> (1969), De Quant, UM/13.II			
	<i>Introduzione e allegro per vl. e pf.</i> , I Solisti di Torino, UM/22.II			
	<i>Ottetto di ottoni</i> (1968), The Edward Tarr Brass Ensemble, UM/27.II			
	<i>Coro di morti</i> , Gavazzeni, RAI/12.III			
	<i>Musica di ottoni</i> , Gruppo Nuova Musica/Petrassi, CC/4.X			
	<i>Coro di morti</i> , Gruppo Nuova Musica/Petrassi, CC/4.X			
	<i>Trio</i> (1959), Del Vecchia/Mosca/ Mosca, CT/25.XI			
	<i>Tre per sette, tre esecutori per sette strum. a fiato</i> (1967), Circolo Toscanini, CT/25.XI			
	<i>Tre liriche per baritono e pf.</i> (1944), Montanaro/Myftiu, CT/25.XI			
	<i>Beatitudines per baritono e 5 strum.</i> (1969), Montanaro/CT, CT/25.XI			
1972	<i>Souffle per 3 fl.</i> , Gazzelloni, UM/4.X	5		
	<i>VII concerto per orchestra</i> , Bellugi, RAI/13.IV			
	<i>IV Concerto per orchestra</i> , Bellugi, RAI/13.X			
	<i>Dialogo angelico</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/20.XI			
	<i>Liriche per canto e pf.</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/20.XI			
1973	<i>Invenzione concertata (VI concerto)</i> , Pradella, RAI/13.IV	2		
	<i>Ouverture da concerto</i> , La Rosa Parodi, cR/28.X			
1974	<i>Ala, per fl. coloratura in mib, fl. grande in do e vc.</i> , Gazzelloni/ Canino, UM/9.I	3		
	<i>Partita per orchestra</i> , Sanzogno, RAI/15.II			
	<i>Beatitudines per baritono e 5 strum.</i> , Gelmetti, CC/9.XII			
1975	<i>I concerto per orchestra</i> , Bartoletti, RAI/7.II	1		
1976	<i>Introduzione e allegro per vl. e pf.</i> , Maticena/Bozzia, CC/18.X	1		
1977	<i>Tre per sette</i> , Ensemble Garbarino, UM/20.II	3		
	<i>Ottetto di ottoni</i> (1968), Gruppo Romano di Ottoni, pR/21.II			
	<i>V concerto per orchestra</i> , Halffter, RAI/11.III			
1978	<i>Orationes Christi</i> , Rosen, RAI/24.III	5		
	<i>Partita per orchestra</i> , Martinotti, cR/8.VI			
	<i>Concerto per fl. e orch.</i> , Bricarello/ Martinotti, cR/8.VI			
	<i>Beatitudines per baritono e 5 strum.</i> , Sarti/Martinotti, cR/8.VI			
	<i>Récréation concertante (III concerto per orchestra)</i> , Martinotti, cR/8.VI			
	Totale: 42 = UM: 11 RAI: 10 R: 1 pR: 1 cR: 7 CC: 8 CT: 4			
	Peyretti A.			
1973	<i>Collage per fl. e pf.</i> , Fabbriciani/ Sacchetti, CC/9.X	2		
	<i>Plovdiv 72 per 3 fl., pf. e perc.</i> , Semolini/Sacchetti, UM/10.XI			
	Pinelli C.			
1966	<i>Concerto per vl. orch. e soli obbligati</i> (1 ^a esec. assoluta), Gramegna/ Caracciolo, RAI/11.III	1		
	Piston W.			
1964	<i>Toccata per orch.</i> , Orch. Sinf. di Pittsburg, UM/10.X	1		
	Pizzini			
1971	<i>Concierto para tres hermanas per chit. e orch.</i> , Battisti D'Amario/Vernizzi, RAI/16.VI	1		
	Porena B.			
1969	<i>Pezzo per fl. in sol</i> (1968), Gazzelloni UM/22.I	1		

- | | | |
|----------------------|---|--|
| Possio G. | | |
| 1975 | <i>Quattro liriche per voce, strum. e perc.</i> 1
Gelmetti, CC/13.X | |
| Poulenc F. | | |
| 1968 | <i>Les biches</i> , Orch. Nationale de l'O.R.T.F./Prêtre, UM/24.IX 1 | |
| 1969 | <i>Un soir de neige</i> (1945), Sestetto Luca Marenzio, UM/22.I 2
<i>La voce umana</i> , Gracis/Bussotti, R/13.III | |
| 1972 | <i>Sonata per fl. e pf.</i> , Zagnoni/Cigoli, UM/26.III 1 | |
| 1973 | <i>Sonata per fl. e pf.</i> , Fabbriani/Sacchetti, CC/9.X 2
<i>Concerto per org., archi e perc.</i> , Cognazzo/Peyretti, CC/17.XII | |
| 1974 | <i>Trio per ob., fg. e pf.</i> (1926), Circolo Cameristico Piemontese, pR/25.III 2
<i>Sestetto per fiati e pf.</i> (1939), Assieme a Fiati di Torino/Cognazzo, pR/29.IV | |
| 1977 | <i>Sonata per fl. e pf.</i> , Bricarello/Cognazzo, pR/21.III 2
<i>Le bal masqué, per baritono e piccolo complesso</i> , Circolo Cameristico Piemontese/Penazzi, pR/18.IV | |
| 1978 | <i>Belle et ressemblante per coro</i> , Coro Polifonico di Torino, pR/5.VI 1 | |
| 1979 | <i>Sonata per vl. e pf. dedicata alla memoria di Federico García Lorca</i> (1942-43), Marin/Cognazzo, pR/19.II 3
<i>Trio per ob., fg. e pf.</i> , Circolo Cam. Piemontese, pR/12.III
<i>Sonata per cl. e fg.</i> , Circolo Cam. Piemontese, pR/2.IV
Totale: 14 = UM: 3 R: 1 pR: 8 CC: 2 | |
| Procaccini G. | | |
| 1975 | <i>Introduzione e allegro per fl. e pf.</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/27.X 1 | |
| Prokofiev S. | | |
| 1964 | <i>L'angelo di fuoco</i> , Bartoletti/Puecher/Boccaccini, R/14.IV 2
<i>Sonata I op. 80 per vl. e pf.</i> , Kryssa/Jampolski, UM/12.XII | |
| 1965 | <i>VII sinfonia op. 131</i> , Caracciolo RAI/19.II 2
<i>5 melodie per vl. e pf.</i> , Kogan/Walter, UM/23.II | |
| 1966 | <i>V concerto op. 55 per pf. e orch.</i> , Perticaroli/Celibidache, RAI/18.II 3
<i>VII sonata op. 83 per pf.</i> , Argerich, UM/16.III
<i>II sonata per pf.</i> , Entremont, UM/27.IV | |
| 1967 | <i>III concerto op. 26 per pf. e orch.</i> , 4
Pollini/Albert, RAI/5.I
<i>VIII sonata per pf.</i> , Ghilels, UM/15.II
<i>12 visioni fuggitive per pf.</i> , Rubinstein, UM/27.IV
<i>VII sonata op. 83</i> , Malcuzyński, UM/13.XII | |
| 1968 | <i>III concerto op. 26 per pf. e orch.</i> , 3
Argerich/Caracciolo, RAI/1.III
<i>Sonata op. 80 per vl. e pf.</i> , Oistrack/Bauer, UM/21.X
<i>Sonata op. 94 bis per vl. e pf.</i> , Kogan/Walter, UM/13.XI | |
| 1969 | <i>Sarcasme op. 17</i> (1912/14), 6
Voskoboynikov, UM/5.II
<i>III sonata op. 28</i> (1917), Voskoboynikov, UM/5.II
<i>IX sonata op. 103</i> , Voskoboynikov, UM/5.II
<i>2 pezzi dal balletto «Cenerentola» op. 102</i> (1944), Voskoboynikov, UM/5.II
<i>Sonata op. 94 per fl. e pf.</i> , Shaffer/Menuhin, UM/8.X | |
| 1970 | <i>VIII sonata op. 84 per pf.</i> , Giarbella, UM/18.II 3
<i>I sinfonia op. 25</i> , Orch. Sinf. di Stato dell'URSS, UM/21.XI 2
<i>III sonata op. 28 per pf.</i> , Campanella, UM/27.I | |
| 1971 | <i>III concerto op. 26 per pf. e orch.</i> , 2
Weisseberg/Mannino, RAI/26.III
<i>Quintetto op. 39</i> , I Solisti del Teatro Regio, CC/8.XI | |
| 1972 | <i>Sonata op. 119 per vc. e pf.</i> , 4
Lana/Repini, UM/9.II
<i>Quintetto op. 39</i> , Insieme Suono Creativo di Perugia, UM/5.III
<i>Sinfonia classica op. 25</i> , Urbini, RAI/17.III
<i>Romeo e Giulietta op. 64</i> , Temirkanov, RAI/27.X | |
| 1973 | <i>VIII Sonata op. 84</i> , Campanella, UM/11.IV 2
<i>Suite scita op. 20</i> , Pradella, RAI/13.IV | |
| 1974 | <i>Quintetto op. 39</i> (1924), Circolo Cameristico Piemontese, pR/25.III 5
<i>I concerto op. 19 per vl. e orch.</i> , Orch. di Stato dell'URSS/Kitaenko, UM/23.X
<i>Vocalizzo per «Ivan il Terribile» per coro a cappella</i> , Coro Jurlov, UM/3.XI
<i>Romeo e Giulietta</i> , frammenti, Jansons, RAI/15.XI
<i>Visions fugitives</i> (trascr. per orch. di Barsciai), Orch. Cam. di Mosca/Barsciai, UM/27.XI | |
| 1975 | <i>II concerto op. 16 per pf. e orch.</i> , 3 | |

	De Fusco/Ahronovitch, RAI/14.II <i>Ouverture su temi ebraici op. 34</i> , Circ. Cam. Piemontese, pR/5.V <i>I sinfonia op. 25</i> , Orch. Fil. di Mosca/Kondrashin, UM/5.X			
1976	<i>I sonata op. 80 per vl. e pf.</i> , Oistrack/Chernisov, UM/10.III <i>II concerto op. 63 per vl. e orch.</i> , Tretiakov/Bellugi, RAI/21.V <i>II sinfonia op. 40</i> , Panni, RAI/29.X <i>II sonata op. 94 bis</i> , Kogan/ Kogan, UM/1.XII	4		
1977	<i>Sonata op. 56 per 2 vl.</i> , Kremer/ Gridenko, UM/4.IV <i>Alexander Nevskij op. 78</i> , Martinotti, cR/1.VII <i>Il luogotenente Kijé</i> , Campanella, RAI/29.IV <i>Chout</i> , brani dalla suite op. 21, Alberth, cR/6.VII	4		
1978	<i>L'amore delle tre melarance</i> , Delman/Poli, R/21.IV <i>III sonata op. 28</i> , Klien, UM/6.XII	2		
1979	<i>Il quartetto op. 92</i> , Q. Borodin, UM/23.V	1		
	Totale: 49 = UM: 29 RAI: 13 R: 2 pR: 2 cR: 2 CC: 1			
Prosperi C.				
1971	<i>Noi soldà</i> , Bellugi, RAI/8.X	1		
Quaranta F.				
1966/				
1967	<i>Trattenimento per orch. da camera</i> , Circolo Toscanini, CT/Stag. '66/'67	1		
1969	<i>Invenzioni da concerto (1964)</i> , Peyretti, CC/12.V <i>Momenti (1965)</i> , Circolo Toscanini, CT/15.XII	2		
1971	<i>Strofe x 5/3, per pf., vl., chit., vc. e piccola perc.</i> , I Solisti di Torino, UM/22.II	1		
1973	<i>Strofe x 5/3, per pf., vl., chit., vc. e piccola perc.</i> , Quaranta/Ferraris/ Margaria/Pocaterra, UM/10.XI	1		
1974	<i>Invenzione per pf. a 4 mani (1968)</i> , Pandini/Pavignano, pR/1.IV <i>Ra(p)tus, ricreazione da concerto, per voce, sintetiz. e immagini (in collab. con E. Zaffiri)</i> , Kappel/ Zaffiri, CC/14.X	2		
1977	<i>Quattro bagatelle per pf.</i> , Pavignano, pR/14.X	1		
1978	<i>Liriche per voce e strum.</i> , Circolo Toscanini, CT/20.IV <i>San Miguel, per baritono e orch. (da Garcia Lorca)</i> , Montanaro/ Taverna, RAI/9.VI	2		
	Totale: 10 = UM: 2 RAI: 1 pR: 2 CC: 2 CT: 3			
	Raxach			
1976	<i>String Quartet N. 2 con nastro magn.</i> Gaudeamus String Quartet, CC/1.X	1		
	Razzi F.			
1975	<i>Variante per vla. e pf.</i> , Giuranna/ Sacchetti, UM/12.III	1		
1978	<i>Musica elettronica in collaborazione con E. Zaffiri</i> , CC/6.XI	1		
	Redel M.C.			
1978	<i>Interplay per 6 strum. e perc. (1975)</i> , Ensemble «Das Neue Werk» Hamburg, UM/26.IV	1		
	Reich S.			
1977	<i>Pendulum, per 4 microfoni e 4 altoparlanti</i> , UM/15.XI <i>Clapping Music</i> , Ensemble Neue Musik München, UM/29.XI	2		
	Renosto			
1974	<i>Fast (1973)</i> , Trio di Como, pR/25.XI	1		
1977	<i>Commento, per strum. e nastro</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/17.X	1		
1978	<i>Ah, l'amarvi, cari oggetti, per voce e strumenti</i> , Peyretti, CC/16.X	1		
	Ricci P.			
1979	<i>Parthia II per vc, cl. e perc.</i> , Circolo Toscanini, UM/18.I	1		
	Riedl, J.A.			
1977	<i>Douce-Amère</i> , Ensemble Neue Musik München, UM/3.XI	1		
	Rihm W.			
1979	<i>Klavierstück N. 5 (Tombeau) (1975)</i> , Henck, UM/1.II	1		
	Riley Y.			
1977	<i>Dorian Winds per trombone e tape delay</i> , Fulkerson, UM/15.XI	2		
1977	<i>«In C» per ensemble ad libitum</i> , Ensemble Neue Musik München, UM/29.XI	1		
	Rocca L.			
1971	<i>Antiche iscrizioni</i> , Rossi, RAI/15.I	1		
1978	<i>La cella azzurra, leggenda sinfonica</i> , Gracis, cR/27.V <i>Momento Sinfonico (da «Monte Ivnor»)</i> , Taverna, RAI/9.VI	2		
1979	<i>Suite per vl. e pf. (1928)</i> , Marin/	1		

Cognazzo, pR/19.II

Totale: 4

Rosetta		
1974	<i>Canti della pianura, per chitarra,</i> Gilardino, CC/17.XII	1
Rossaro C.		
1969	<i>Fantasia (1^a esec. torinese),</i> Pederzani/Cognazzo, CC/17.II	1
Rossellini R.		
1970	<i>L'annonce faite à Marie (da P.</i> Claudel), G. Sebastian, RAI/27.XI	1
Rota N.		
1960	<i>Il cappello di paglia di Firenze,</i> Cillario/Frigerio, R/3.XII	1
1976	<i>Variazioni sopra un tema gioviale,</i> Previtali, RAI/22.X	1
1978	<i>Petite offrande musicale, Assieme</i> a Fiati di Torino, pR/18.XII	1
Roussel A.		
1971	<i>Bacco e Arianna, 2^a suite dal balletto</i> Markevitch, RAI/22.I	1
1973	<i>Petite suite op. 39, Inoue, RAI/12.X</i>	1
1976	<i>Segovia op. 29 per chit., Ghiglia,</i> UM/7.XI	1
1977	<i>Le festin de l'araignée, suite,</i> Dervaux, RAI/1.IV	1
Rovsing		
1971	<i>Il quartetto op. 63 (1968),</i> Q. Danese, UM/5.V	1
Rzewski F.		
1977	<i>Les moutons de Panurge, Ensemble</i> Neue Musik München, UM/29.XI	1
Sacchetti A.		
1974	<i>Eucalyptus per chit., Gilardino,</i> CC/17.XII	1
Sakac B.		
1974	<i>Umbrana, per 12 voci soliste, Les</i> Solistes des Choeurs de l'O.R.T.F. UM/6.III	1
Scelsi G.		
1977	<i>Ko-Tha per cb. (1975), Grillo</i> pR/14.II	1
1978	<i>Anagamin per archi, Peyretti,</i> CC/2.X	1
Schaeffer B.		
1977	<i>Quatuor SG, Netherlands</i> Saxophone Quartet, CC/27.IX	1

Schat P.1971 *Anathema per pf. (1969), Berman,*
UM/13.II 1**Scherchen T.**1972 «Schen» per complesso di perc.
(1971), Les Percussions 1

de Strasbourg, UM/18.XII 1

1979 «Yi» per 2 esecutori di marimba,
Circolo Toscanini, UM/8.II 1**Schiaffini G.**1977 *La Brasserie (1976), Gruppo*
Romano di Ottoni, pR/21.II 11978 *Gioco a 2, Schiaffini/Iannaccone,*
pR/3.IV 1**Schnebel D.**1977 *Maulwerke, Ensemble Neue*
Musik München, UM/3.XI 1**Schnittke A.**1977 *Moz-art, Kremer/Grdenko,*
UM/4.IV 1**Schönberg A.**1967 *Verklärte Nacht op. 4, I Solisti*
Veneti, UM/25.I 2*Tema e variazioni op. 43 b, Gracis,*
RAI/24.XI1968 *Erwartung, Scaglia/Maffei, R/7.III* 11969 *Sechs kleine Klavierstücke op. 19,*
Pollini UM/15.I 3*Pierrot lunaire, Mayer/Ciani/
Gazzelloni/Asciolla/Gandini/Mele,*
Morselli, UM/20.I*Trio op. 45, Gulli/Giuranna/
Caramia, UM/10.II*1970 *Ode a Napoleone op. 41, Battaglia/
Pellegrino/Accardo/Moffa/
Egaddi/Lessona, UM/16.II* 4*Suite per archi in sol magg., Orch.*
Cam. della Saar/Janigro, UM/25.II*La mano felice op. 18, Bellugi,*
RAI/27.II*Un sopravvissuto di Varsavia, Bellugi*
RAI/27.II1971 *Concerto per pf. e orch. op. 42,*
La Licata/Leibowitz, RAI/18.VI 11972 *Fantasia op. 47 per vl. e pf.,*
Rossi/Bacchelli, UM/12.III 3*Pelleas und Melisande, poema*
sinfonico op. 5, Sanzogno,
RAI/31.III*Kammersymphonie N. 1 op. 9,*
Atherton, RAI/8.IV1973 *Drei Klavierstücke op. 11, Pollini,*
UM/25.I 9*Sechs kleine Klavierstücke op. 19,*
Pollini, UM/25.I

- Fünf Klavierstücke op. 23*, Pollini, UM/25.I
- Pierrot lunaire*, The Fires of London, UM/26.IV
- Suite per pf.*, Pollini, UM/3.X
- Klavierstücke op. 33 a (mässig)*, Pollini, UM/3.X
- Klavierstücke op. 33 b (mässig-langsam)*, Pollini, UM/3.X
- A survivor from Warsaw op. 46*, Orch. Sinf. e Coro di Radio Lipsia, UM/10.X
- Verklärte Nacht op. 4 per archi*, Inoue, RAI/12.X
- 1974** *Pierrot lunaire op. 21* (1912), **10**
CC/Peyretti, pR/22.IV
- Preludio e fuga in mi b magg. (da Bach)*, Pesko, RAI/26.IV
- Kol Nidre op. 39 per recit., coro e orchestra*, Pesko, RAI/26.IV
- Concerto per vl. e orch. op. 36*, Zeitlin/Pesko, RAI/26.IV
- Tre satire op. 28*, Ensemble Contraste Vienna/Theuring, UM/20.XI
- Litanai per S. e quartetto d'archi (dal quartetto op. 10)*, Ensemble Contraste Vienna/Theuring, UM/20.XI
- Dreimal Tausend Jahre op. 50 a*, Ensemble Contraste Vienna/Theuring, UM/20.XI
- De profundis op. 50 b*, Ensemble Contraste Vienna/Theuring, UM/20.XI
- Suite op. 29 per 7 strum.* (1928), Taverna, CT/3.XII
- Serenata op. 24 per baritono e 7 strum.* (1923), Rovetta/Taverna, CT/3.XII
- 1975** *Quintetto per fiati op. 26* (1923/24), **1**
Assieme a Fiati di Torino, pR/24.III
- 1976** *Quintetto per fiati op. 26* (1923/24), **4**
Assieme a Fiati di Torino, pR/13.I
- Otto lieder dall'op. 15* (1908/09), Salvetta/Ballista, pR/17.1
- Kammersymphonie op. 9* (1906), (trascr. per pf. e archi di A. Webern), Quintetto Italiano, pR/19.1
- Fantasia per violino con accompagnamento di pianoforte*, Maticena/Bozzia, CC/18.X
- 1977** *Pierrot Lunaire op. 21*, Amsterdams **11**
Ensemble/De Leeuw, UM/26/I
- Verklärte Nacht op. 4*, Circolo Cameristico Piemontese/Chailly, pR/7.II
- Kammersymphonie op. 9*, Circolo Cameristico Piemontese Chailly, pR/7.II
- Serenata op. 24* Circolo Toscanini/Taverna, pR/28.II
- Suite op. 29*, Circolo Toscanini/Taverna, pR/29.II
- Drei Klavierstücke op. 11*, Pollini, UM/19.X
- Fünf Klavierstücke op. 23*, Pollini, UM/19.X
- Kammersymphonie N. 2 op. 38*, Soudant, RAI/4.II
- Tre piccoli pezzi per orch. cam.*, Soudant, RAI/4.II
- Suite per archi*, Urbini, RAI/25.XI
- Concerto per vc. e orch.* (trascr. del concerto per cembalo e archi di Georg Matthias Monn), Baldovino/Urbini, RAI/25.XI
- 1978** *Due lieder da «Brette-Lieder»:* **7**
Galathea, Arie aus dem Spiegel von Arcadien, Del Monaco/Damerini, pR/6.II
- Ecloga* (opera giovanile inedita), Del Monaco/Damerini, pR/6.II
- Quartetto N. 4 op. 37*, Q. La Salle, UM/1.III
- Pierrot lunaire op. 21*, Poli/Ensemble Garbarino, pR/20.III
- Serenata op. 24 per baritono e 7 strum.* Rovetta/Circolo Toscanini/Taverna, pR/8.V
- Suite op. 29*, Circolo Toscanini/Taverna, pR/8.V
- Kammersymphonie op. 9*, Quintetto Italiano, UM/1.XI
- 1979** *Trio per archi op. 45* (1945), **2**
Ensemble di Venezia, pR/29.I
- Pierrot lunaire op. 21*, Berberian/Gruppo Musica Insieme di Cremona, UM/14.III
- Totale: 58 = UM: 25 RAI: 14 R: 1 pR: 15 CC: 1 CT: 2**
-
- Sciarrino S.**
- 1976** *Romanza per vla. d'amore e orch.*, **1**
Bennici/Taverna, RAI/12.III
- 1977** *Di Zefiro e di Pan*, I Dieci Fiati di **6**
Torino, pR/30.V
- Esercizio per pf.*, Damerini, pR/5.XII
- Prélude per pf.*, Damerini, pR/5.XII
- De la nuit, per pf.*, Damerini, pR/5.XII
- Etude de concert per pf.*, Damerini, pR/5.XII
- I sonata per pf.*, Damerini, pR/5.XII

- | | | | | |
|-------------------------|---|---|--|--|
| 1978 | <i>Quintettino N. 1 per cl., 2 vl., vla. e vc.</i> , Musicus Concentus di Firenze, UM/25.I | 7 | | |
| | <i>Quintettino N. 1 per fl., ob., cl., fg. e cr.</i> , Musicus Concentus di Firenze, UM/25.I | | | |
| | <i>Attraverso i cancelli, per 13 strum.</i> , Musicus Concentus di Firenze, UM/25.I | | | |
| | <i>All'aure in una lontananza, per fl. basso in do (1^a esec. italiana)</i> , Semolini, pR.6.III | | | |
| | <i>Attraverso i cancelli per 11 strum.</i> , Peyretti, CC/18.IX | | | |
| | <i>Rondò</i> , Peyretti, CC/18.IX | | | |
| | <i>Siciliano per fl. e cembalo</i> , Semolini/Cognazzo, ADM/29.IX | | | |
| 1979 | <i>Quintettino N. 2, Divertimento Ensemble/Gorli</i> , pR/12.II | 2 | | |
| | <i>Di Zefiro e di Pan, Divertimento Ensemble/Gorli</i> , pR/12.II | | | |
| | Totale: 16 = UM: 3 RAI: 1 pR: 9 CC: 2 ADM: 1 | | | |
| Segerstam L. | | | | |
| 1976 | <i>Concerto serioso per vl. e orch.</i> , Segerstam/Seegerstam, RAI/23.I | 1 | | |
| 1978 | <i>Patria (1^a esec. italiana)</i> , Segerstam, RAI/20.I | 1 | | |
| | Totale: 2 | | | |
| Serocki K. | | | | |
| 1970 | <i>Continuum (1966-'67)</i> , Les Percussions de Strasbourg, UM/4.II | 1 | | |
| 1975 | <i>Swinging music, per cl., trombone, vc. e pf.</i> , (1970), Circolo Toscanini, CT/23.X | 1 | | |
| Skalkottas N. | | | | |
| 1975 | <i>Cinque danze greche</i> , Sudwestdeutsches Kammerorchester/Angerer, UM/9.IV | 1 | | |
| Smith Brindle R. | | | | |
| 1976 | <i>Auriga per 4 percussionisti</i> , Gruppo Percussione 4, pR/29.XI | 1 | | |
| Šostakovič D. | | | | |
| 1964 | <i>Sonata per vc. e pf. op. 40</i> , Rostropovitch, UM/9.XI | 1 | | |
| 1965 | <i>IX Sinfonia op. 70</i> , Kempe, RAI/30.IV | 5 | | |
| | <i>Incontro</i> , Coro Accad. dell'URSS, UM/6.X | | | |
| | <i>Il 9 gennaio</i> , Coro Accad. dell'URSS, UM/6.X | | | |
| | <i>Sinfonia da camera</i> , Orch. Cam. di Mosca/Barsciai, UM/27.X | | | |
| | <i>Scherzo dall'op. 11</i> , I solisti di Zagabria/Janigro, UM/8.XII | | | |
| 1966 | <i>VII Sinfonia op. 53</i> , Freccia, RAI/14.I | 2 | | |
| | <i>V Sinfonia op. 47 (1937)</i> , Filarmonica di Leningrado/Mravinski, UM/22.X | | | |
| 1967 | <i>4 Preludi per vl. e pf.</i> , Kogan/Walter | 2 | | |
| | UM/3.V | | | |
| | <i>I Sinfonia op. 10</i> , Maghini, cR/13.VI | | | |
| 1969 | <i>Quintetto con pf. op. 57 (1940)</i> , Melos Ensemble di Londra, UM/19.II | 1 | | |
| 1970 | <i>Scherzo dall'op. 11</i> , Orch. Cam. della Saar/Janigro, UM/25.II | 5 | | |
| | <i>Concerto per tromba, pf. e archi</i> , Peyretti, CC/11.V | | | |
| | <i>I sinfonia op. 10</i> , Indrigo, cR/11.IX | | | |
| | <i>III sinfonia op. 20</i> , Scaglia, RAI/13.III | | | |
| | <i>IX sinfonia op. 70</i> , Kondrascin, RAI/20.XI | | | |
| 1971 | <i>Caterina Ismailova</i> , Bartoletti/Madau Diaz, R/12.I | 2 | | |
| | <i>II concerto op. 129 per vl. e orch.</i> , Tretiakov/Ceccato, RAI/9.IV | | | |
| 1972 | <i>Sonata op. 134 per vl. e pf.</i> , Oistrack/Petrushanskij, UM/2.II | 6 | | |
| | <i>XIV sinfonia op. 135</i> , Bartoletti, RAI/10.III | | | |
| | <i>Concerto op. 35 per pf., tromba e archi</i> , Bartoletti, RAI/10.III | | | |
| | <i>L'age d'or, suite op. 22</i> , Bartoletti, RAI/10.III | | | |
| | <i>I sinfonia op. 10</i> , Gusella, cR/7.VII | | | |
| | <i>I sinfonia op. 10</i> , Temirkanov, RAI/27.X | | | |
| 1973 | <i>IX sinfonia</i> , Inoue, RAI/12.X | 1 | | |
| 1974 | <i>X Sinfonia op. 63</i> , Temirkanov, RAI/8.XI | 3 | | |
| | <i>Concertino per 2 pf. op. 94</i> , Gorini/Lorenzi, UM/10.II | | | |
| | <i>Sei poesie di Marina Tzvetajaeva, suite per A. e orch. Cam. op. 143A</i> , Bogaceva/Orch. Cam. di Mosca/Barsciai, UM/27.XI | | | |
| 1975 | <i>VIII sinfonia</i> , Delman, RAI/9.V | 2 | | |
| | <i>Quintetto op. 57 (1940)</i> , Circolo Cameristico Piemontese, pR/5.V | | | |
| 1976 | <i>V sinfonia op. 47</i> , Atherton, RAI/6.II | 4 | | |
| | <i>Sonata per vc. e pf. op. 40</i> , Patria/Cognazzo, pR/22.III | | | |
| | <i>Preludio e scherzo per otetto, d'archi op. 11</i> , The Academy of St. Martin-in-the-Fields/Marriner, UM/8.V | | | |
| | <i>Quartetto op. 73 (1946)</i> , Q. Smetana, UM/15.XII | | | |
| 1977 | <i>I sinfonia op. 10</i> , Delman, RAI/8.IV | 2 | | |
| | <i>II concerto per pf. e orch. op. 102</i> , | | | |



Settembre Musica 1979

- 1978 Giarbella/Pradella, RAI/28.X
Concerto per tromba, pf. e archi op. 35, Orch. Sinf. di Novosibirsk/Kaz, UM/8.XI 1
- 1979 *Il naso*, Teatro Musicale da Camera di Mosca, UM/8.I 2
Quintetto op. 57 con pf., Q. Borodin/Canino, UM/23.V
Totale: 39 = UM: 17 RAI: 15 R: 1 pR: 2 cR: 3 CC: 1

Steffen W.

- 1978 *Music for piano & 7 players* (1976), Ensemble «Das Neue Werk» Hamburg, UM/26.IV 1

Stephan R.

- 1979 *Abendlied per voce e pf.*, Circolo Toscanini, UM/11.I 3
Dir, per voce e pf., Circolo Toscanini, UM/11.I
Musik für sieben Saiten Instrumente, Circolo Toscanini, UM/11.I

Stockhausen K.

- 1964/1965 *Gesang der Jünglinge*, (musica elettronica), CT/Stagione '64/'65 2
60 decibell per il signor Adamo, CT/Stagione '64/'65
- 1969 *Kreuzspiel*, Circolo Toscanini, CT/6.X 4
Klavierstücke V e IX (N. 4), Circolo Toscanini, CT/6.X
Adieu (N. 24), Circolo Toscanini, CT/6.X
Kontakte (N. 12), Circolo Toscanini, CT/6.X
- 1971 *Plus — Minus*, Canino/Ballista, CC/22.XI 1
- 1973 *Momente* (1^a esec. italiana), Stockhausen, RAI/24.I 2
Klavierstück X, Pollini, UM/3.X
- 1974 *Kommunion e Intensität* da «*Aus den Sieben Tagen*» N. 26, Ensemble Fase Seconda, UM/28 e 30.IV 2
- 1975 *Klavierstück IX*, Canino, UM/26.III 2
Kontra-punkte (1952/53), Camerata Casella/Peyretti, pR/19.V
- 1976 *Mantra*, Canino/Ballista/Stockhausen, UM/14.III 3
Punkte per orch., Eötvös, RAI/3.XII
Harlekin, per cl., Stephens, RAI/3.XII
- 1977 *Tierkreis*, Ensemble Neue Musik München, UM/3.XI 1
Totale: 17 = UM: 6 RAI: 3 pR: 1 CC: 1 CT: 6

Stravinski I.

- 1947 *Mavra*, (Teatro Carignano), R/1.XI 1
- 1957 *L'oiseau de feu, suite*, Gracis, cR/15.VI 1
- 1963 *Suite italienne per vl. e pf.*, Bress/Mack, UM/4.III 1
- 1964 *Concerto in mi b per orch. cam.*, Orch. dei Pomeriggi Musicali di Milano/Previtali, UM/29.XI 1
- 1965 *L'oiseau de feu*, Abbado, RAI/12.II 3
Trois mouvements de Petrouchka, Ponti, UM/29.IV
Sinfonia in do per orch. (1940), Copland, RAI/22.X
- 1966 *Oedipus Rex*, Rivoli/Reinhardt, R/29.III 5
Trois mouvements de Petrouchka, Weisseberg, UM/2.II
Petrouchka, Scaglia, RAI/25.III
L'oiseau de feu, suite, Pedrotti, cR/20.VI
Danses concertantes per orch. cam. (1941/42), Gracis, RAI/18.XI
- 1967 *Sinfonia per strumenti a fiato*, Urbini, RAI/20.I 5
Concerto in re per vl. e orch., Brengola/Celibidache, RAI/24.II
Les noces, Filarmonica di Lubiana, UM/19.IV
Il suite per piccola orchestra, Bellugi, cR/17.VI
- 1968 *Jeu de cartes*, Maderna, cR/7.XII 7
Pulcinella, balletto, Foss, RAI/19.IV
Apollon musagète, balletto, Bour, RAI/19.I
Les noces, Rossi, RAI/10.V
L'oiseau de feu, suite, Vernizzi, cR/18.VI
Pulcinella, suite, Taverna, cR/10.VII
Divertimento da «*Le Baiser de la Feé*», Paris, RAI/22.XI
L'oiseau de feu, suite, Rossi, RAI/20.XII
- 1969 *Trois mouvements de Petrouchka*, Pollini, UM/15.I 8
Pater Noster, Sestetto Luca Marenzio, UM/22.I
Ave Maria, (1949), Sestetto Luca Marenzio, UM/22.I
Sinfonia in tre tempi (1945), Pritchard, RAI/24.I
Berceuse du chat, Circolo Toscanini, CT/20.VI
L'oiseau de feu, suite, Scaglia, cR/27.VII
L'oiseau de feu, suite, Celibidache, RAI/17.X
Le sacre du printemps, esecuzione registrata, R/28.V
- 1970 *Histoire du soldat*, Accardo/Bussotti/Betti/Mariani/Danzi, UM/11.II 6

- 4 studi op. 7, (1908), Giarbella, UM/18.II
- Concertino per archi* (1920), Orch. Cam. della Saar/Janigro, UM/25.II
- Tre danze da Petruska*, Celibidache, RAI/10.IV
- Orpheus, balletto*, Bellugi, RAI/23.X
- Petruska*, Kondrascin, RAI/20.XI
- 1971 *Divertimento da «Le Baiser de la Fée»*, Maag, RAI/18.III 6
- Chant du Rossignol*, Maazel, RAI/14.V
- L'oiseau de feu, suite*, Gracis, cR/16.VI
- II sinfonia in do maggiore*, Orch. Yomiuri Nippon/Wagasugi, UM/29.IX
- Settimino*, I solisti del Teatro Regio, CC/8.XI
- 1972 *Sonata per pf.*, Magaloff, UM/15.XII 22
- Les noces*, Bellugi, RAI/7.I
- Jeu de cartes*, Bellugi, RAI/7.I
- Sinfonia di salmi*, Bellugi, RAI/7.I
- L'uccello di fuoco*, Previn, RAI/14.I
- Tango per pf.*, De Fusco, UM/1.III
- Trois mouvements de Petrouchka*, De Fusco, UM/1.III
- La carriera di un libertino*, Rivoli/Enriquez, R/11.III
- Fanfare for a new theatre* (1967), The Edward Tarr Brass Ensemble, UM/22.III
- Ottetto per fiati*, Atherton, RAI/8.IV
- Concerto per 2 pf. soli*, Canino/Ballista, CC/9.X
- Tre pezzi facili*, Canino/Ballista, CC/9.X
- Petruska*, Orch. Fil. di Varsavia/Rowicki, UM/11.X
- Messa per soli, coro e fiati*, Lanzi (coordinatore), CT/2.XI
- Due poemi per S. e strum.*, Lanzi (coordinatore), CT/9.XI
- Tre liriche giapponesi per S. e strum.* Lanzi (coordinatore), CT/9.XI
- Pastorale per 4 strum.* (1933), Lanzi (coordinatore), CT/9.XI
- Three songs from Shakespeare* (1953), Lanzi (coordinatore), CT/9.XI
- In memoriam Dylan Thomas* (1954), Lanzi (coordinatore), CT/9.XI
- Epithafium per fl., cl., arpa* (1959), Lanzi (coordinatore), CT/9.XI
- Double canon per q. d'archi* (1959), Lanzi (coordinatore), CT/9.XI
- Elegy for J.F.K. per baritono e 3 cl.* (1963), Lanzi (coordinatore), CT/9.XI
- 1973 *Suite italienne per vl. e pf.*, Ughi/ 6
- Canino, UM/17.I
- Scènes de ballet* (1^a esec. torinese), Bellugi, RAI/16.II
- Concerto in re per vl. e orch.*, Accardo/Bellugi, RAI/16.II
- Oedipus Rex*, Ozawa, RAI/23.III
- Histoire du soldat*, I solisti della CC/Peyretti/Scaglione, CC/29.X
- Scènes de ballet*, Missona, RAI/7.X
- 1974 *Scherzo à la Russe*, Delogu, 5
- RAI/15.III
- Capriccio per pf. e orch.*, De Barberiis/Delogu, RAI/15.III
- La sagra della primavera*, Fruehbeck de Burgos, RAI/10.V
- Orfeo, balletto*, Pradella, RAI/21.VI
- Jeu de cartes, balletto in tre mani*, Martinotti, RAI/18.X
- 1975 *L'oiseau de feu, suite* (versione 1919) 8
- Ahronovitch, RAI/14.II
- Concerto per 2 pf. soli*, Kontarsky/Kontarsky, UM/5.III
- Suite italienne per vc. e pf.* (1932), Mosca/Quaglino, pR/10.III
- Capriccio per pf. e orch.*, De Barberiis/Sanzogno, RAI/14.III
- Ottetto* (1923), Camerata Casella/Maghini, pR/17.III
- Pastorale*, Circolo Cameristico Piemontese, pR/5.V
- Petruska*, Foster, RAI/16.V
- Histoire du soldat*, Peyretti/Scaglione, CC/30.IX
- 1976 *Concerto in mi b per orch. cam.* 5
- (1938), Circolo Cameristico Piemontese/Chailly, pR/12.1
- Sinfonia in do maggiore*, Gracis, RAI/14.V
- L'oiseau de feu, suite*, De Bernart, cR/16.X
- Apollon musagète (azione coreografica)*, Taverna, R/17.XII
- Petruska (azione coreografica)*, Taverna, R/17.XII
- 1977 *Ottetto*, Ensemble Garbarino, 7
- UM/20.II
- Doppio canone* (1959), Quartetto Italiano, UM/20.IV
- Trois pièces* (1914), Quartetto Italiano, UM/20.IV
- Concertino* (1920), Quartetto Italiano, UM/20.IV
- Scherzo à la russe*, Pradella, RAI/28.X
- Circus polka*, Pradella, RAI/28.X
- Histoire du soldat*, Messerklinger, pR/7.XII
- 1978 *Trois petites chansons*, Del Monaco/ 21
- Damerini, pR/6.II
- Quatre chants russes*, Del Monaco/Damerini, pR/6.II

La sagra della primavera (trascr. dell'Autore per pf. a 4 mani), Bagnoli/Gorini, pR/20.II
Threni id est lamentationes Jeremiae prophetae, Rosen, RAI/20.III
Sinfonia per fiati, Bruck, RAI/21.IV
L'uccello di fuoco (versione 1919), Macal, RAI/2.VI
L'uccello di fuoco (versione 1919), Soudant, RAI/22.IX
Jeu de cartes, balletto, Campanella RAI/24.XI
Il re delle stelle, cantata su testo di Balmont, Campanella, RAI/24.XI
Due melodie op. 6 per voce e pf., Berberian/Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
Due canti per voce e pf., Berberian/Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
Pastorale per vl. e 4 fiati, Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
Concertino per 12 strum., Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
Trois histoires pour enfants per voce e strum., Berberian/Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
Berceuse du chat per voce e tre cl., Berberian/Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
Three songs from Shakespeare per voce e strum., Berberian/Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
The owl & the pussy-cat per voce e pf., Berberian/Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
Otetto per fiati, Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
Tre pezzi per q. d'archi, Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
Pribautki (Chansons plaisantes) per voce e 8 strum., Berberian/Gruppo Musica Insieme/Bernascone, pR/27.XI
Mavra, Martinotti/Missiroli, R/21.XII

1979 *Petruska* (versione 1947), Ahronovitch, RAI/19.I
Sinfonia di salmi, Markevitch, RAI/2 e 3.III
Totale: 121 = UM: 23 RAI: 47 R: 7 pR: 19 cR: 9 CC: 5 CT: 11

1979	<i>Sonata per arpa</i> (1 ^a versione 1953), Zabaleta, UM/2.V	1
Tappero Merlo		
1975	<i>Improvvisazione per fl. e perc.</i> , Gelmetti, CC/13.X	1
Testa F.		
1977	<i>Aethir per perc. e sintet.</i> (1 ^a esec. assoluta), CT, UM/27.X	1
Testi F.		
1966	<i>New York, Oficina y Denuncia, per coro e orch.</i> (1964), Aprea, RAI/11.XI	1
1968	<i>Musica da concerto N. 2 per archi</i> , Gusella, RAI/6.XII	1
1973	<i>Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum</i> , Handt, RAI/1.VI	1
1975	<i>Musica da concerto N. 5 per vl, vc, pf. e orch.</i> , Delman, RAI/9.V	1
1977	<i>Jubilus I per cl. solo op. 30</i> , Garbarino, UM/20.II <i>Jubilus II op. 30 a</i> , Ensemble Garbarino, UM/20.II	2
Totale: 6		
Toch		
1965	<i>Big ben, variazioni - fantasia</i> (1934), Kempe, RAI/IV	1
Togni C.		
1970	<i>Sei notturni per voce e 4 strum.</i> (1966), Ciaffi Ricagno/CT, CT/2.II	1
Tosatti V.		
1968	<i>Partita a pugni</i> , Scaglia/Maffei, R/7.III	1
1969	<i>Concerto per vla. e orch.</i> (1966), Bianchi/Atzmon, RAI/17.I	1
1971	<i>Il paradiso e il poeta</i> , Tosatti, RAI/3.XII	1
Trojahn M.		
1979	<i>Stiller Gefährt der nacht</i> (1977), Circolo Toscanini, UM/11.I	1
Turchi G.		
1969	<i>Credo in re magg. per soli, coro e orch.</i> , Rosada, cR/17.VII	1
Vacchi F.		
1977	<i>The three bushes</i> (1 ^a esec. assoluta), Del Monaco/Marotta, pR/16.I	1
1978	<i>The three bushes</i> , Del Monaco/Marotta, pR/17.IV	1
1979	<i>Fantasia per 2 vl, vla. e cembalo</i> , Circolo Toscanini, UM/18.I	1

- | | | | | |
|------|--|----|--|--|
| | UM/27.II | | | |
| 1966 | <i>Cinque pezzi per orchestra op. 10</i> , Wand, RAI/22.IV | 1 | | |
| 1969 | <i>Trio op. 20</i> (1927), Gulli/Giuranna/Caramia, UM/10.II | 1 | | |
| | <i>Sei pezzi per orch. op. 6</i> , Imbal, RAI/21.III | 2 | | |
| | <i>Passacaglia op. 1</i> , Gelmetti, cR/16.IX | | | |
| 1970 | <i>Passacaglia op. 1</i> , Foster, RAI/30.I | 8 | | |
| | <i>Vier stücke op. 7 per vl. e pf.</i> , Accardo/Lessona, UM/16.II | | | |
| | <i>Drei kleine stücke op. 11 per vc. e pf.</i> , Egaddi/Lessona, UM/16.II | | | |
| | <i>Fünf Sätze op. 5 per q. d'archi</i> , Accardo/Pellegrino/Moffa/Egaddi, UM/16.II | | | |
| | <i>Fünf Lieder op. 3 per voce e pf.</i> , Salvetta/Lessona, UM/16.II | | | |
| | <i>Quartetto op. 28</i> (1937/38), Accardo/Pellegrino/Moffa/Egaddi, UM/16.II | | | |
| | <i>Fünf Lieder per canto e pf.</i> (1909), Salvetta/Lessona, UM/16.II | | | |
| | <i>Variazioni per orch. op. 30</i> , Maderna, RAI/30.X | | | |
| 1971 | <i>Due lieder op. 8</i> (1910), Poli/Myftiu, CT/18.I | 21 | | |
| | <i>Cinque pezzi op. 10 per orch.</i> (1911/13), CT/Messerklinger, CT/18.I | | | |
| | <i>Quattro lieder op. 12</i> (1915/17), Poli/Myftiu, CT/18.I | | | |
| | <i>Quattro lieder op. 13</i> (1914/18), Poli/Messerklinger, CT/18.I | | | |
| | <i>Concerto per 9 strum. op. 24</i> (1934), Messerklinger, CT/18.I | | | |
| | <i>Tre canti op. 23</i> (1934), Poli/Myftiu, CT/18.I | | | |
| | <i>Quattro pezzi op. 7 per vl. pf.</i> (1910), Zanni Del Vecchia/Myftiu, CT/1.II | | | |
| | <i>Sei bagatelle op. 9 per q.</i> (1913), Zanni Del Vecchia/Bettarini/Pozzi/Malvicino, CT/1.II | | | |
| | <i>Tre piccoli pezzi op. 11 per vc. e pf.</i> (1914), Malvicino/Myftiu, CT/1.II | | | |
| | <i>Sei lieder op. 14 per voce e 5 strum.</i> (1917/21), Ravazzi/CT, CT/1.II | | | |
| | <i>Quartetto op. 22 per vl, cl, sax tenore e pf.</i> (1930), CT, CT/1.II | | | |
| | <i>Cinque canti sacri op. 15</i> (1917/22), Ravazzi/CT, CT/1.II | | | |
| | <i>Variazioni op. 27 per pf.</i> (1936), Myftiu, CT/1.II | | | |
| | <i>Cinque canoni op. 16 per S. e 2 cl.</i> (1924), Ravazzi/CT, CT/1.II | | | |
| | <i>Tempo per trio d'archi</i> (op. postuma) CT, CT/1.II | | | |
| | <i>Klavierstück</i> (op. postuma), Myftiu, CT/1.II | | | |
| | <i>Tre testi popolari op. 17</i> (1924), Ravazzi/CT, CT/1.II | | | |
| | <i>Sinfonia op. 21</i> (1928), CT/Messerklinger, CT/1.II | | | |
| | <i>Tre lieder op. 18 per voce, cl. piccolo e chit.</i> (1925), Ravazzi/CT, CT/1.II | | | |
| | <i>Sechs Bagatellen op. 9 per q. d'archi</i> , Società Cameristica Italiana, UM/17.II | | | |
| | <i>Sinfonia op. 21</i> , Leibowitz, RAI/18.VI | | | |
| 1972 | <i>Tre piccoli pezzi op. 11 per vc e pf.</i> , Lana/Repini, UM/9.II | 1 | | |
| 1973 | <i>Variazioni op. 27 per pf.</i> , Pollini, UM/25.I | 1 | | |
| 1976 | <i>Vorfrühling</i> (1899/1903), Salvetta/Ballista, pR/17.I | 13 | | |
| | <i>Heimgang in der Fruhe</i> (1901/04), Salvetta/Ballista, pR/17.1 | | | |
| | <i>Fromm</i> (1899/1903), Salvetta/Ballista, pR/17.I | | | |
| | <i>Blumengruss</i> (1901/04), Salvetta/Ballista, pR/17.1 | | | |
| | <i>Der tod</i> (1901/04), Salvetta/Ballista, pR/17.1 | | | |
| | <i>Gefunden</i> (1903/04), Salvetta/Ballista, pR/17.1 | | | |
| | <i>Tre canti op. 23</i> (1933/34), Salvetta/Ballista, pR/17.I | | | |
| | <i>Tre lieder op. 25</i> (1934/35), Salvetta/Ballista, pR/17.I | | | |
| | <i>Quintetto per archi e pf.</i> (1906), Quintetto Italiano, pR/19.I | | | |
| | <i>Passacaglia op. 1</i> , Boettcher, RAI/5.III | | | |
| | <i>Variazioni op. 27 per pf.</i> , Pollini, UM/3.X | | | |
| | <i>Quattro pezzi per vl. e pf. op. 7</i> , Maticena/Bozzia, CC/18.X | | | |
| | <i>Fünf Sätze op. 5 per q. d'archi</i> , Q. Smetana, UM/15.XII | | | |
| 1977 | <i>Sei pezzi per orchestra op. 6</i> (versione 1928), Bertini, RAI/23.XII | 1 | | |
| 1978 | <i>Variazioni per orch. op. 30</i> , Oren, RAI/3.III | 7 | | |
| | <i>Konzert op. 24</i> , Ensemble Garbarino pR/20.III | | | |
| | <i>Sei pezzi per orch. op. 6</i> , Ajmone Marsan, cR/29.VI | | | |
| | <i>Quintetto per archi e pf.</i> , Quintetto Italiano, UM/1.XI | | | |
| | <i>Due lieder op. 8 per voce e 8 strum.</i> , Poli/Campanella, RAI/24.XI | | | |
| | <i>Quattro lieder op. 13 per voce e strum.</i> Poli/Campanella, RAI/24.XI | | | |
| | <i>Das Augenlicht op. 26 per coro e orchestra</i> , Campanella, RAI/24.XI | | | |
| 1979 | <i>Cinque pezzi per archi op. 5</i> , Gruppo d'Archi di Torino, pR/22.I | 1 | | |
| | Totale: 58 =UM: 14 RAI: 11 pR: 11 cR: 2 CC: 1 CT: 19 | | | |

1966	Weerst E. van <i>Monochroom</i> (musica elettronica), CT/27.I	1
<hr/>		
	Weill K.	
1967	<i>Quodlibet op. 9</i> , Scaglia, RAI/13.X	1
1968	<i>L'opera da tre soldi</i> , RAI/5.IV	1
1971	<i>Ascesa e rovina della città di Mahagonny</i> , Sanzogno/Puecher, R/1.VI	1
1976	<i>I sette peccati capitali</i> , Previtali/ Crivelli, R/2.IV	1
1978	<i>Frauertanz op. 10</i> , Ensemble Garbarino, pR/20.III <i>Concerto op. 12 per vl. e fiati</i> , Rossi/Soudant, RAI/5.V	2
Totale: 6		
<hr/>		
	Xenakis I.	
1969	<i>Nuit</i> (1967), Les Solistes des Choeurs de l'O.R.T.F., UM/26.III	1
1970	<i>Persephassa</i> (1969), Les Percussions de Strasbourg, UM/4.II	1
1972	<i>Persephassa</i> (1969), Les Percussions de Strasbourg, UM/18.II	1
1975	<i>Nomos alpha per vc. solo</i> , Palm, UM/29.I	1
1977	<i>Nomos alpha per vc. solo</i> , Gram Trio, UM/2.II <i>Mikka per vl. solo</i> , Gram Trio, UM/2.II <i>Herma per pf. solo</i> , Gram Trio, UM/2.II <i>Evryali per pf. solo</i> , Gram Trio, UM/2.II <i>Theraps per cb.</i> (1976), Grillo, pR/14.II	5
1979	<i>Anaktoria per 8 esec.</i> (1969), Divertimento Ensemble/Gorli, UM/7.III <i>Palimpsest per 11 esecutori</i> (1978/79) Divertimento Ensemble/ Gorli, UM/7.III	2
Totale: 11 = UM: 10 pR: 1		
<hr/>		
	Yun I.	
1978	<i>Pièce concertante per 8 strum.</i> (1976), Ensemble « Das Neue Werk » Hamburg, UM/26.IV	1
<hr/>		
	Zaffiri E.	
1966	<i>Tr/e 54 IV</i> , Studio di Musica Elettronica di Torino, CT/13.1 <i>Q/64 I</i> , Studio di Musica Elettronica di Torino, CT/13.1	2
1974	<i>Ra(p)tus, ricreazione da concerto</i> <i>per voce, sintet. e immagini</i> , (con la collaborazione di F. Quaranta), Kappel/Zaffiri, CC/14.X	1
<hr/>		
1975	<i>Il peccato originale per voce e sintet.</i> I Solisti della Camerata Casella, CC/27.X	1
1976	<i>Up down</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/11.X	1
1977	<i>Push-pull per voce e sintet.</i> , I Solisti della Camerata Casella, CC/17.X	1
1978	<i>Shape, per voce, strum. e nastro</i> (1978), Kappel/Collettivo Antidogma Musica, ADM/30.IX <i>Musiche elettroniche</i> , CC/6.XI	2
Totale: 8 = CC: 5 CT: 2 ADM: 1		
<hr/>		
	Zafred M.	
1967	<i>Invenzioni per vl, vla. e orch.</i> (1966), Urbini, RAI/20.I	1
1968	<i>Epitaffio in forma di ballata per</i> <i>baritono e orch.</i> (1 ^a esec. torinese), Strudthoff/Zedda, cR/11.VI	1
1969	<i>Epitaffio in forma di ballata per</i> <i>baritono e orch.</i> Rinaldi/ Bonavolontà, CC/8.II <i>Ouverture sinfonica</i> , Caracciolo, RAI/28.III	2
1972	<i>VII sinfonia</i> , Urbini, RAI/17.III	1
1974	<i>Ouverture sinfonica</i> , Rachlin, cR/31.X	1
Totale: 6 = RAI: 3 CC: 1 CR: 2		
<hr/>		
	Zanettovich	
1974	<i>I canti della pace per Ms., fg. e archi</i> , De Martin/ De Maria/De Sanctis, CC/8.X	1
<hr/>		
	Zimmermann B.A.	
1973	<i>Tempus loquendi... per ellittici per fl.</i> <i>grande, fl. in sol, fl. basso</i> , I Solisti della Filarmonica di Berlino, UM/10.I	1
<hr/>		

Segnalazioni per la prossima stagione concertistica 1979-80

17.X.79
Prokofiev, *III concerto per pf. e orch. op. 26*, Schmidt/Kegel, **UM**

24.X.79
Prokofiev, *IV sinfonia op. 47*, Orch. Fil. di Mosca/Kitaenko, **UM**

8.XI.79
Berg, *Lieder per voce e pf.*, Schwarz/Garben, **UM**

9.XI.79
Maderna, *Hyperion* (1° esec. integrale), Panni, **RAI**

12.XI.79
Musiche di giovani compositori italiani, Peyretti, **CC**

19.XI.79
Renosto, *brani da definire*, **CC**

26.XI.79
Nono, *musiche elettroniche*, **CC**

28.XI.79
Berio, *Differences per strum. e nastro* (1958/59), Gruppo Musica Insieme di Cremona/Bernasconi, **UM**

28.XI.79
Walton, *Façade, spettacolo su testi di Sitwell* (1923), Berberian/Gruppo Musica Insieme/Bernasconi, **UM**

30.XI.79
Schönberg, *Variazioni op. 31*, Gusella, **RAI**

5.XII.79
Webern, *Langsamer Satz* (1905), Quartetto Italiano, **UM**

5.XII.79
Webern, *Fünf Sätze op. 5* (1909), Quartetto Italiano, **UM**

7.XII.79
Petrassi, *Coro di morti*, Bellugi, **RAI**

7.XII.79
Petrassi, *Settimo concerto*, Bellugi, **RAI**

7.XII.79
Petrassi, *Salmo IX*, Bellugi, **RAI**

10.XII.79
Šostakovič, *brani da definire*, Peyretti, **CC**

10.XII.79
Stravinskij, *brani da definire*, Peyretti, **CC**

10.XII.79
Ligeti, *brani da definire*, Peyretti, **CC**

10.XII.79
Correggia, *brani da definire*, Peyretti, **CC**

14.XII.79
Stravinskij, *brani da definire*, Bertini, **RAI**

14.XII.79
Šostakovič, *I concerto per vl. e orch. op. 99*, Accardo/Bertini, **RAI**

17.XII.79
Bussotti, *Opera Ballet*, **CC**

9.I.80
Sciarrino, *Sonata per 2 pf.* (1966), Canino/Ballista, **UM**

9.I.80
Berio, *Linea, per 2 pf. vibrafono, marimba*, Canino/Ballista, **UM**

18.I.80
Copland, *El Salon Mexico*, Rosen, **RAI**

18.I.80
Copland, *Rodeo*, Rosen, **RAI**

18.I.80
Copland, *An Outdoor Overture*, Rosen, **RAI**

18.I.80
Copland, *Billy the Kid*, Rosen, **RAI**

23.I.80
Stravinskij, *Concertino* (1920), Quartetto Melos di Stoccarda, **UM**

27.I.80
Hindemith, *II sonata per organo*, (1937), Carnini, **UM**

27.I.80
Messiaen, *«La Nativité du Seigneur»* (4 pezzi dalla...) (1935), Carnini, **UM**

1.II.80
Ligeti, *Concerto per vc. e orch.*, Martinotti, **RAI**

10.II.80
Bartók, *V Quartetto*, Quartetto Cleveland, **UM**

13.II.80
Dallapiccola, *Piccola Musica Notturna*, (1968), Ensemble Garbarino, **UM**

13.II.80
Petrassi, *Gran Septuor* (1978), Ensemble Garbarino, **UM**

13.II.80
Stravinskij, *Due Poesie per voce acuta e strum.* (1954), Poli/Ens. Garbarino, **UM**

20.II.80
Ives, *Sonata n. 2 per pf.* (1911/12), Damerini, **UM**

20.II.80
Berg, *Sonata op. 1 per pf.* (1907/08), Damerini, **UM**

29.II.80
Boulez, *Don da «Pli selon Pli»*, Tabachnik, **RAI**

5.III.80
Honegger, *Sonata per vla. e pf.* (1920), Bennici/Barsotti, **UM**

5.III.80
Janáček, *Rikadla per 9 voci, vla. e pf.*, Collegium Vocale Sigismondo d'India, **UM**

5.III.80
Hindemith, *Sonatina per vla. d'amore e pf. op. 25 n. 2*, (1923), Bennici/Barsotti, **UM**

7.III.80
Boulez, *Improvisation II da «Pli selon Pli»*, Tabachnik, **RAI**

12.III.80
Janáček, *Pohadka per vc. e pf.* (1910), Faust/Lonquich, **UM**

12.III.80
Schönberg, *I Quartetti per Archi*, Quartetto la Salle (1° concerto), **UM**

14.III.80
Messiaen, *Turingalila Symphonie*, Bruck, **RAI**

19.III.80
Schönberg, *I Quartetti per Archi*, Quartetto la Salle (2° concerto), **UM**

26.III.80
Šostakovič, *XIV sinfonia op. 135*, (1969), Orch. Cam. di Mosca/Bezrodny, **UM**

17.IV.80
Kóday, *Hary Janos, suite*, Rosada, **RAI**

17.IV.80
Ferrari, *Memorie* (1974), Rosada, **RAI**

17.IV.80
Bartók, *Deux Images op. 10*, Rosada, **RAI**

30.V.80
Prokofiev, *Alexander Nevskij*, Ahronovitch, **RAI**



Settembre Musica 1979



Settembre Musica 1978



Settembre Musica 1978

29 dischi

a cura di Aurelio Gariazzo



Luciano Berio, *Sinfonia*, The Swingle Singers, New York Philharmonic, Luciano Berio, direttore; disco COLUMBIA MS 7268.

Luciano Berio, *Momenti, Omaggio a Joyce*, Bruno Maderna, *Continuo*, Pierre Henry, realizzazione; disco PHILIPS 836897.

Luciano Berio, *Points on the curve to find Concertino Chemins IV linea*, The London Sinfonietta; Luciano Berio, direttore; disco RCA ARL 1-2291.

Luciano Berio, *Visage Circles Sequenza III Cinque variazioni*, Cathy Berberian, voce; David Burge, pianoforte; disco CANDIDE CE 31027.

Luciano Berio, *Circles, Sequenza I, Sequenza III, Sequenza V*, Cathy Berberian, voce; Francis Pierre, arpa; Jean Pierre Drouet, Jean Claude Casadesus, percussion; Aurèle Nicolet, flauto; Vinko Globokar, trombone; disco WERGO 60021.

Luciano Berio, *A-Ronne, Cries of London, Swingle II*: Olive Simpson, Catherine Bott, soprani; Carol Hall, Linda Hirst, mezzo-soprani; John Potter, Ward Swingle, tenori; John Lubbock, David Beavan, bassi; Luciano Berio, direttore; disco DECCA HEAD 15.

Luciano Berio, *Epifanie*, Cathy Berberian, soprano; BBC Symphony Orchestra, Luciano Berio, direttore; *Folk songs*: Cathy Berberian, soprano; The Juilliard Ensemble; Luciano Berio, direttore; disco RCA LSC 3189.

Luciano Berio, *Sequenza VI, Chemins II, Chemins III*, Walter Trampler, viola; The

Juilliard Ensemble, London Symphony Orchestra, Luciano Berio, direttore; disco RCA LSC 3168.

Sylvano Bussotti, *Bergkristall per grande orchestra (balletto) Lorenzaccio-symphonie per grande orchestra*, Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, Giuseppe Sinopoli, direttore; disco DG 2531 011.

Sylvano Bussotti, *The rara requiem*, Membri della Schola Cantorum Stuttgart, solisti; coro del Conservatorio di Saarbrücken; Italo Gomez, violoncello; Karlheinz Böttner, chitarra; Rafael Zambrano, percussion; orchestra sinfonica della radio di Saarbrücken; Giampiero Taverna, direttore; disco DG 2530 754.

Sylvano Bussotti, *Il nudo, Phrase à trois, Ancora odono i colli, Rara (eco sierologica)*, quartetto de la Società Cameristica Italiana, trio de la Società Cameristica Italiana, coro de la Schola Cantorum di Stoccarda, Liliana Poli, soprano; Horst Hornung, violoncello; Clytus Gottwald, direttore; disco WERGO 60048.

Il flauto contemporaneo, musiche per flauto e pianoforte di Maderna, Petrassi,



Castiglioni ecc., Severino Gazzelloni, flauto; Bruno Canino, pianoforte; disco ITALIA ITL 70007.

La musica nuova, musiche di Maderna, Nono, Berio ecc., Solisti dell'Orchestra Sinfonica di Roma, 3 dischi RCA MILDS 61005.

La viola contemporanea, Sylvano Bussotti, *rara*, Luciano Berio, *sequenza VI*, Bruno Maderna, *viola*, Aldo Bennici, *viola*, disco ITALIA ITL 70038.

Bruno Maderna, *Hyperion III per flauto e orchestra*, Sylvano Bussotti, *Couple per flauto e piano*, musiche di altri autori contemporanei, Severino Gazzelloni, flauto, Bruno Canino, pianoforte, Sinfonieorchester des SWF, Baden-Baden, Bruno Maderna, direttore; disco WERGO 60029.

Bruno Maderna, *Aura*, Luigi Dallapiccola, *Three questions with two answers*, BBC

Symphony Orchestra, Zoltan Pesko, direttore; disco ITALIA ITL 70044.

Bruno Maderna, *Il giardino religioso*, Gunther Schuller, direttore; disco ODYSSEY Y 34141.

Neue Chormusik I, musiche di Nono, Bussotti, Ligeti ecc., Die Stuttgarter Schola Cantorum, Clytus Gottwald, direttore; disco WERGO 60026.

Luigi Nono, *... sofferte onde serene...*, Maurizio Pollini, pianoforte, *A floresta è jovem e cheja de vida*, Liliana Poli, soprano, Kadigia Bove, Elena Vicini, Berto Troni, voci, William O. Smith, clarinetto, Bruno Canino, direttore; disco DG 2531 004.

Luigi Nono, *Como una ola de fuerza y luz*, Slavka Taskova, soprano, Maurizio Pollini, pianoforte, Symphonie Orchester Bayerischen Rundfunks, Claudio Abbado, direttore; *y entonces comprendio*, Mary Lindsay, Liliana Poli, Gabriella Ravazzi, soprani, Kadigia Bove, Miriam Acevedo, Elena Vicini, voci, coro da camera della Rai, Roma, Nino Antonellini, direttore del coro; disco DG 2539 436.



Luigi Nono, *A floresta è jovem e cheja de vida*, Liliana Poli, soprano, William Smith, clarinetto, The living theatre, voci, studio di fonologia di Milano, disco HARMONIA MUNDI HMU 767.

Luigi Nono, *La fabbrica illuminata*, Carla Henius, soprano, coro de la RAI, Milano, Giulio Bertola, direttore; *Ha venido - canciones para Silvia*, Barbara Miller, soprano, sopranchor der Schola Cantorum, Stuttgart, Clytus Gottwald, direttore; *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, Stefania Woytowicz, soprano, coro di bambini del piccolo teatro, Milano, disco WERGO 60038.

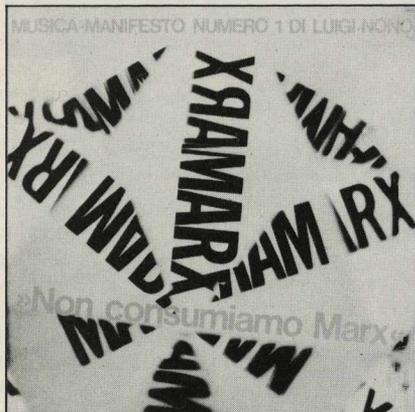
Goffredo Petrassi, *Suoni notturni, Seconda serenata-trio, Nunc, Alias*, Vincenzo Saldarelli, chitarra, Claudia Antonelli, arpa, Riccardo Pellegrino, mandolino, Mariolina De Robertis, clavicembalo, disco ITALIA ITL 70058.

Goffredo Petrassi, *Estri, Tre per sette, Se-*

renata, *Beatitudines*, Solisti di Teatromusica, Marcello Panni, direttore; disco ITALIA ITL 70027.

Goffredo Petrassi, *(Primo) concerto per orchestra*, BBC Symphony Orchestra, Zoltan Pesko, direttore; disco ITALIA ITL 70009.

Goffredo Petrassi, *Elogio per un'ombra*,



Souffle, Ala, Introduzione e allegro, Georg Mönch, violino, Angelo Persichilli, flauto, Mariolina De Robertis, clavicembalo, Luis Bacalov, pianoforte, disco ITALIA ITL 70014.

Goffredo Petrassi, *Opera per pianoforte: invenzioni, oh, les beaux jours! siciliana e marcia, toccata*, Lya De Barberiis, pianoforte, disco ITALIA ITL 70017.

Goffredo Petrassi, *Trio per archi*, Trio Italiano d'archi (Gulli, Giuranna, Caramia), *Quartetto per archi*, Quartetto Parrenin, disco ITALIA ITL 70033.

Goffredo Petrassi, *Coro di morti, Nonsense, Quattro inni sacri*, Bruno Canino, Eli Perrotta, Antonio Ballista, pianoforte, Gianfranco Spinelli, organo, Aldo Bertocci, tenore, Claudio Strudthoff, baritono, coro dell'Accademia Filarmonica romana, Luigi Colacicchi, direttore del coro; disco ARS NOVA VST 6112.

Nuovo Politecnico 94 Einaudi 1977

PIERRE BOULEZ PER VOLONTÀ E PER CASO

Su Pierre Boulez e sulla musica contemporanea



33 libri

a cura di Bruno Cerchio e
Lorenzo Ferrero

Non è necessario essere un musicologo per rendersi conto che questa è una bibliografia parziale e incompleta. In essa sono citati i principali testi riguardanti argomenti attuali e di cui si parla (anche in sede giornalistica), tutti (o quasi) facilmente reperibili in commercio. Si noterà che, anche in un elenco così sommario, per alcuni argomenti e alcuni autori (es. Stravinskij) c'è più di un titolo mentre per altri non ce n'è neanche uno: ciò dà un'idea, anche se elementare, di come la musica contemporanea manchi di un adeguato panorama bibliografico.

Il prezzo è così indicato:

○ economico; ○○ medio; ○○○ caro.

1) Testi introduttivi, relativamente facili:

L. PINZAUTI, *Musicisti d'oggi, venti colloqui*, ERI. ○○

M. MOLLIA (a cura), *Autobiografia della musica contemporanea*, Lerici. ○○○

M. MESSINIS e P. SCARNECCHIA (a cura), *Musica e politica*, Marsilio. ○○○

H. STUCKENSCHMIDT, *La musica moderna*, Einaudi. ○

Per un primo approccio panoramico.

F. PRIEBERG, *Musica ex machina*, Einaudi. ○

Forse un po' troppo giornalistico e in qualche caso superato, ma sempre un'interessante introduzione ai problemi della musica elettronica.

I due testi di Gentilucci, agili e panoramici:

A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Feltrinelli. ○

A. GENTILUCCI, *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli. ○

2) Libri un po' più difficili e a carattere filosofico, per conoscere le estetiche del Novecento.

E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi. ○

I problemi principali delle estetiche contemporanee fino a Cage.

L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi. ○○

L. ROGNONI, *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza. ○

T. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi. ○

Uno dei libri più citati. Ha costituito per tanto tempo un punto di riferimento, finendo ovviamente per essere travisato e generalizzato. Carico di spunti interessanti, anche se la contrapposizione Schönberg-Stravinskij è ora insostenibile.

T. ADORNO, *Dissonanze*, Feltrinelli. ○

Se avete letto *Filosofia della musica moderna* continuate con questo.

T. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi. ○

Particolarmente interessante per la descrizione dei rapporti tra pubblico, musica di consumo, musica moderna, critica musicale e istituzioni.

U. ECO, *Opera aperta*, Bompiani (solo più in volume con altri scritti). ○○○

M. MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi. ○

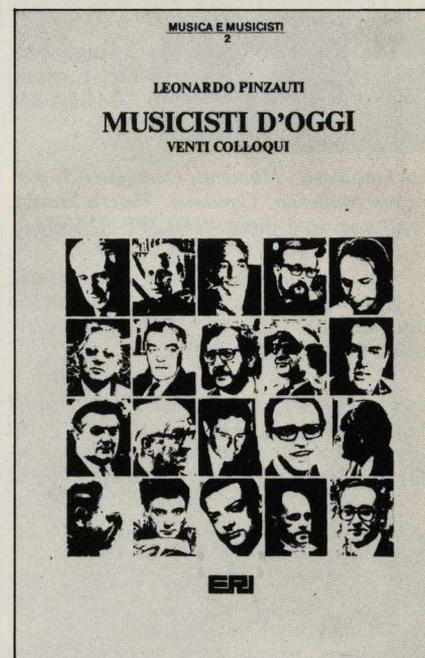
3) Libri su singoli musicisti o gruppi di musicisti, con buona dose di riferimenti musicali. Poiché in molti di questi libri il linguaggio è tecnico e specialistico, oppure semplicemente complicato, la difficoltà di lettura è indicata dal numero degli asterischi.

J. CAGE, *Per gli uccelli*, Multipla Edizioni. ○○

Tutto quello che avete sempre desiderato sapere su John Cage.

J. CAGE, *Silenzo. Antologia da «Silence» e «A Year from Monday»*, Feltrinelli. ○○

I. STRAVINSKIJ e R. CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, Einaudi. ○○○



I. STRAVINSKIJ, *Poetica della musica*, Curcio. ○

R. VLAD, *Stravinskij*,* Einaudi. ○

A. SCHÖNBERG, *Analisi e pratica musicale*,* Einaudi. ○○○

A. SCHÖNBERG, *Stile e idea*,** Feltrinelli. ○○

Utile per conoscere i problemi creativi e morali di Schönberg, il suo rapporto col passato (Mahler e Brahms), nonché il suo modo meticolosissimo e un poco pignolo di analizzare la musica.

G. MANZONI, *Arnold Schönberg*, Feltrinelli. ○

P. PETAZZI, *Alban Berg*, Feltrinelli. ○

G. VINAY, *L'America musicale di Charles Ives*, Einaudi. ○



M. MILA, *Maderna musicista europeo*, Einaudi. ○

F. DONATONI, *Questo*, Adelphi. ○
Piuttosto esoterico: consigliabile solo ai fans.

P. BOULEZ, *Note di apprendistato*, *** Einaudi. ○○○

Articoli, saggi, voci di enciclopedia del primo Boulez, lucido e intransigente.

P. BOULEZ, *Per volontà e per caso*, Einaudi. ○

Il Boulez ultima edizione, particolarmente divertente se si è letto il libro precedente.

M. BORTOLOTTI, *Fase seconda*, *** Einaudi. ○○○

Libro molto famoso grazie al fatto di essere stato l'unico in Italia per lungo tempo. Lo stile è fra l'oscuro e il pettegolo. Tuttavia contiene informazioni tuttora introvabili sui musicisti trattati.

A. WEBERN, *Verso la nuova musica*,* Bompiani. ○○

B. BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*,* Einaudi. ○○○

Unico testo di Bartók facilmente reperibile in Italia.

P. Boulez, *Pensare la musica oggi*,** Einaudi. ○○

Il Boulez rigoroso della Darmstadt anni '60, fresco di stampa nella traduzione italiana: per chi ama le regole e i divieti.

1 scopi e mezzi con cui si realizza un pensiero musicale

autobiografia della musica contemporanea

2 26 giovani compositori italiani a cura di michela mollia
di confronto: il rapporto col «padri», i rifiuti, i recuperi, le prospettive

3 l'indice delle composizioni edita e inedita, biografie, discografie

ra lerici



Musiche di autori del Novecento eseguite nel «Settembre Musica» 1979

Alain

Variations sur un thème de Janequin (organista Jean Costa)

Bax

Mater ora filium (Cambridge University Chamber Choir, direttore Richard Marlow)

Berio

A-Ronne, Laborintus II (su testi di E. Sanguineti) (Laboratorio di progettazione teatrale diretto da Luca Ronconi, Ensemble Teatromusica, direttore Marcello Panni); Sequenza I per flauto (flauto Gabriele Gallotta); Sequenza III per voce sola (voce Alide Maria Salvetta); Sequenza V per trombone (trombone James Fulkerson); Sequenza VII per oboe (oboe Pietro Borgonovo); Sequenza VIII per violino (violino Carlo Chiarappa); Serenata, Air, O King, Visage, O Vo, Chemin (Divertimento Ensemble, direttore Sandro Gorli); Gesti (Wiener Blockflöten Ensemble)

Bosco

Tsienn-Ta Ko (flauto Sergio Balestracci)

Bracali

«Viajes» (chitarra Oscar Ghiglia)

Britten

Alpine suite (flauto Pietro Verardo)

Bussotti

Solo da «La passion selon Sade» (Gruppo di ricerca e sperimentazione musicale Antidogma Musica)

Chiereghin

Invenzione, lied e studio (chitarra Angelo Gilardino)

Debussy

La mer (Orchestra sinfonica di Torino della Rai, direttore Hubert Soudant)

Donatoni

«Algo» (chitarra Oscar Ghiglia)

Dupré

Variations sur un Noël (organo Jean-Jacques Grünenwald); Preludio e fuga in la bemolle maggiore (organo Jean Costa)

De Falla

Omaggio a Debussy (chitarra Oscar Ghiglia)

Fauré

Pavane (Orchestra sinfonica di Torino della Rai, direttore Hubert Soudant)

Françaix

Divertissement (Trio d'anches)

Grünenwald

Grave (Organo Jean-Jacques Grünenwald)

Hindemith

Rondò (Trio chitarristico italiano) Trio per flauti dolci del Plöner Musiktag (flauti Giorgio Pacchioni, Ezequiel Recondo, Sergio Balestracci)

Honegger

Jeanne d'Arc au bûcher (Orchestra sinfonica e Coro di Torino della Rai, maestro del coro Fulvio Angius, Coro di voci bianche «Magnificat», maestro del coro Angelo Gila, direttore Jean-Marc Cochereau)

Janacek

Missa glagolitica (Orchestra Filarmonica Janacek di Ostrava, Coro Filarmonico di Praga, maestro del coro Josef Veselka, direttore Stanislav Makura)

Kodaly

Te Deum (Orchestra Filarmonica Nazionale Ungherese, Coro Kodaly di Debrecen, maestro del coro György Gulyas, direttore Geza Oberfrank)

Maderna

Serenata per un satellite (Gruppo di ricerca e

sperimentazione musicale Antidogma Musica)

Malipiero

Preludio (chitarra Angelo Gilardino)

Mosso

Quaderno I per chitarra (chitarra Angelo Gilardino)

Nono

Canto sospeso (Orchestra Filarmonica Nazionale Ungherese, Coro Kodaly di Debrecen, maestro del coro György Gulyas, direttore Geza Oberfrank)

Parry

Lord let me know mine end; My soul, there is a country (Cambridge University Chamber Choir, direttore Richard Marlow)

Petrassi

Ala (Gruppo di ricerca e sperimentazione musicale Antidogma Musica)

Prosperi

«Stellae inerrantes» (Trio chitarristico italiano)

Ravel

Rapsodie espagnole (Orchestra sinfonica di Torino della Rai, direttore Hubert Soudant)

Redel

Mobile (Trio d'anches)

Rodrigo

Invocazione e danza (chitarra Oscar Ghiglia)

Rosetta

Preludi per Gilardino (chitarra Angelo Gilardino)

Sacchetti

«Eucalyptus» (chitarra Angelo Gilardino)

Schönberg

Un sopravvissuto di Varsavia (Orchestra Filarmonica Nazionale Ungherese, Coro Kodaly di Debrecen, maestro del coro György Gulyas, direttore Geza Oberfrank)

Stranz

Schlanke Umschreibungen (Trio d'anches)

Vierne

Adagio dalla 3ª sinfonia (organo Jean-Jacques Grünenwald); Deux pièces de phantaisie (organo Jean Costa)

Viozzi

Suite variata (chitarra Angelo Gilardino)

Walton

Cantico del sole (Cambridge University Chamber Choir, direttore Richard Marlow)

Dal 17 al 20 settembre, a Palazzo Reale, proiezione dei filmati «C'è musica e musica» realizzati da Luciano Berio (in collaborazione con la seconda rete della Rai)

*"I Quaderni di
settembre musica 1979"*

Liuto e chitarra

*Musica, architettura e spettacolo
a Torino dal 1562 al 1714*

*Il flauto dolce nel revival
del barocco musicale*

*C'è musica e musica:
intorno a Luciano Berio
e alla musica contemporanea*