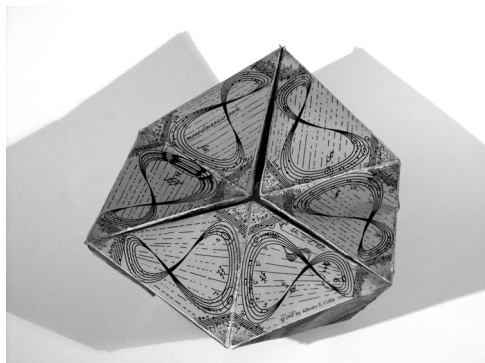


B. Galuppi, L. Van Beethoven, R. Schumann, F. Liszt, F. Chopin, N. Rimskij-Korsakov, E. Grieg, K. Weill, R. Russell Bennett, I. Stravinskij, J. Brahms ecc.). Ma anche sulla manipolazione di materiale monodico sacro europeo e non, e su tecniche musicali di culture extraeuropee (Egitto e Medio Oriente, area Mesopotamica, Indonesia) o di culture di interesse etnologico (Africa centrale ed area Amazzonica).



## Carla Magnan

### DAGH

*per violoncello, marimba e riverberazione elettronica*

VITTORIO CECCANTI, violoncello  
MAURIZIO BEN OMAR, percussioni  
FRANCESCO SCAGLIOLA, tecnico del suono

Intervista a cura di Roberta Vacca

#### *Da dove viene il titolo Dagh?*

*Dagh* è un termine di origine armena che indica una melodia sacra a carattere melismatico, con l'uso frequente di quarti di tono. Tutte le forme della musica armena tradizionale sono monodiche, solo occasionalmente intervengono tratti d'elementare polifonia

(ad esempio note di accompagnamento), che nella mia composizione ho riportato nella parte della marimba; le melodie vocali, nel mio lavoro affidate al violoncello, sono per lo più d'ampio respiro, riccamente ornate. Poco sappiamo sul sistema musicale armeno ma sicuramente esso non può essersi formato che su quello tetracordale di origine bizantina.

*Come si è avvicinata alla cultura armena?*

Il lavoro è dedicato a Suor Léonie Philipposian, una mia parente acquisita, armena di nascita. Questa conoscenza ha portato la mia famiglia ad El Cairo, dove lei viveva in convento (e dove le suore cristiane sono una presenza fondamentale) e ha spinto me a conoscere la cultura e la storia armena da un punto di vista molto realistico, dandomi la possibilità di consultare libri e (aiutata da lei) di approfondire aspetti della musica armena che mi hanno affascinato e che mi hanno spinto, secondo un mio percorso, a lavorare su tale musica.

*Oltre il titolo anche il brano contiene elementi del sistema musicale armeno?*

Lo spunto per la composizione è stato l'oscillazione della stessa nota tramite i quarti di tono tipici di questa musica e l'idea di un'improvvisazione melismatica continua che allarga gradatamente il campo sonoro dalla nota di partenza. A ciò ho aggiunto il lamento/sospiro cercando di tradurlo in un ritmo che ho riscontrato simile in moltissime culture. Del resto per tutto il medioevo il cantore popolare scriveva solamente il testo mentre la melodia veniva improvvisata in base alle indicazioni generiche sul carattere della musica, per essere poi tramandata oralmente di generazione in generazione. Il brano è caratterizzato quindi da oscillazioni su note che assumono il ruolo di *repercussio* e da una 'tonica' che fa da pedale per tutto il suo svolgimento, partendo dal principio di 'occidentalizzare' questo canto (o meglio avvicinarlo il più possibile alla mia formazione). Ogni nota è stata scelta accuratamente e non viene superata in estensione o ripetuta senza una precisa logica formale. Sono indicati anche tutti i colpi d'arco richiesti per l'emissione del suono e le trasformazioni dello stesso al ponticello. Anche i suoni prodotti con le bacchette sulla marimba devono ricordare il pizzicato della mano sinistra

del violoncello, come l'arco sulla tastiera dello strumento a percussione si lega all'articolazione del suo compagno, creando un alone che, a sua volta, è amplificato dall'uso del riverbero elettronico. Di fatto, l'ideale luogo d'esecuzione di questo brano è senz'altro una chiesa o comunque uno spazio che permetta soprattutto al violoncello di risuonare il più ampiamente possibile. L'utilizzo della riverberazione elettronica consente di ottenere tutto ciò anche in ambienti meno adatti, creando degli effetti d'eco mediante l'uso di linee di ritardo.

*Da dove proviene la melodia e come si è regolata per l'uso dei quarti di tono?*

In realtà non sono a conoscenza della provenienza specifica della melodia utilizzata. Ho lavorato su alcune pagine provenienti probabilmente da un Innario dell'Ottocento e sulle poche informazioni acquisite. Ho elaborato i primi quattro suoni di uno di questi canti, come libero percorso del mio 'sentire', utilizzandoli come tetracordi del sistema musicale orientale e usando le oscillazioni di quarti di tono su note di particolare rilevanza o come sorta d'amplificazione del suono. Per non snaturare e spogliare della loro tipica bellezza queste fluttuazioni, nel tentativo di trascriverle in notazione europea e per lasciare più aperto il brano, secondo un carattere anche improvvisativo, ho preferito non usare la classica divisione in battute, lasciando l'interprete più libero possibile di far 'ri-suonare' le note a seconda anche dell'acustica della sala e nello stesso tempo di costringerlo però ad eseguirle (utilizzando dei simboli stabiliti per l'occasione) solo nei modi espressamente indicati. Questo è uno dei motivi che mi ha indirizzato verso la scelta di uno strumento ad arco, utilizzato quasi come 'voce solista'.

*Più precisamente cosa intende per 'occidentalizzare' un canto? Pensa sia necessaria questa 'trasposizione' culturale?*

Non credo sia assolutamente necessaria una trasposizione culturale di questo tipo. La musica armena (come tutte le musiche sacre tradizionali) è affascinante così com'è. Il tentativo di 'occidentalizzare' questo canto è nato dall'esigenza di renderlo a me più vicino per formazione e cultura, quasi per farlo risuonare insieme al mio *background*. Il mondo armeno, antichissimo, ha subito tantissime prove nel corso di due millenni. L'Armenia è stata invasa,

asservita, smembrata ma il suo popolo, nonostante la tragica dispersione, ha mantenuto completa fedeltà al proprio passato. Basta che pochi armeni si riuniscano in un luogo perché le loro tradizioni vi rifioriscano: anzi, i canti stranieri prendono nella loro bocca un certo qual sapore armeno. Io ho cercato di fare qualcosa di simile.

## Goffredo Petrassi

### NUNC

per chitarra

KATSUMI NAGAOKA, solista

Nota critica di Paolo Cairoli

A partire dal 1969 con *Souffle*, per flauto solo, si può trovare nella produzione di Goffredo Petrassi una serie piuttosto consistente nel numero e significativa per la portata stilistica di indagini su strumenti adoperati singolarmente. La suggestione fisica di uno strumento musicale isolato alimenta e favorisce maieuticamente quell'interesse per il timbro che il Maestro romano aveva manifestato fin dal 1958 con la *Serenata* per cinque strumenti. Al di là dello scrupolosissimo studio dedicato alla tecnica e al repertorio strumentale, il compositore pare tendere naturalmente alla realizzazione del precetto, tante volte impartito ai suoi allievi, dell'identificazione anche fisica con lo strumento. Il musicista cerca di impossessarsi della realtà strumentale di cui si sta occupando, e arriva a piegare a essa la sua creatività. Dunque la mai intaccata fiducia nell'espressione di Petrassi, da intendere come certezza della rivelazione di ciò che anche momentaneamente balena nell'immaginazione, viene testata sul terreno di voci strumentali isolate e spesso anche inusuali, e sulla loro singolarissima portata timbrica.

Come dichiara lo stesso compositore<sup>1</sup> i suoi strumenti prediletti, quelli su cui ha maggiormente indugiato nelle sue esplorazioni, sono il clavicembalo, il flauto e la chitarra. Questa scelta relativamente inconsueta gli permette non solo di approfondire le sue ricerche sul suono, ma addirittura di subordinare a esse la realizzazione della figu-

---

<sup>1</sup> L. Lombardi, *Conversazione con Petrassi*, Milano, Suvini Zerboni, 1980 pag. 167.