

Alfred SCHNITTKE
(1934-1999)



**CONCERTO GROSSO N° 1.
SONATE POUR VIOLON ET ORCHESTRE
DE CHAMBRE N° 1. MONOLOGUE
POUR ALTO ET CORDES.**

Marco Serino, Ludovico Tramma (violons),
Gabriela Croci (alto), Ensemble « Il Teatro
Suono », dir. Flavio Emilio Scogna.
Dynamic S 2030 (Disques Concerti). Live et
studio, 1994-98.



Après tant de
disques mortifères
(et souvent mortifi-
ants) consacrés à
Schnittke, c'est

avec beaucoup de plaisir que l'on ac-
cueille une réalisation, toute illuminée
d'un soleil transalpin, où les interprètes
rayonnent de verve ludique dans des
œuvres qui, a priori, n'en attendaient
pas tant.

La Sonate est une brillante orches-
tration (1988), pour clavecin et cordes
de la 1^{re} Sonate pour violon et piano,
œuvre précoce (1963) qui concilie avec
une habileté diabolique de stricts prin-
cipes sériels avec l'affirmation de la to-
nalité d'un majeur. Cette gageure s'ins-
crit dans un schéma en quatre parties,
ouvert par des viennoiseries bruyantes
et mystérieuses enchaînées à un alle-
gretto ludique et spirituel, sorte de jeu
de cache-cache rhapsodique d'une in-
ventivité permanente, où des formules
rythmiques stravinskiennes s'imbric-
quent avec une précision d'entomolo-
giste et une éruptivité constante. Le
largo préfigure le futur Schnittke con-
temporain et nostalgique, en une romance
émue et grimaçante à la fois, fondée
sur une savante mise en résonance
d'accords parfaits majeurs avant un fi-
nale qui évoque d'abord une musique
de cartoon coulée dans un moule de
concerto grosso, en un kaléidoscope
irrésistible, d'esprit clownesque. Le gro-
tesque tendre y cède peu à peu à une
tristesse menaçante qui endouille la fin,
à l'interrogation prenante.

Beaucoup plus plaisante que la ver-
sion primitive, l'orchestration opère un
saisissant changement de perspective,
en intégrant plus largement le violon
solo à l'orchestre, dont il n'est plus
qu'une émanation, à jeu égal avec un
clavecin alchimique et malicieux. Cette
œuvre, d'un effrayant modernisme pour
l'époque et le contexte soviétique, est
un pur bijou, dont les interprètes ren-
dent les subtilités renouvelées avec une
meticulosité d'orfèvres, une pureté sty-
listique parfaite, une élégance, un fruité
et un brio exceptionnels.

On retrouve les mêmes qualités de
séduction dans la meilleure gravure pu-
bliée à ce jour du célèbre Concerto
grosso n° 1 (1977), page emblématique,
avec la Première Symphonie et le
Quintette avec piano, du Schnittke po-
lystylique. En fait, elle l'est moins en

profondeur que ces deux dernières
œuvres, mais travaille tout de même
sur l'interaction de multiples strates
temporelles et culturelles, de la
Renaissance à nos jours (le tango du
rondo !), en passant par l'époque ba-
roque (Vivaldi bien sûr) et des réminis-
cences mahleriennes et tchaïkova-
kiennes subrepticement insérées. La
verve de nos Italiens y fait partout mer-
veille, tant dans l'alliage de raffinement
exceptionnel et d'émotion palpable du
prélude, d'une sensualité toute médit-
erranéenne, que dans la vitalité in-
quiescente de la vibrante toccata
jouée par d'étonnants violonistes « suo-
natori » avec une fraîcheur et une aé-
ration décoiffante : on songe sans cesse
à un mariage explosif entre Vivaldi et
Piazzolla, tel que réalisé par Gidon
Kremer récemment dans ses Plus
Saisons : sachant que Kremer fut créa-
teur de l'œuvre de Schnittke, ne cher-
chons plus d'où lui est venue l'inspira-
tion ! Le concerto se poursuit avec un
recitativo oppressant dont le crescendo
final, d'une amplitude apocalyptique,
est rendu avec la même perfection. La
clarté solaire de la codenza, la hargne
et la finesse exceptionnelle des jeux
diachroniques du rondo et le fantoma-
tique postlude, lugubre, spectral, sont
rendus avec une fascinante perspicacité.

Beaucoup moins connu, le Mono-
logue pour alto et cordes de 1969, ve-
nant après le bouleversant concerto
pour le même instrument, fait consen-
sément songer à une « gran scena »
pour voix et orchestre, sur le modèle
des Arianna de Haydn ou Lucrezia de
Haendel, tout comme des Phaedra de
Britten ou Andromache's Farewell de
Berber : l'alto chante sur un mode ré-
citatif tour à tour voilé, sombre, rugueux
et ardent des imbrications ou déduc-
tions d'états d'âme complexes, alter-
nant, en une structure en V, violence
martelée et extrême lyrisme. Ici aussi,
l'interprétation rend parfaitement jus-
tice à une partition à la virtuosité peu
ostentatoire mais très exigeante.

Somme toute, voici une réussite to-
tale, largement hors des sentiers bat-
tus : un Schnittke jouissif. C'est rare...
et délectable

Pascal Brissaud

NOUVEAUX 03'
Série RDO 0000
Discipliné de précision, de rigueur et de respect des
timbres. Espace et dynamisme (pianissimo)
Virtuosité (italien, anglais)



Si dice che Haydn provasse l'angoscia della pagina bianca. Un musicista così prolifico! Ma si leggano attentamente le partiture di Haydn, e si vedrà che l'invenzione, in genere, non parte da temi originalissimi, bensì si scalda via via, costruendo stupendi edifici da elementi semplicissimi, spesso l'accordo spezzato che acquista figura di tema attraverso una caratterizzazione ritmica. Si studino le musiche della polifonia fiamminga: anche qui si vedrà che l'invenzione sta quasi tutta nella combinazione delle voci. Ma perfino un Lied di Schubert può riservare sorprese: quella che appare un'inesauribile fantasia melodica (e lo è!) nasce in realtà su saldi, coerenti e rigorosi principi costruttivi. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Ma per dire una cosa sola: che anche la musica più bella, più semplice, apparentemente più spontanea, più fluida e naturale, nasce sempre e soltanto da una meditatissima proporzione delle parti. Chi sostiene il contrario, chi fa osservare che certe musiche sono nate di getto, lì per lì, confonde la psicologia con l'atto poetico. Nulla impedisce a un musicista di inventare una bellissima cosa in pochi istanti, di improvvisarla, quasi. Ma ciò significherebbe soltanto che egli ha assimilato in maniera prodigiosa la tecnica del suo mestiere, l'ha resa una base inconscia. Di fatto ciò che risulta sulla pagina, e all'orecchio, deve essere una cosa calcolatissima per essere riuscita. Che il musicista se ne accorga o no, è questione di psicologia. Non di arte. Un musicista, però, oggi, ha ben più profonde ragioni di Haydn per restare atterrito dalla pagina bianca. Le stesse che atterriscono il poeta o sgomentano il pittore davanti alla tela. Sembra che ormai si possa fare tutto. Ma ciò vuole quasi dire che niente ha più senso, che niente ha più un carattere proprio. Ci sono state le avanguardie e poi le transavanguardie. Ora, sembra, ritornano le avanguardie. Ma buttando tutto in un unico calderone. Tonale, non tonale, non importa. Conta che almeno una volta ci sia un'esecuzione e si faccia un nome, quello dell'autore. Il terrore della pagina vuota è così fuggito non già riempendola sensatamente, bensì macchiandola comunque sia. Flavio Emilio Scogna, invece, crede che ciò non si possa e non si debba fare, che anzi ogni segno segnato sul rigo musicale non solo debba risultare "bello", ma soprattutto debba giustificare la sua presenza. Le pagine riunite in questo disco appartengono tutte al 1983. Ma non hanno in comune soltanto la data di composizione, il che vorrebbe dire poco; mostrano tutte, e questo sì è davvero significativo, un'estrema, raffinatissima, stupenda chiarezza di scrittura. Ogni nota segnata sui pentagrammi sembra colarsi di tutto il pensiero da cui viene segnata solo come ultima distillazione. Ciò, tuttavia, non provoca accumulo di intenzioni che poi all'ascolto sfuggono. Si percepisce, anzi, anche all'ascolto, un senso di ordine che poi la lettura della pagina conferma. Però si badi: ordine non vuol dire razionalismo, non implica necessariamente una rimozione di impulsi inquieti. L'ordine della scrittura è solo l'apparenza finale di una riflessione che ha, appunto, distillato, i suoni che emergevano nell'elaborazione dell'invenzione musicale. Scogna, insomma, appartiene a quel tipo di musicista che ama dire molto con poco, che non ama smuovere montagne per parlarne di topolini, anzi più spesso sembra tessere fili di ragnò che hanno la consistenza, però, dell'argento. Le radici culturali o le affinità possono essere cercate o, lontano, nel Quattrocento fiammingo, che so, Ockeghem o,

meglio, Josquin Desprez, oppure, più vicino a noi, in un certo Webern e perfino in taluni segni boleziani. Dentro questa ordinatissima rete contrappuntistica, Scogna insinua poi irrequietezze timbriche, dissimmetriche canoniche, maschere tematiche che sembrano disorientare il calcolo dell'abitudine. Come in un rondò gioca splendidamente, e alla lettera, col gioco dei canoni, i rapporti timbrici dei tre strumenti: ma è un gioco moltiplicato da molti specchi, il canone non è solo intervallare, è anche timbrico, è anche ritmico. Così come c'è una misurazione precisa del percorso, del ritorno di episodi simili o addirittura uguali. L'effetto è dolcissimo. Come voleva un maestro trecentesco di contrappunto, Machaut: "La musica è una scienza che fa ridere, cantare e danzare" (Et musique est une science/qui veut qu'on rie et chante et dance). Scienza sì, ma della dolcezza. Cadenza diventa, in tal senso, quasi una sfida: il gioco è infatti giocato con un solo timbro, quello del pianoforte. Ma il calcolo dei valori è sottilissimo: ed è proprio il progressivo spostarsi, ampliarsi o addensarsi dei valori di durata delle diverse linee contrappuntistiche a generare echi ritmici complessi. La ripetizione di alcune figurazioni ritmiche le fa intendere come cellule generatrici. I tre *Canti* vanno ancora più avanti nel gioco dei possibili rispecchiamenti tra diverse linee di un contrappunto. Si osservi l'attacco del primo: il pianoforte disegna un canone cancrizzante, ma appena si inserisce la voce accade qualcosa di più misterioso, di più intimo. È come se la voce fosse l'eco del pianoforte o viceversa. Talora anzi vanno insieme. Qualche volta questo gioco di riprese è scoperto, uditissimo, più spesso è coperto, mascherato. Anche nei *Canti*, comunque, ritornano talune figure ritmiche o taluni grumi d'intervalli che finiscono coll'acquistare quasi funzione tematica. Si badi, funzione, non aspetto. Nulla in questa musica lascia indovinare intenzioni di nostalgici ritorni nel passato. Dal passato l'unica lezione che Scogna sembra accogliere è quella di una quasi ossessiva volontà di strutturare con coerenza la pagina. Nel terzo *Canto* i tre accordi di apertura, sul pianoforte, subito ripetuti in successione lievemente modificata, diversamente disposti, diversamente misurati, diversamente melodizzati, diversamente ritornanti con uguale ritmo, costituiscono quasi tutta la radice inventiva del canto. La *Bagatella* chiude in un'unico cerchio espressivo lo slancio dell'attacco: quanto accade nella sua breve durata (due minuti, circa) è insieme dilatazione e frammentazione ritmica di quel respiro iniziale; due semicrome (o il loro aggravamento in due crome) scandiscono di tanto in tanto un respiro brevissimo, un palpito di due accordi, che quasi misura il tempo del percorso. Non si è certo "respiro" "palpito" a caso. Questa musica ossessionata dall'ordine e dalla pulizia del contrappunto è una musica che ha bisogno di quell'ordine e di quella pulizia per misurare palpiti e respiri altrimenti impronunciabili. Ad essi però, affida, anche, il segreto della propria inafferrabile dolcezza.

Dino Villatico