



Marco Stroppa (*1959)

Miniature Estrose Primo Libro (1991–2003; rev. 2009)

1	Passacaglia canonica, in contrappunto policromatico	08:30
2	Birichino, come un furetto	03:41
3	Moai	09:56
4	Ninnananna	06:04
5	Tangata Manu	10:00
6	Innige Cavatina	11:40
7	Prologos: Anagnorisis I. Canones diversi ad consequendum	13:08
	TT	63:00

Erik Bertsch, piano

Miniature Estrose

“Miniature” as it is used here does not so much refer to a piece that is brief as it does to one that is fashioned in great detail, like the elaborately decorated initials of medieval illuminated manuscripts or some of the miniatures from India. “Estrose” is an untranslatable word with various shades of meaning, having to do with imagination, creative intuition, inspiration and genius, but also extravagance and eccentricity. Suffice it to say that Antonio Vivaldi chose this same word for his *L'Estro Armonico*.

Marco Stroppa, from *Miniature Estrose*,
Primo Libro – Casa Ricordi, Milano

The *First Book of Miniature Estrose* by Marco Stroppa is a work that revolutionised my relationship with the piano. Each Miniatura is based on a complex system of resonances created by a sizeable number of keys being lowered silently prior to the performance and then held by the sostenuto pedal, leaving the relative strings free to vibrate throughout the duration of the Miniatura. In this manner, the other notes played

interact with the free strings, generating countless sympathetic resonances and giving rise to the formation of latent harmony. This mechanism, which lies at the basis of a metamorphosed instrument which Stroppa refers to as the pianoforte d'amore, demands a radical change from the performer in his or her approach to the piano. Indeed, the study of the *Miniature Estrose* forced me not only to focus my attention on the sound produced directly by the movement of my fingers on the keyboard, but also to listen with just as much concentration to the prism of sounds emerging as a secondary consequence of this action. During the performance, the resonances accumulate, fade, grow, overlap and are enriched ever more, from which a sort of parallel piano emerges that appears to live a life of its own. For me, the most fascinating aspect was indeed the relationship that emerges with this latent universe of sound.

Despite the infinite resources it has to offer, the piano has always suffered from one major limitation compared to the human voice or string, brass and woodwind instruments: the impossibility to control the sound beyond the moment in which it is emitted. There have been countless strategies deployed by composers and pianists alike to

mask this inevitable decay of the sound, and magically make the piano “sing” (suffice to think of Chopin's cantabile) or imitate various orchestral timbres. However, in the case of the *Miniature Estrose*, thanks to the use of countless tremolos, trills and repeated notes and various approaches to striking the keys, along with a highly refined use of the sustain pedal, the performer has the chance to interact with the full spectrum of resonances, modifying their intensity and duration, thus allowing for the construction and sculpting of the sound over time, and demanding profound dedication to the listening process from the pianist.

The multitude of agogic directions, of diverse character and colour to be found in the score, fundamental for the estroso nature of the work, represented a further, seductive challenge for me: to yield the infinite timbric variety essential to the sound universe in the collection, a kaleidoscopic study of imagination and fantasy is in fact necessary, exploiting the extremes of the piano's range of colour and dynamics.

Lastly, the *First Book of Miniature Estrose* is a wonderful journey through perception. The seven pieces in the collection, despite being characterised by their own very

clearly defined musical ideas, are in fact brought together within a web of references, ones that Stroppa defines as “imprints”, i.e. a number of gestures, groups of pitches and repeated notes which return in the various Miniature, transformed each time in a more or less recognisable manner. I was very much won over by the task of shaping this sort of hidden macroform, full of the references and anticipations with which the Miniature secretly communicate with one another. The performance of the *First Book* in its entirety turned out to constitute an inner narrative capable of shifting submerged layers of memory and influencing our perception in unexpected and surprising ways.

Erik Bertsch

translated from Italian by
Ben Bazalgette

The *Passacaglia canonica*, chosen by Erik Bertsch to open his itinerary through the *Miniature Estrose* by Marco Stroppa, is dedicated “à Pierre-Laurent Aimard pour que ‘les parfums, les sons et les couleurs se repondent’.” The dedication to Aimard could not have been more fitting, not merely for the fact of paying homage to the musician who inspired the cycle, but also because – quoting Baudelaire – it highlights some of the individual characteristics that make the *Miniature Estrose* a classic of modern piano literature. In fact, the correspondences evoked in the tribute do not merely concern the aesthetic sphere but also and above all the architectural and poetic conception of the work as a whole. The complete title of this first Miniatura, which

along with *Ninnananna* makes up the oldest element of the cycle, is in fact a canonical passacaglia in polychromatic counterpoint. Yet what does this expression refer to exactly? In the strict sense, “polychromatic counterpoint” refers to the diverse shades of sound of the rhythmic canons generated by the refraction of the theme through the pre-set harmonic fields, but in actual fact it reveals the rhizomatic nature of Stroppa’s musical thought. Indeed, right from the start *Passacaglia canonica* highlights the heterogeneous and interconnecting character of the Miniature, endowed not only with a highly refined pianistic writing – it is not by chance that Stroppa defines Aimard a “sound sculptor” – but also with a series of shapes and compositional processes that link the whole cycle together, proliferating in a horizontal fashion from one Miniatura to the next. The counterpoint acts on various levels, both linguistic and formal, yet in a de-structured manner: linear, anti-generative, in contrast with the traditional characteristics of baroque form. In this sense, *Passacaglia canonica* would appear to be a good starting point to begin an excursus through the realm of the modern piano, of which *Miniature Estrose* provides a map bereft of specific or peremptory pathways. Each of the miniatures represents

a leg of the journey, which each performer may touch on in the order s/he prefers or even singularly. To tell the truth, the map is still incomplete, insofar as Stroppa has produced only the first book of his *Miniature Estrose*, despite the fact that the material for the entire cycle was outlined right from the start on the basis of an overarching logic. In other words, the work is waiting to be defined as a complete whole, which in the artist’s plans ought to happen shortly. In actual fact, this apparently incomplete and fragmentary nature corresponds to the profoundly poetical nature of the score, which is made up of independent segments yet at the same time ribbed with lines that pass through it in a horizontal, swarming and arborescent manner. Perhaps the most fitting metaphor is the elegant geometry of the neuronal network, with its infinite expansion of connective tissue. *Tangata manu*, the most brilliant and virtuosistic Miniatura in the cycle, highlights this rhizomatic aspect very well. Dedicated to Luciano Berio in honour of his seventieth birthday, *Tangata manu* is broadly influenced by the number seven, starting from the one hundred and forty-seven bars in the score, or rather seven times twenty-one, which in turn is three times seven, just as there are seven “p’s” in the opening pianissimo. But the

homage to Berio also emerges through elements embedded in his works: a chord or a fragment of melody (Stroppa calls them “jewels”), hidden in the writing and invisible as citations, yet perfectly recognisable, like in an anamorphosis, as soon as the perceptive axis shifts. However, this analytical complexity must be framed by a poetical metaphor, that of flight, corresponding to the image evoked by the title, *Tangata manu*: the bird-man, the young hero capable of defeating the rivals from the other clans in a challenge on the very limit of human possibilities in order to steal the egg of a white-tipped tern (*Sterna fuscata*), laid in a place practically inaccessible to any land creature – an ancient ritual which continued up until the nineteenth century and which was of fundamental importance for maintaining the social equilibria among the Rapa Nui people (the inhabitants of Easter Island).

Today, the *Tangata manu* and the *Moai*, the monumental stone faces to be found throughout the island, are the vestiges of a nearly extinct Polynesian civilisation, destroyed by the devastating impact of the Western world, which subjugated, deported and exterminated these peoples. Stroppa’s fascination for the mysterious remains of an almost vanished culture

is a far cry from any interest of his of an ethnomusicological nature. The tribute to Yasser Arafat and the citation from a Palestinian poem associated with *Moai* represent an eloquent condemnation of colonialism, of its barbarous system of exploitation, of its brutal and inhumane genocide of peoples. Even *Birichino*, written compulsively in July 2001 after the bloody conflicts linked to the G8 in Genoa, bears a tribute which highlights Stroppa’s sense of commitment in no uncertain terms: “To Carlo Giuliani, a victim of the terror deployed by the state police force.” The writing for *Birichino* is more free and improvisational compared to the archetypal explorations of *Passacaglia canonica*, *Ninnananna* and *Innige cavatina*, which goes so far as to evoke the godhead par excellence of Western music: Beethoven. The overriding ethical tension in Stroppa’s work – always with great modesty – is coupled with equally radical aesthetic determination. Stroppa belongs to a generation which experienced the enthralling blossoming of artificial intelligence applied to music, with the huge development of the potential merely glimpsed by the pioneers of electronic music such as Pierre Schaeffer and Karlheinz Stockhausen, yet his artistic identity was shaped by tradition, as shown by the tribute in *Innige cavatina*

to Renato Dionisi, a maestro deeply rooted in the Mitteleuropean musical sphere, not by chance coupled here with Beethoven. Thus, Stroppa is fascinated by technical elements insofar as they greatly expand our awareness of sound and the perceptive potential of the human ear, as long as it is not transformed into a form of fetishism or as an end unto itself. According to Stroppa, music – and indeed art in general – only makes sense within a social dimension, if it aspires to create a community. The technical and the poetic, in fact, are paradoxically linked right from their very origins. The word “technique” derives from τέχνη, which means artistic ability, while the root of “poetry” is the Greek verb ποιέω: to make, produce. In *Miniature Estrose*, there is nothing electronic, yet this cycle would not exist without the tumultuous development of computer music. Stroppa, while rethinking the sound of the pianoforte in the wake of the new analytical knowledge of sound which emerged towards the end of the twentieth century, comes up with a piano writing based on the still largely unexplored acoustic resources of the piano as a mechanism, in particular the huge range of resonances which may be obtained by exploiting the pedals, yet without manipulating perception like in the case of virtual re-

ality. The composer also finds a term with which to give shape to this experiment of augmented reality within the instrument: pianoforte d’amore, a term which in turn draws on the name of the ancient baroque viola d’amore, endowed with sympathetic strings. Composition of this kind calls for a maniacal eye for detail, a painstaking study of the use of pedals, a homeopathic dosing of dynamics and an infinitesimal calculation of the attack of the sound. Such a meticulous technique is reminiscent of the still lifes of seventeenth-century Flemish painting, with brushstrokes so fine as to be visible only under a magnifying glass. *Miniature estrose* indeed.

Oreste Bossini

translated from Italian by
Ben Bazalgette

*Passacaglia canonica,
in contrappunto policromatico*

This rigorously composed miniature is a veritable kaleidoscope of pianistic tone colours. After the distinctly simple beginning a single, inflexible melody moves through various harmonic fields and gradually splinters into a series of rhythmic canons based on augmentation and diminution, which different base pulses. Each canon derives its timbre from the compositional combination of various kinds of attack and resonance; whence the term “polychromatic counterpoint”.

As the passacaglia progresses it is interrupted by five agitated “eruptions” of transformed, barely recognizable bits of other miniatures, fragments of music attempting to escape the inevitable, implacable doom of the passacaglia. The constant tension between these incessant deviations and an uncompromising formal configuration generates the structural energy of this piece.

Birichino, come un furetto

Imagine a crafty little boy who fancies himself a juggler. After several initial attempts he finally manages to bounce twenty balls of different sizes and weights on the ground one after the other and field their return. Each one (initially corresponding to one repeated pitch) bounces at its own particular speed, which is some multiple of the elementary pulse in the proportion of one of the first twenty prime numbers, from 2 to 71. These “balls”, which are not all in motion at the same time, create the aural impression of a kaleidoscope changing according to the number and speed of balls in play. Bit by bit, however, fleeting legato passages trouble this rhythmic world and it begins to break down.

Moai

The title (which literally means a resting place or burial ground) refers to the giant monolithic sculptures that populate Easter Island. Hundreds of these scattered statues sit at the feet of abandoned sanctuaries, others remain imprisoned in the quarries of the volcano. Meant perhaps to represent gods or deified ancestors, they are the last, silent, impenetrable remains of an ancient culture which Western colonization in centuries past saw fit to destroy. This miniature is not so much descriptive as it is suggestive of the impressions, the profound emotional response one has to their physical presence and their history.

Ninnananna

The title, “lullaby” in English, is not meant in its traditional sense (to “lull” someone to sleep), but rather in reference to sleeping and dreaming as symbols of the collective unconscious, as Carl Jung described it in its theory of the archetype. I chose to slip invisibly into the part of someone falling asleep in order to capture that intimate, fleeting moment when virtually anything may happen: a sudden convulsive shudder, a long-forgotten flashback from deep memory, the premonition of a dream yet to come ...

There are transformed reminiscences of assorted lullabies at the heart of this miniature, both classical (“Oblivion soave” in *L'incoronazione di Poppea* by Monteverdi, Stravinsky's *L'Oiseau de feu*, Schubert, Brahms) and ethnic or folk (a central African pygmy lullaby, the soothing tune my mother sang to me when I was a child).

Tangata Manu

“Tangata manu”, or “bird man”, refers to an ancient Easter Island ritual for designating the human incarnation of the deity Make-make, creator of the universe who was generated in the sea from the skull of a wise old priestess. Every year four men, one from each island clan, would compete in a race to obtain an egg from the migratory Sooty Tern (*Onychoprion fuscata*). Each participant had to scramble down the sheer cliff face of Rano Kau and swim cross the dangerous ocean waves to the small island of Motu Nui, where he would search out a seabird's nest and lie in wait until he could successfully purloin one of the first eggs of the season. He then had to return by the same difficult route before the others and deliver the egg unharmed to his clan representative, who was proclaimed the winner and awarded the coveted title of “tangata manu” for the year to come.

Innige Cavatina

Written for Luciano Berio's 70th birthday, this miniature explores the multiple metaphors of flight, be they acoustic, aesthetic, gestural, mythical, ritual, or spiritual in nature. Rather than fall back on the standard stratagem of associating notes with letters of the composer's name, I chose to indirectly, almost imperceptibly “inlay” assorted “gems” taken from Berio's music (two chords from *Sinfonia* and the beginning of the melody in *Requies*). Consequently there are neither quotations nor illustrations to be had: it was my intention to “soar” over the material, so to speak, setting my own course of flight replete with intimate and emotional warmth.

Based on the melody of the Cavatina from Beethoven's Quartet Op. 130, this piece is brimming with delicate nuances that would celebrate the rich interplay of resonances in the piano with every note, sometimes creating moments of dazzlingly intensity. The principal notes of the melody are “embroidered” with the painstaking care of a goldsmith to become increasingly elaborate figures that generate a scintillating alchemy of sounds.

Marco Stroppa

Composer, researcher and educator, Marco Stroppa (b. Verona, 1959) studied music in Italy (piano, choral music and direction, composition and electronic music) and pursued further studies (1984–86) at the MIT's Media Laboratory (computer science, cognitive psychology and artificial intelligence). Between 1980 and 1984 he worked at the Centre for Computational Sonology in Padua, where he wrote *Traiettorie*, a work which immediately met with considerable success and continues to be performed regularly.

In 1982 Pierre Boulez invited him by to join Ircam (Paris). His uninterrupted association with it has been crucial for his musical growth.

A highly respected educator, Stroppa founded the course of composition and computer music at the Bartók Festival (Szombathely, Hungary), where he taught for 13 years.

In 1999 he was appointed full professor of composition at the University of Music and the Performing Arts in Stuttgart, where he succeeded to Helmut Lachenmann.

His first opera (*Re Orso*), based on a text by Arrigo Boito, was premiered with great success in May 2012 at the Opéra Comique (Paris).

In 2019, the German revue Musik-Konzepte dedicated its volume n. 186 to him. In the year 2019–20 Stroppa was a fellow of the prestigious Institute of Advanced Studies (Wissenschaftskolleg) in Berlin.

Erik Bertsch



Born in the Netherlands and based in Italy, Erik Bertsch is a pianist who addresses with the same interest and curiosity the Classical, Romantic, 20th century and contemporary repertoire. He graduated and then passed the Level II Academic Diploma for piano, cum laude, at the Cherubini Conservatory in Florence under the guidance of Maria Teresa Carunchio, then he followed advanced courses with Enrico Pace (Accademia di Musica, Pinerolo), Alexander

Lonquich (Accademia Chigiana, Siena), Pavel Gililov, Benedetto Lupo, Riccardo Risaliti and improved the contemporary repertoire with Maria Grazia Bellocchio (Divertimento Ensemble, Milan), Pierre-Laurent Aimard and Tamara Stefanovich (Piano Academy, Munich). He also passed with full marks the Music Master in Chamber Music at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome under the guidance of Carlo Fabiano. He has performed in prestigious concert halls and festivals, amongst which Auditorium Parco della Musica – Sala Sinopoli in Rome, Teatro Bibiena in Mantua, Teatro Manzoni in Pistoia, Teatro Litta and Palazzina Liberty in Milan, Salone dei Concerti di Palazzo Chigi Saracini in Siena, Museo Revoltella in Trieste, Accademia Filarmonica Romana, Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, Rondò – Divertimento Ensemble in Milan, Festival Forlì Open Music, Festival Nuovi Spazi Musicali in Ascoli Piceno, Festival Trame Sonore in Mantua... He also performed live for Italian national radio RAI Radio3. His commitment to the music of our time gave him the opportunity to collaborate with established composers like Ivan Fedele, Tristan Murail, Alessandro Solbiati, Marco Stroppa, but also with young composers who wrote new works for him.

Miniature Estrose

Il termine »miniatura« qui non designa tanto un brano breve, quanto un'opera minuziosamente elaborata, come l'iniziale miniata che ornava i codici medievali o alcune miniature indiane. »Estrose« è una parola intraducibile che evoca una serie variegata di sfumature: fantasia, intuizione creatrice, ispirazione e genialità, ma anche stravaganza e stramberia. Non dimentichiamo che Vivaldi l'aveva utilizzata ne »l'Estro Armonico«.

Marco Stroppa, da *Miniature Estrose*,
Primo Libro – Casa Ricordi, Milano

Il *Primo Libro delle Miniature Estrose* di Marco Stroppa è un'opera che ha trasformato profondamente il mio rapporto con il pianoforte. Ogni Miniatura si basa su un complesso sistema di risonanze creato da un cospicuo numero di tasti abbassati silenziosamente prima dell'esecuzione e tenuti dal pedale tonale, lasciando le relative cor-

de libere di vibrare per l'intera durata della Miniatura. In questo modo le note suonate interagiscono con le corde libere generando per simpatia innumerevoli risonanze e dando vita a un'armonia latente; questo meccanismo, che è alla base di uno strumento metamorfosato che Stroppa chiama pianoforte d'amore, impone all'interprete un radicale mutamento del proprio approccio al pianoforte. Lo studio delle *Miniature Estrose* ha significato infatti rivolgere la mia attenzione non esclusivamente al suono prodotto direttamente dall'azione delle dita sui tasti ma ascoltare con eguale concentrazione il prisma di suoni che nasce come conseguenza secondaria di questa azione. Durante l'esecuzione le risonanze si accumulano, sfumano, crescono, si sovrappongono, si arricchiscono sempre più, dando vita a una sorta di pianoforte parallelo che sembra vivere di vita propria; l'aspetto più affascinante per me è stato il rapporto che si instaura con questo universo sonoro latente.

Da sempre il pianoforte, nonostante le infinite risorse che offre, vive un grande limite rispetto alla voce umana, agli strumenti ad arco e a fiato, cioè l'impossibilità di controllare il suono successivamente al momento in cui viene emesso. Molti sono stati gli

stratagemmi utilizzati dai compositori e dai pianisti per mascherare questo inevitabile decadimento del suono e far magicamente »cantare« il pianoforte (basti pensare al cantabile chopiniano) o per imitare i vari timbri orchestrali. Nel caso delle *Miniature Estrose* l'interprete ha invece la possibilità, grazie all'utilizzo degli innumerevoli tremoli, trilli, note ribattute, varie modalità di attacco del tasto e un raffinatissimo impiego del pedale di risonanza, di interagire con le risonanze, modificando la loro intensità e durata, consentendo quindi la costruzione e la gestione del suono nel tempo e richiedendo al pianista una dedizione profonda all'ascolto.

La moltitudine di indicazioni agogiche, di carattere e di colore presenti in partitura, fondamentali per *l'estrosità* dell'opera, hanno costituito per me un'ulteriore seducente sfida; per rendere l'infinita varietà timbrica essenziale all'universo sonoro della raccolta è infatti necessario un caleidoscopico studio di immaginazione e fantasia, sfruttando all'estremo le possibilità coloristiche e dinamiche del pianoforte.

Il *Primo Libro delle Miniature Estrose* è infine un meraviglioso viaggio nella percezione. I sette brani della raccolta, nonostante

siano caratterizzati da idee musicali proprie estremamente definite, sono infatti uniti in un reticolo di richiami, che Stroppa definisce »impronte«, cioè dei gesti, gruppi di altezze, note ripetute, che ritornano nelle varie *Miniature* ogni volta trasformati in maniera più o meno riconoscibile. Ho trovato profondamente avvincente il compito di gestire questa sorta di macroforma nascosta, densa di rimandi e anticipazioni con cui le *Miniature* comunicano segretamente fra di loro. L'esecuzione del *Primo Libro* nella sua interezza mi si è rivelata come una narrazione interiore capace di smuovere strati sommersi di memoria e di agire sulla nostra percezione in modi inaspettati e sorprendenti.

Erik Bertsch

Passacaglia canonica, scelta da Erik Bertsch per aprire la sua impaginazione delle *Miniature estrose* di Marco Stroppa, è dedicata »à Pierre-Laurent Aimard pour que »les parfums, les sons et les couleurs se répondent««. La dedica a Aimard è quanto mai opportuna, non solo per il fatto di rendere omaggio al musicista che ha ispirato il ciclo, ma anche perché, attraverso la citazione baudeleriana, essa rivela alcune delle caratteristiche unitarie che rendono le *Miniature estrose* un classico della letteratura pianistica moderna. Le corrispondances evocate nella dedica, infatti, non riguardano solo la sfera estetica, ma anche e soprattutto la concezione architettonica e poetica dell'intero lavoro. Il titolo completo di questa prima Miniatura, che

insieme a *Ninnananna* forma il nucleo più antico del ciclo, è in realtà *Passacaglia canonica* in contrappunto policromatico. Ma cosa indica, esattamente, questa espressione? In senso stretto, »contrappunto policromatico« si riferisce al variegato colore di suono dei canoni ritmici generati dalla rifrazione del tema attraverso i campi armonici prestabiliti, ma in realtà essa rivela la natura rizomatica del pensiero musicale di Stroppa. *Passacaglia canonica*, infatti, mette in luce fin dall'inizio il carattere eterogeneo e connettivo delle *Miniature*, provviste non solo di una scrittura pianistica raffinatissima – non a caso Stroppa definisce Aimard »scultore di suoni« – ma anche di una trama di forme e processi compositivi che collegano l'intero ciclo proliferando in maniera orizzontale da una Miniatura all'altra. Il contrappunto agisce su piani diversi, linguistico e formale, ma in maniera destrutturata, lineare, antigenerativa, in contrasto con le caratteristiche tradizionali della forma barocca. In questo senso *Passacaglia canonica* sembra un buon punto di partenza per iniziare un percorso nel regno del pianoforte moderno, di cui *Miniature estrose* fornisce una mappa priva di un itinerario preciso e autoritario. Ciascuna di esse rappresenta una tappa, che ogni interprete può toccare nell'ordine che preferisce o an-

che singolarmente. A dire la verità, la mappa è ancora incompleta, perché Stroppa ha licenziato solo il primo Libro delle *Miniature estrose*, sebbene il materiale dell'intero ciclo sia stato abbozzato fin dall'inizio in maniera unitaria. Il lavoro, in altre parole, attende di essere definito in un insieme compiuto, cosa peraltro che nelle intenzioni dell'autore dovrebbe essere imminente. In realtà, questo carattere apparentemente incompiuto e frammentario corrisponde alla natura poetica profonda della partitura, che è composta di segmenti autonomi ma allo stesso tempo innervata da linee che la percorrono in maniera orizzontale e bruciante, arborea. La metafora più calzante, forse, è l'elegante geometria della rete neuronale, con la sua infinita espansione del tessuto connettivo. *Tangata manu*, la Miniatura più brillante e virtuosistica del ciclo, mette in luce molto bene questo carattere rizomatico. Dedicata a Luciano Berio in onore del suo settantesimo compleanno, *Tangata manu* è largamente influenzata dal numero sette, a partire dalle 147 battute della partitura, ovvero sette volte ventuno, che a sua volta fa tre volte sette, così come sette sono le p del pianissimo iniziale. Ma l'omaggio a Berio si configura anche attraverso materiali tratti dai suoi lavori, un accordo o un frammento di melodia (Stroppa

li definisce »gioielli«), nascosti nella scrittura e invisibili come citazioni, ma perfettamente riconoscibili, come in un'anamorfosi, appena si modifica l'asse percettivo. Questa complessità analitica, tuttavia, va incorporata all'interno di una metafora poetica, quella del volo, corrispondente all'immagine evocata dal titolo, tangata manu, l'uomo uccello, il giovane eroe in grado di superare i rivali degli altri clan in una sfida ai limiti delle possibilità umane per recuperare un uovo di rondine di mare, deposto in un luogo praticamente inaccessibile a ogni creatura terrestre, un antico rituale sopravvissuto fino al XIX secolo e di fondamentale importanza per il mantenimento degli equilibri sociali all'interno del popolo Rapa Nui, gli abitanti dell'Isola di Pasqua. Oggi i tangata manu e i moai, i monumentali volti di pietra disseminati sull'isola, sono le vestigia di una civiltà polinesiana quasi scomparsa, distrutta dal devastante impatto con il mondo occidentale, che ha sottomesso, deportato, sterminato questi popoli. Il fascino di Stroppa per questi misteriosi resti di una cultura pressoché estinta è ben lontano da un interesse di tipo etnomusicologico. La dedica a Yasser Arafat e la citazione di una poesia palestinese in calce a Moai rappresentano un'eloquente condanna del colonialismo, del suo barbaro sistema di sfruttamento, del

suo brutale e disumano genocidio dei popoli. Anche Birichino, scritto di getto nel luglio del 2001 dopo i sanguinosi disordini del G8 di Genova, reca una dedica che mette in luce in maniera inequivocabile l'impegno di Stroppa, »A Carlo Giuliani, vittima del terrore della polizia di stato«. La scrittura di Birichino è più libera, improvvisatoria, rispetto alle esplorazioni archetipiche di Passacaglia canonica, *Ninnananna*, *Innige* cavatina, che osa evocare la divinità per antonomasia della musica occidentale, Beethoven. La tensione etica che aleggia, sempre con estremo pudore, sul lavoro di Stroppa si salda con una determinazione estetica altrettanto radicale. Stroppa appartiene a una generazione che ha vissuto l'entusiasmante fioritura dell'intelligenza artificiale applicata alla musica, con l'enorme sviluppo delle possibilità appena intraviste dai pionieri della musica elettronica come Pierre Schaeffer e Karlheinz Stockhausen, ma ha plasmato la sua identità artistica all'interno della tradizione, come rivela la dedica di *Innige* cavatina a Renato Dionisi, maestro appartato di solidissime radici musicali mitteleuropee, non a caso accoppiato con Beethoven. La tecnica, dunque, affascina Stroppa, perché espande in maniera rilevante le nostre conoscenze sul suono e le possibilità percettive dell'orecchio umano,

a patto che non si trasformi in un feticismo fine a sé stesso. La musica, l'arte in genere, secondo Stroppa, ha senso solo all'interno di una dimensione sociale, se aspira a creare una comunità. Tecnica e poesia, in effetti, sono paradossalmente legate fin dalle origini. Tecnica deriva da τέχνη, che significa abilità artistica, mentre la radice di poesia è il verbo greco ποιέω, fare, produrre. In *Miniature estrose* non c'è nulla di elettronico, ma questo ciclo non esisterebbe senza il tumultuoso sviluppo della computer music. Stroppa, ripensando il suono del pianoforte alla luce delle nuove conoscenze analitiche sul suono fiorite nell'ultimo scorcio del Novecento, inventa una scrittura pianistica basata sulle risorse sonore ancora largamente inesplorate della macchina-pianoforte, in particolare l'enorme gamma di risonanze che si possono ottenere sfruttando la tecnica dei pedali, senza tuttavia manipolare la percezione come nella realtà virtuale. L'autore trova anche un nome per dar forma a questo esperimento di realtà aumentata dentro lo strumento, pianoforte d'amore, un termine ricalcato sulla falsariga dell'antica viola d'amore barocca, dotata di corde di risonanza. Una scrittura del genere presuppone una cura maniacale del dettaglio, uno studio certosino dell'uso dei pedali, un dosaggio farmaceutico delle dinamiche, un

calcolo infinitesimale dell'attacco del suono. Una tecnica così minuziosa ricorda le nature morte della pittura olandese del Seicento, dalle pennellate così sottili da essere visibili solo con la lente d'ingrandimento. *Miniature estrose*, appunto.

Oreste Bossini

*Passacaglia Canonica,
in contrappunto policromatico*

Caleidoscopio di colori pianistici che prendono forma dopo un inizio caratterizzato da una grande semplicità. Un brano dalla scrittura rigorosa: lo stesso contorno melodico percorre, inflessibile, diversi campi armonici per diffrangersi gradualmente in una serie di canoni ritmici per aumentazione e diminuzione con diverse pulsazioni di base. Ogni canone è associato a un colore sonoro proprio, realizzato abbinando, attraverso la scrittura, diverse qualità di attacco e di risonanza, da cui il termine contrappunto policromatico.

La progressione della passacaglia è interrotta da cinque »irruzioni« improvvise e agitate di eventi musicali estranei. Schegge trasformate, e più o meno riconoscibili, di materiali utilizzati in altre miniature, che tentano di opporsi al »destino ultimo« della Passacaglia. Questa tensione permanente tra una forma rigorosa e le sue incessanti deviazioni disegna la dinamica strutturale del brano.

Birichino, come un furetto

Immaginate un ragazzino dispettoso che, dopo qualche tentativo, comincia a scagliare a terra, una dopo l'altra, venti palline di dimensioni e peso differenti, e poi si diverte a lanciarle per aria come un giocoliere. Ogni pallina (cui corrisponde, inizialmente, una sola altezza ripetuta) rimbalza a una sua velocità, multipla di una pulsazione elementare, secondo le proporzioni dei primi venti numeri primi, da 2 a 71. Non essendo tutte in movimento contemporaneamente, le »palline« offrono all'ascoltatore l'impressione di un caleidoscopio di punti che rimbalzano, diverso secondo il numero e la velocità delle palline in gioco. Poco a poco, tratti veloci e legati intervengono a turbare questo mondo ritmico, che inizia dunque a mostrare segni di debolezza.

Moai

Nome delle sculture giganti che dominano l'Isola di Pasqua. Centinaia di statue sparpagliate costellano i piedi di santuari abbandonati, altre sono ancora intrappolate nelle cave del vulcano. Letteralmente, la parola »moai« significa luogo di sepoltura o riposo.

Le statue, che raffigurano forse dèi o antenati divinizzati, rappresentano le ultime vestigia, mute, impenetrabili della cultura di un popolo di cui la colonizzazione occidentale dei secoli scorsi ha cancellato ogni traccia. Questa miniatura non intende tanto descrivere le statue, bensì evocare l'impressione, lo sconvolgimento emotivo suscitato dalla loro contemplazione e dalla conoscenza della loro storia.

Ninnananna

Il titolo evoca il sonno e il sogno come simboli di un universo collettivo. Non si tratta tuttavia di una ninnananna »tradizionale«, che mira a conciliare il sonno. Ho preferito immedesimarmi impercettibilmente nel ruolo di chi si addormenta, per cogliere l'istante intimo e fugace, che precede il sonno, durante il quale tutto può ancora accadere: tremori che scuotono il corpo, l'evocazione folgorante di un ricordo svanito, la premonizione di un sogno lontano ...

Reminescenze trasfigurate di ninnananne classiche (*Ninnananna di Arnalta* nell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, *L'uccello di fuoco* di Stravinsky, Schubert, Brahms) o popolari (una ninnananna dei pigmei del Centro-Africa e la ninnananna che cantava mia mamma quando ero piccolo) rappresentano il materiale di base di questa miniatura.

Tangata Manu

Il titolo evoca il rituale dell'uomo-uccello (tangata manu) dell'Isola di Pasqua, incarnazione del dio creatore universale e procacciatore chiamato Makemake, nato nel mare della testa di un'antica sacerdotessa saggia. Questo rito ancestrale prevedeva una sfida annuale tra quattro uomini che agivano per conto di uno dei quattro dèi associati al rituale. Ogni partecipante doveva scendere la parete esterna delle scogliere scoscese di Rano Kau, attraversare a nuoto le pericolose onde dell'oceano fino all'isola di Motu Nui e rimanervi nascosto per cercare di impadronirsi di un uovo di rondine di mare (*Onychoprion fuscata*) che andava a deporre sull'isola. Il primo a riportarla sull'isola era proclamato vincitore e nominato uomo-uccello per l'anno successivo.

Scritta in occasione dei 70 anni di Luciano Berio, questa miniatura esplora i molteplici significati della metafora del volo: acustici, estetici, gestuali, rituali, spirituali... Invece di ricorrere al consueto gioco di lettere-note di musica sul nome del compositore, ho voluto »incastonare« qua e là qualche »giocello« sonoro tratto dall'opera di Berio (due

Innige Cavatina

accordi di *Sinfonia* e l'inizio della melodia di *Requies*), ma sempre in modo indiretto e pressoché segreto. Non si tratta dunque di citazione né di illustrazione: ho »sorvolato« questi materiali per inventare una rotta personale e riscoprirne peripezie interiori soavi e appassionate.

Brano caratterizzato da morbide sfumature, che quasi nota dopo nota svelano il gioco delle risonanze del pianoforte e talvolta creano bagliori sonori di estrema intensità. Alla base, la melodia della cavatina del quartetto op. 130 di Ludwig van Beethoven. Le note principali della melodia sono successivamente »ricamate« con la cura minuziosa di un orafo: figure sempre più elaborate producono quindi un'alchimia sonora scintillante.

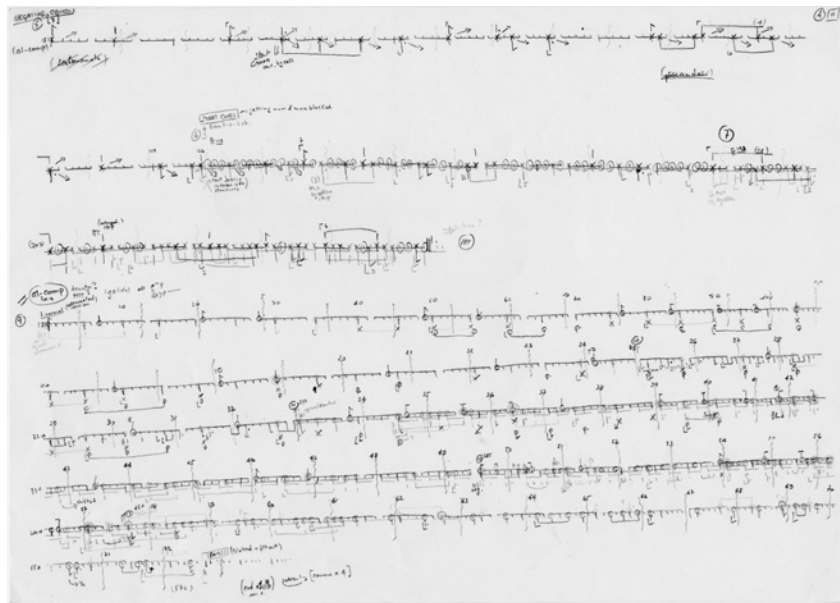
*Prologos: Anagnorisis I,
canones diversi ad consequendum*

Con l'andamento di una toccata brillante, questa miniatura è ispirata al momento di maggiore tensione dell'antica tragedia greca, quando esplode il dramma, come quando Edipo scopre indirettamente, e quasi per caso, di essere contemporaneamente »figlio e marito della stessa donna, padre e fratello delle creature da lui generate nel grembo onde egli stesso nacque«.

La forma è composta da cinque cicli canonici molto differenziati, preceduti da un breve prologo e seguiti da un lungo epilogo. I canoni adottano tecniche diverse variando il numero di voci, la velocità, gli intervalli ecc. Nei due primi cicli, la pulsazione minima è apparente e assume la forma di crome ripetute. Il ciclo centrale rappresenta una sorta di »negativo fotografico«: le »note« del canone sono sostituite da pause, la pulsazione soggiacente invece appare sotto forma di semicrome. Gli ultimi due cicli non danno più vita a una pulsazione minima, ma presentano diversi canoni a velocità differenti e con varie profondità di risonanza.

L'epilogo inizia con un livello di parossismo sonoro massimo, poi l'esecuzione finisce per ripiegarsi lentamente su se stessa, fino a placarsi in un colore armonico che evoca l'atmosfera di *Ninnananna*.

Marco Stroppa



Marco Stroppa

un brano che ebbe subito un grande successo e continua ad essere regolarmente eseguito.

Nel 1982 Pierre Boulez lo invita all'Ircam di Parigi. I contatti con questo istituto sono stati determinanti nel suo sviluppo artistico.

Docente particolarmente apprezzato, Marco Stroppa fondò il corso di composizione e musica informatica al Festival Bartók à Szombathely (Ungheria), dove insegnò per 13 anni. Dal 1999 è professore di composizione alla Musikhochschule di Stuttgart, dove ha succeduto a Helmut Lachenmann.

La sua prima opera, *Re Orso*, fu eseguita con grande successo all'Opera Comique de Parigi nel Maggio 2012.

Compositore, ricercatore e docente, Marco Stroppa (* Verona, 1959) si diploma in pianoforte, musica corale e direzione di coro, composizione e musica elettronica a Verona, Milano e Venezia. Grazie a una borsa Fulbright nel 1984–86 studiò informatica, scienze cognitive e intelligenza artificiale al Media Laboratory del MIT (Cambridge, USA).

Fra il 1980 e il 1984 collabora con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova, dove scrive *Traiettorie*,

Nel 2019 la rivista tedesca Musik-Konzepte gli dedicò il volume n. 186. Nell'anno 2019–2020, Stroppa fu un membro del prestigioso Wissenschaftskolleg di Berlino.

Erik Bertsch



Pianista italiano di origini olandesi, Erik Bertsch si dedica con uguale curiosità e spirito di ricerca al repertorio classico, romantico, novecentesco e contemporaneo. Si diploma e di seguito consegue la Laurea di Biennio Specialistico in Pianoforte Solista, con il massimo dei voti e la lode, presso il Conservatorio »Cherubini« di Firenze, sotto la guida di Maria Teresa Carunchio. Si perfeziona con Alexander Lonquich presso l'Accademia Chigiana di Siena (vincendo la borsa di studio) e con Enrico Pace presso l'Accademia di Musica di Pinerolo; ha inol-

tre seguito corsi con Pavel Gililov, Riccardo Risaliti, Benedetto Lupo, Bruno Canino. Ha frequentato il Corso di Perfezionamento in Musica da Camera presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma tenuto da Carlo Fabiano diplomandosi con il massimo dei voti. La sua attività concertistica lo ha portato ad esibirsi in importanti sale (Sala Sinopoli del Parco della Musica di Roma, Teatro Bibiena di Mantova, Teatro Manzoni di Pistoia, Teatro Litta e Palazzina Liberty di Milano, Salone dei Concerti di Palazzo Chigi Saracini di Siena...) per stagioni come Accademia Filarmonica Romana, Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Rondò – Divertimento Ensemble di Milano, Festival Forlì Open Music, Festival Nuovi Spazi Musicali di Ascoli Piceno, Festival Trame Sonore di Mantova... È stato inoltre ospite di »La Stanza della Musica« di Radio3. Erik si dedica con particolare attenzione e interesse alla musica del nostro tempo, perfezionandosi in questo repertorio con pianisti come Pierre-Laurent Aimard e Tamara Stefanovich (Piano Academy, Monaco di Baviera) e Maria Grazia Bellocchio (Divertimento Ensemble, Milano). Collabora inoltre con importanti compositori come Ivan Fedele, Tristan Murail, Alessandro Solbiati, Marco Stroppa, ma anche con giovani compositori che a lui hanno dedicato nuovi lavori.

Miniature Estrose

Der Begriff „Miniatur“, bezieht sich hier weniger auf die Kürze eines Stücks, sondern mehr auf ein Stück, das sehr detailliert gestaltet ist, ähnlich den aufwendig verzierten Initialen mittelalterlicher illuminierten Manuskripte oder einige der Miniaturen aus Indien. „Estrose“ ist ein unübersetzbares Wort mit verschiedenen Bedeutungen, das mit Phantasie, kreativer Intuition, Inspiration und Genie, aber auch Extravaganz und Exzentrik zu tun hat. Es genügt wohl anzumerken, dass Antonio Vivaldi dasselbe Wort für seine *L'Estro Armonico* gewählt hat.

Marco Stroppa, aus *Miniature Estrose*,
Primo Libro – Casa Ricordi, Milano

Das erste Buch der *Miniature Estrose* von Marco Stroppa ist ein Werk, das meine Beziehung zum Klavier revolutioniert hat. Jede Miniatura basiert auf einem komplexen System von Resonanzen, die erzeugt werden, indem eine beträchtliche Anzahl von Tasten vor der Aufführung leise abgesenkt und dann vom Sostenuito-Pedal gehalten werden, so dass die relativen Saiten während der gesamten Dauer der Miniatura frei vibrieren können. Auf diese Weise interagieren die anderen gespielten Töne mit den

freien Saiten, erzeugen unzählige verbindende Resonanzen und lassen latente Harmonien entstehen. Dieser Mechanismus, der auf der Grundlage eines verwandelten Instruments liegt, das Stroppa als Pianoforte d'amore bezeichnet, verlangt eine radikale Änderung des/der Interpreten/in in seiner/ihrer Annäherung an das Klavier.

Tatsächlich zwang mich das Studium von *Miniature Estrose* meine Aufmerksamkeit nicht nur auf den Klang zu richten, der direkt durch die Bewegung meiner Finger auf der Tastatur erzeugt wird, sondern auch, mit ebenso viel Konzentration auf das Prisma von Klängen zu hören, die als sekundäre Folge dieser Aktion entstehen. Während dem Spielen sammeln sich die Resonanzen, verblassen, wachsen, überlappen und werden immer reicher, woraus eine Art Parallelklavier entsteht, das ein eigenes Leben zu leben scheint. Für mich war der faszinierendste Aspekt in der Tat die Beziehung, die durch dieses latente Klanguniversum entsteht.

Trotz der unendlichen Ressourcen, die es zu bieten hat, hat das Klavier stets eine große Einschränkung im Vergleich zu der menschlichen Stimme oder zu Streich-, Blech- und Holzblasinstrumenten: die Unmöglichkeit, den Klang über den Moment

hinaus zu steuern, in dem es ausgesandt wird. Es gab unzählige Strategien von KomponistInnen und PianistInnen gleichermaßen, um diesen unvermeidlichen Abfall des Klangs zu verschleiern, und irgendwie das Klavier magisch „singen“ zu lassen (genug, um an Chopins Kantabilität zu denken) oder verschiedene Orchestertimbres nachzumahen. Im Fall von *Miniature Estrose* hat der/die Pianist/in jedoch – dank der Verwendung unzähliger Tremolos, Triller, wiederholter Töne und verschiedener Ansätze zum Schlagen der Tasten, zusammen mit einer sehr raffinierten Verwendung des Dämpferpedals, die Möglichkeit, mit dem gesamten Spektrum der Resonanzen zu interagieren, ihre Intensität und Dauer zu verändern und so die Konstruktion und das Formen des Klangs im Laufe der Zeit zu ermöglichen und von dem/r Pianisten/in eine tiefe Hingabe an den Hörprozess zu fordern.

Die Vielzahl der agogischen Richtungen, von unterschiedlichem Charakter und Farbe, die in der Partitur zu finden sind, grundlegend für die Estroso-Natur des Werkes, stellte für mich eine weitere, verführerische Herausforderung dar: um die unendliche Klangvielfalt, die für das Klanguniversum in der Sammlung wesentlich ist, nachzugeben, ist in der Tat eine kaleidoskopische Unter-

suchung von Fantasie notwendig, die die Extreme des Farb- und Dynamikspektrums des Klaviers ausnutzt.

Schließlich ist das Erste Buch der *Miniature Estrose* eine wunderbare Reise durch die Wahrnehmung. Die sieben Stücke der Sammlung sind, obwohl sie sich durch ihre eigenen, sehr klar definierten musikalischen Ideen auszeichnen, in der Tat in einem Netz von Referenzen zusammengeführt, die Stroppa als „Abdrücke“ definiert, z.B. eine Reihe von Gesten, Tonhöhengruppen und wiederholten Tönen, die in den verschiedenen Miniaturen zurückkehren und jedes Mal mehr oder weniger erkennbar transformiert werden. Ich war sehr hingezogen von der Aufgabe, diese Art von versteckter Makroform zu gestalten, voll von den Referenzen und Vorahnungen, mit denen die Miniatures heimlich miteinander kommunizieren. Die Aufführung des Ersten Buches in seiner Gesamtheit entpuppte sich für mich als eine innere Erzählung, die in der Lage war, unterbewusste Schichten des Gedächtnisses zu verschieben und unsere Wahrnehmung auf unerwartete und überraschende Weise zu beeinflussen.

Erik Bertsch
Übersetzt aus dem Englischen von
Susanne Grainer

Passacaglia canonica, das Erik Bertsch als erstes Stück aus Marco Stroppa's *Miniature Estrose* ausgewählt hat, trägt folgende Widmung: „An Pierre-Laurent Aimard, damit Düfte, Farben und Klänge aufeinander reagieren.“ Die Widmung an Aimard hätte nicht passender sein können, nicht nur wegen der Hommage an den Musiker, der den Zyklus inspiriert hat, sondern auch, weil sie – nach den Worten von Baudelaire – einige der individuellen Eigenschaften hervorhebt, die die *Miniature Estrose* zu einem Klassiker der modernen Klavierliteratur machen. Tatsächlich betreffen die erweckten Entsprechungen nicht nur die ästhetische Sphäre, sondern vor allem auch die archi-

tektonische und poetische Konzeption des Gesamtwerks. Der vollständige Titel dieser ersten Miniatura, die zusammen mit *Ninnanna* das älteste Element des Zyklus bildet, ist in der Tat eine kanonische *Passacaglia* im polychromatischen Kontrapunkt. Doch worauf bezieht sich dieser Ausdruck genau? Im engeren Sinne bezieht sich der „polychromatische Kontrapunkt“ auf die vielfältigen Klangschattierungen der rhythmischen Kanons, die durch die Refraktion des Themas durch die voreingestellten harmonischen Felder erzeugt werden, aber in Wirklichkeit offenbart er die rhizotische Natur von Stroppas musikalischem Denken. Tatsächlich hebt *Passacaglia canonica* von

Anfang an den heterogenen und miteinander verbundenen Charakter der Miniature hervor, die nicht nur mit einer hochverfeinerten pianistischen Schrift ausgestaltet ist – es ist kein Zufall, dass Stroppa Aimard als „Klangskulpteur“ bezeichnet – sondern auch mit einer Reihe von Formen und kompositorischen Prozessen, die den gesamten Zyklus miteinander verbinden und sich horizontal von einer Miniatura zur nächsten ausbreiten. Der Kontrapunkt wirkt auf verschiedenen Ebenen, sowohl sprachlich als auch formal, aber in einer unstrukturierten Art: linear, antigenerativ, gegensätzlich zu den traditionellen Merkmalen der barocken Form. In diesem Sinne scheint *Passacaglia canonica* ein guter Ausgangspunkt zu sein, um einen Exkurs durch die Sphäre des modernen Klaviers zu beginnen, von dem *Miniature Estrose* eine Karte ohne spezifische oder bestimmte Pfade bietet. Jede der Miniaturen stellt eine Etappe der Reise dar, die jeder Performer in der Reihenfolge interpretieren kann, die er bevorzugt oder auch auch alleine. Um die Wahrheit zu sagen, ist die Karte noch unvollständig, da Stroppa bis dato nur das erste Buch seiner *Miniature Estrose* komponiert hat, obwohl das Material für den gesamten Zyklus von Anfang an auf der Grundlage einer übergeordneten Logik skizziert wurde. Mit ande-

ren Worten: das Werk wartet darauf, als ein vollständiges Ganzes bestimmt zu werden, was nach den Plänen des Komponisten in naher Zukunft geschehen sollte. Tatsächlich entspricht diese scheinbar unvollständige und fragmentarische Natur der zutiefst poetischen Natur der Partitur, die aus unabhängigen Segmenten besteht, aber gleichzeitig mit Linien gerippt wird, die sie horizontal, schwärmend und verzweigt durchqueren. Die vielleicht passendste Metapher ist die elegante Geometrie des neuronalen Netzwerks mit seiner unendlichen Ausdehnung des Bindegewebes. *Tangata manu*, die brillianteste und virtuoseste Miniatura des Zyklus, hebt diesen rhizomatischen Aspekt sehr gut hervor. *Tangata manu*, das Luciano Berio anlässlich seines siebenzigsten Geburtstages gewidmet ist, ist weitgehend von der Zahl sieben beeinflusst, beginnend mit den einhundertsiebenundvierzig Takten in der Partitur, oder besser gesagt siebenmal einundzwanzig, was wiederum dreimal sieben ist, so wie es sieben „p's“ es im Eröffnungs-Pianissimo gibt. Aber die Hommage an Berio entsteht auch durch Elemente, die in seine Werke eingebettet sind: ein Akkord oder ein Melodiefragment (Stroppa nennt sie „Juwelen“), versteckt im Schreiben und unsichtbar als Zitate, aber perfekt erkennbar, wie in einer

Anamorphose, sobald sich die Wahrnehmungsachse verschiebt. Diese analytische Komplexität muss jedoch von einer poetischen Metapher umrahmt werden, der des Fluges, die dem Bild des Titels *Tangata manu* entspricht: der Vogelmensch, der junge Held, der in der Lage ist, die Rivalen der anderen Clans in einer Herausforderung an der Grenze der menschlichen Möglichkeiten zu besiegen, um das Ei einer Rußseeschwalbe (*Sterna fuscata*) zu stehlen, die an einem Ort lag, der praktisch unzugänglich für jede Landkreatur ist – ein altes Ritual, welches bis ins 19. Jahrhundert praktiziert wurde und das von grundlegender Bedeutung für die Aufrechterhaltung der sozialen Gleichgewichte unter den Rapa Nui (den Bewohnern der Osterinsel) war. Heute sind das Tangata Manu und das Moai, die monumentalen Steingesichter, die auf der ganzen Insel zu finden sind, die Überreste einer fast ausgestorbenen polynesischen Zivilisation, die durch die verheerenden Auswirkungen der westlichen Welt zerstört wurden, die diese Völker unterworfen, deportiert und ausgerottet hat. Stroppas Faszination für die mysteriösen Überreste einer beinahe verschwundenen Kultur ist weit entfernt von jeglichem Interesse an einer ethnomuskologischen Natur. Die Hommage an Jasser Arafat und das Zitat aus ei-

nem palästinensischen Gedicht, das mit Moai in Verbindung gebracht wird, stellen eine beredte Verurteilung des Kolonialismus, seines barbarischen Ausbeutungssystems, seines brutalen und unmenschlichen Völkermords an den Völkern dar. Selbst *Birichino*, das im Juli 2001 nach den blutigen Konflikten im Zusammenhang mit dem G8 in Genua zügig geschrieben wurde, zollt eine Würdigung, die Stroppas Engagement unmissverständlich unterstreicht: „An Carlo Giuliani, ein Opfer des Terrors der Staatspolizei“. Die Kompositionsform von *Birichino* ist freier und improvisatorischer im Vergleich zu den archetypischen Erkundungen von *Passacaglia canonica*, *Ninnanna* und *Innige cavatina*, die so weit gehen, die Gottheit par excellence der westlichen Musik zu evozieren: Beethoven. Die überragende ethische Spannung in Stroppas Werk – immer mit großer Bescheidenheit – ist mit ebenso radikaler ästhetischer Entschlossenheit verbunden. Stroppa gehört zu einer Generation, die die fesselnde Blüte der künstlichen Intelligenz erlebte, die auf die Musik angewandt wurde, mit der enormen Entwicklung des Potenzials, das nur von den Pionieren der elektronischen Musik wie Pierre Schaeffer und Karlheinz Stockhausen erblickt wurde, doch seine künstlerische Identität war von

der Tradition geprägt, wie die Hommage in *Innige cavatina* an Renato Dionisi, einen tief im mitteleuropäischen Musikbereich verwurzelten Maestro, der nicht zufällig hier mit Beethoven in Verbindung gebracht wurde. So ist Stroppa insofern von technischen Elementen fasziniert, als sie unser Klangbewusstsein und das Wahrnehmungspotenzial des menschlichen Ohres stark erweitern, solange es nicht in eine Form des Fetischismus oder als Selbstzweck verwandelt wird. Laut Stroppa macht Musik – und auch Kunst im Allgemeinen – nur in einer sozialen Dimension Sinn, wenn sie eine Gemeinschaft schaffen will. Das Technische und das Poetische sind von ihren Ursprüngen her paradoxerweise miteinander verbunden. Das Wort „Technik“ leitet sich von dem Wort τέχνη ab, was künstlerische Fähigkeit bedeutet, während das Wort „Poésie“ seinen Ursprung im Wort ποιέω hat: zu machen, zu produzieren. In *Miniature Estrose* gibt es nichts Elektronisches, dennoch würde dieser Zyklus nicht ohne die turbulente Entwicklung der Computermusik existieren. Stroppa überdenkt zwar den Klang des Pianoforte als Folge des neuen analytischen Klangwissens, das gegen Ende des 20. Jahrhunderts entstanden ist, aber er findet Möglichkeiten für das Klavier, die auf den noch weitgehend unerforsch-

ten akustischen Ressourcen des Instruments als Mechanismus basieren, insbesondere die große Bandbreite an Resonanzen, die durch die Nutzung der Pedale erreicht werden kann, jedoch ohne die Wahrnehmung zu manipulieren, wie im Fall der virtuellen Realität. Der Komponist findet auch einen Begriff, mit dem er diesem Experiment der Augmented Reality innerhalb des Instruments Gestalt verleihen kann: piano-forte d'amore, ein Begriff, der wiederum auf den Namen der barocken Viola d'amore zurückgeht, die mit sympathischen Saiten ausgestattet ist. Eine solche Zusammensetzung erfordert ein manisches Auge fürs Detail, eine sorgfältige Auswahl des Einsatzes von Pedalen, eine homöopathische Dosierung der Dynamik und eine verschwindende Berechnung des Anstiegs des Klangs. Eine solche akribische Technik erinnert an die Stilleben der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts, mit Pinselstrichen, die so fein sind, dass sie nur unter einer Lupe sichtbar sind. *Miniature Estrose* in der Tat.

Oreste Bossini

Übersetzt aus dem Englischen von
Susanne Grainer

*Passacaglia Canonica,
in contrappunto policromatico*

Diese präzise komponierte Miniatur ist ein wahres Kaleidoskop pianistischer Klangfarben. Nach dem bewusst einfach gehaltenen Beginn bewegt sich eine unbiegsame Melodie durch verschiedene harmonische Felder und zersplittert nach und nach zu einer Reihe rhythmischer Kanons, die auf Augmentation und Diminution basieren und unterschiedliche Grundpulse aufweisen. Jeder Kanon leitet sein Timbre aus der kompositorischen Kombination verschiedener Arten von Angriff und Resonanz ab; woraus sich der Begriff „polychromatischer Kontrapunkt“ ableitet.

Die Passacaglia wird in weiterer Folge von fünf aufgeregten „Eruptionen“ transformierter, kaum erkennbarer Teile anderer Miniaturen unterbrochen; Musikfragmente, die versuchen, dem unvermeidlichen, unerbittlichen Untergang der Passacaglia zu entkommen. Die ständige Spannung zwischen diesen unaufhörlichen Abweichungen und einer kompromisslosen formalen Konfiguration erzeugt die strukturelle Energie dieses Stückes.

Birichino, come un furetto

Stellen Sie sich einen schlauen Jungen vor, der sich als Jongleur ausgibt. Nach mehreren ersten Versuchen gelingt es ihm schließlich, zwanzig Bälle unterschiedlicher Größe und Gewicht nacheinander auf den Boden aufschlagen zu lassen und sie anschließend wieder zu fangen. Jeder (ursprünglich einer wiederholten Tonhöhe korrespondierend) hüpfert mit seiner eigenen Geschwindigkeit, die ein Vielfaches des Grundpulses im Verhältnis einer der ersten zwanzig Primzahlen von 2 bis 71 ist. Diese „Bälle“, die nicht alle gleichzeitig in Bewegung sind, erzeugen den akustischen Eindruck eines Kaleidoskops, das sich entsprechend der Anzahl und Geschwindigkeit der im Spiel befindlichen Bälle ändert. Stück für Stück jedoch stören flüchtige Legato-Passagen diese rhythmische Welt und sie beginnt zu brechen.

Moai

Der Titel (wörtlich übersetzt heißt er Ruhestätte oder Grabstätte) bezieht sich auf die riesigen monolithischen Skulpturen, die die Osterinsel bevölkern. Hunderte dieser verstreuten Statuen sitzen den verlassenen Heiligtümern zu Füßen, andere bleiben in den Steinbrüchen des Vulkans gefangen. Sie sind vielleicht die letzten, stillen, undurchdringlichen Überreste einer antiken Kultur, die die westliche Kolonisierung in vergangenen Jahrhunderten bereit war zu zerstören. Diese Miniatur ist weniger beschreibend als hinweisend für die Eindrücke, die tiefe emotionale Reaktion, die man auf ihre physische Präsenz und ihre Geschichte hat.

Die Bezeichnung „Wiegenlied“ auf Deutsch, ist hier nicht im traditionellen Sinne gemeint (um jemanden zum Einschlafen zu „beruhigen“), sondern in Bezug auf Schlafen und Träumen als Symbole des kollektiven Unbewussten, wie Carl Jung es in seiner Theorie des Archetyps beschrieb. Ich entschied mich, unsichtbar in den Teil eines eingeschlafenen Menschen zu schlüpfen, um diesen intimen, flüchtigen Moment einzufangen, in dem praktisch alles passieren kann: ein plötzliches zuckendes Schaudern, ein längst vergessener Rückblick aus der tiefen Erinnerung, die Vorahnung eines Traums, der noch kommen wird ... Im Zentrum dieser Miniatur stehen transformierte Erinnerungen an verschiedene Wiegenlieder, sowohl klassische („Oblivion soave“ in *L'incoronazione di Poppea* von Monteverdi, Strawinskys *L'Oiseau de feu*, Schubert, Brahms) als auch Ethnisches oder Volkstümliches (ein zentralafrikanisches Pygmy-Wiegenlied, die beruhigende Melodie, die meine Mutter mir als Kind gesungen hat).

„Tangata manu“, oder „Vogelmensch“, bezieht sich auf ein altes Osterinselritual, das die menschliche Inkarnation der Gottheit Makemake beschreibt, Schöpfer des Universums, die im Meer aus dem Schädel einer weisen alten Priesterin erschaffen wurde. Jedes Jahr traten vier Männer, einer aus jedem Inselclan, in einem Wettlauf an, um ein Ei von der wandernden Rußseeschwalbe (*Onychoprion fuscata*) zu erhalten. Jeder Teilnehmer musste die schiere Felswand von Rano Kau hinunterklettern und die gefährlichen Meereswellen zur kleinen Insel Motu Nui überqueren, wo er ein Seevogelnest suchte und wartete, bis er eines der ersten Eier der Saison erfolgreich entwenden konnte. Er musste dann auf dem gleichen schwierigen Weg vor den anderen zurückkehren und das Ei unversehrt an seinen Clan-Vertreter liefern, der zum Sieger erklärt wurde und den begehrten Titel „tangata manu“ für das folgende Jahr erhielt.

Diese Miniatur, die zu Luciano Berios 70. Geburtstag geschrieben wurde, erforscht die vielfältigen Metaphern des Fliegens, seien sie akustischer, ästhetischer, gestischer, mythischer, ritueller oder spiritueller Natur. Anstatt auf die Standardstrategie der Zuordnung von Noten mit Buchstaben des Namens des Komponisten zurückzugreifen, entschied ich mich, indirekt, fast unmerklich, verschiedene „Juwelen“ aus Berios Musik „einzufügen“ (zwei Akkorde aus *Sinfonia* und der Beginn der Melodie in *Requies*). Folglich gibt es weder Zitate noch Illustrationen dazu: Es war meine Absicht, über dem Material zu „schweben“, sozusagen meinen eigenen Flugweg voller intimer und emotionaler Wärme zu setzen.

Basierend auf der Melodie der Cavatina aus Beethovens Quartett op. 130 ist dieses Stück voller zarter Nuancen, die das reiche Wechselspiel der Resonanzen im Klavier mit jeder Note zelebrieren und manchmal Momente von blendender Intensität schaffen. Die Hauptnoten der Melodie werden mit der gewissenhaften Sorgfalt eines Goldschmieds zu immer aufwendigeren Figuren „bestickt“, die eine schillernde Alchemie der Klänge erzeugen.

**Prologos: Anagnorisis I,
canones diversi ad consequendum**

Ähnlich einer hellen Toccata geformt, zieht diese Miniatur ihre Inspiration aus jenem Moment in der antiken griechischen Tragödie, als die Spannung zu einem Höhepunkt steigt und das Drama explodiert; wenn Edipus indirekt und fast zufällig entdeckt, dass er der „Sohn und der Ehegatte derselben Frau ist, Vater und Bruder der Geschöpfe, die er im selben Schoß gezeugt hat, woher er selbst geboren wurde“.

Die Form besteht aus fünf deutlich unterschiedlichen kanonischen Zyklen, flankiert von einem kurzen Prolog und einem ausgedehnten Epilog. Die Kanons selbst sind unterschiedlicher Natur, ob in Bezug auf die Anzahl der Stimmen, verschiedener Geschwindigkeiten, Intervalle, etc. In den ersten beiden Zyklen markieren die wiederholten Achtelnoten einen klaren und stetigen Rhythmus, während der zentrale Kanon so etwas wie ein „fotografisches Negativ“ ist, wobei Pausen „Noten“ ersetzen, mit einem Puls an Sechzehntelnoten. Die Kanons der letzten beiden Zyklen erzeugen keinen minimalen Takt mehr, sondern werden von unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Resonanztiefen gesteuert.

Der Epilog beginnt mit einem heftigen Ausbruch, nach dem er sich langsam nach innen faltet und schließlich in eine harmonische Farbe mündet, die an die *Ninnananna* erinnert.

Marco Stroppa

Übersetzt aus dem Englischen von
Susanne Grainer

Marco Stroppa

1982 lud ihn Pierre Boulez ein, Teil von Ircam (Paris) zu werden. Seine ununterbrochene Verbindung mit Ircam war entscheidend für seine musikalische Entwicklung.

Als angesehener Pädagoge gründete Stroppa im Zuge des Bartók Festivals (Szombathely, Ungarn) den Kurs Komposition und Computermusik, bei dem er 13 Jahre lang unterrichtete. 1999 wurde er Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart, wo er die Nachfolge von Helmut Lachenmann antrat.

Seine erste Oper (*Re Orso*), basierend auf einem Text von Arrigo Boito, wurde im Mai 2012 an der Opéra Comique (Paris) mit großem Erfolg uraufgeführt.

2019 widmete ihm die deutsche Revue Musik-Konzepte ihren Band N. 186. Im Jahr 2019/20 war Stroppa Fellow des renommierten Wissenschaftskollegs zu Berlin.

Der Komponist, Forscher und Pädagoge Marco Stroppa (* Verona, 1959) studierte Musik in Italien (Klavier, Chormusik und -leitung, Komposition und elektronische Musik) und von 1984 bis 1986 Informatik, Kognitionspsychologie und künstliche Intelligenz am Medienlabor des MIT. Von 1980 bis 1984 arbeitete er am Centre for Computational Sonology in Padua, wo er *Traiettorie* schrieb, ein Werk, das sofort auf beachtlichen Erfolg stieß und weiterhin regelmäßig aufgeführt wird.

Erik Bertsch

Pavel Gililov, Benedetto Lupo und Riccardo Risaliti; wichtige Impulse, vor allem im Bereich der zeitgenössischen Musik, erhielt er von Maria Grazia Bellocchio (Divertimento Ensemble, Mailand), Pierre-Laurent Aimard und Tamara Stefanovich (Klavierakademie, München). Weiters absolvierte er auch ein Masterstudium in Kammermusik an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom bei Carlo Fabiano. Er trat in renommierten Konzertsälen und bei Festivals auf, darunter dem Auditorium Parco della Musica – Sala Sinopoli in Rom, Teatro Bibiena in Mantua, Teatro Manzoni in Pistoia, Teatro Litta und Palazzina Liberty in Mailand, Salone dei Concerti di Palazzo Chigi Saracini in Siena, Museo Revoltella in Triest, Accademia Filarmonica Romana, Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, Rondé – Divertimento Ensemble in Mailand, Festival Forlì Open Music, Festival Nuovi Spazi Musicali in Ascoli Piceno, Festival Trame Sonore in Mantua ... Er trat auch live für das italienische Radio RAI Radio3 auf. Sein Engagement für die Musik unserer Zeit gab ihm die Möglichkeit, mit etablierten KomponistInnen wie Ivan Fedele, Tristan Murail, Alessandro Solbiati, Marco Stroppa, aber auch mit jungen KomponistInnen zusammenzuarbeiten, die neue Werke für ihn geschrieben haben.

Der Pianist Erik Bertsch, in den Niederlanden geboren, heute in Italien wohnhaft, beschäftigt sich mit großem Interesse und Neugier sowohl mit der Musik der Klassik und Romantik, als auch des 20. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Musik. Er absolvierte sein Diplomstudium im Fach Klavier cum laude am Cherubini Konservatorium in Florenz bei Maria Teresa Carunchio; es folgten weitere Kurse bei Enrico Pace (Accademia di Musica, Pinerolo), Alexander Lonquich (Accademia Chigiana, Siena),

The recording was made possible thanks to the collaboration of:

Fondazione Spinola Banna per l'Arte, Poirino (Torino)
fondazionespinola-bannaperlarte.com



Thanks to:

Orsola Spinola
Oreste Bossini
Luisella Molina
All the staff at Fondazione Spinola Banna per l'Arte

**Recorded in collaboration with
Marco Stroppa and with his approval**

Recording dates: 28 February – 2 March 2020
Recording venue: Sala Musica – Fondazione Spinola Banna per l'Arte, Poirino (Torino)/Italy
Producer: Andrea Dandolo
Sound engineer,
Editor: Andrea Dandolo
Publisher: Casa Ricordi, Milano
German Translations: Susanne Grainer
Cover: based on artwork by Gerhard Flekatsch

0015071KAI
© & © 2020 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

 ISRC: ATK941507101-07