



CONTEMPORARY CLASSICS

dynami

PIANO AND PERCUSSION IN THE XXTH CENTURY

Tailleferre
Maderna
Donaton

TAMMITTAM ENSEMBLE

Bochsa

❖ PIANO AND PERCUSSION IN THE XXTH CENTURY (1948-1991)

■ GERMAINE TAILLEFERRE (1892-1983)

□ HOMMAGE A RAMEAU *

(Partita pour deux pianos et quatre percussions - 1964)

10'06"

1 *Lento, Allegro brioso*

3'21"

2 *Andante cantabile*

3'58"

3 *Allegro spiritoso*

2'47"

□ SUITE BURLESQUE (piano four hands)

5'47"

4 *Dolente*

0'53"

5 *Divpante*

0'52"

6 *Mélancolique*

1'02"

7 *Barcarolle*

1'02"

8 *Fringante*

1'00"

9 *Bondissante*

0'58"

□ PREMIERE PROUESSES (piano four hands)

10 I	3'58"
11 II	0'42"
12 III	0'49"
13 IV	0'35"
14 V	0'41"
15 VI	0'44"
	0'27"

■ BRUNO MADERNA (1920-1973)

16 CONCERTO FOR TWO PIANOS AND INSTRUMENTS (1948) *

- Grave

12'10"

17 SERENATA PER UN SATELLITE (1969)

9'53"

■ FRANCO DONATONI (1927)

18 CLOCHES III (1991)

8'05"

► TOT.: 51' 37"

TÁMMITTAM PERCUSSION ENSEMBLE

GUIDO FACCHIN, conductor

ALDO ORVIETO, piano - RENATO MAIOLI, piano

Il confronto tra percussioni, tra il suono del pianoforte e delle percussioni, estranee alla cultura musicale classica, è fonte di molta musica novecentesca. Sia che questo venga condotto all'interno di pezzi che prevedono organici orchestrali vasti (con le per i «capostipiti» Stravinsky e Bartók) sia che si trovi ridotto e interpretato dal solo pianoforte (non convenzionalmente suonato ma «preparato») come fu per John Cage. Dall'esistenza di un tal «genere» musicale novecentesco, peraltro debolissimo nei dati che lo identificano al di là dell'organico, si giustifica tematicamente l'accostamento di Germaine Tailleferre, Bruno Maderna, Franco Donatoni. Autori che propongono tre diverse, cronologicamente distanti, maniere di scrivere e intendere il suddetto confronto: ma con un organico che prevede due pianoforti e diversi -altri- strumenti a percussione, per molti aspetti analogo. Tuttavia non si può che anticipare la conferma di un certo eclettismo che contraddistingue l'operatività effettiva di alcuni generi musicali del nostro secolo.

Il nome di Germaine Tailleferre (Parigi 1892 - ivi 1983) è in qualche modo indissolubilmente legato, nella storiografia, a quelli del gruppo parigino cosiddetto dei «Six» (oltre a lei ne fecero parte, come è ben noto, Auric, Honegger, Poulenc, Milhaud, Durey). Il gruppo, come ben si sa, trovò in Eric Satie e in Cocteau i punti di riferimento per l'orizzonte delle proprie scelte estetiche. Successivamente al 1921, in cui si suole datare lo scioglimento dei «Six», l'attività compositiva di Germaine Tailleferre è proseguita pur senza trovare eccessivi echi nella critica e si può dire che su di lei si attende ancora una più esaustiva valutazione critica. La *Partita pour deux pianos et quatre percussions* fu scritta nel 1964 e reca anche il titolo di *Hommage à Rameau* e la dedica a George Auric. La *Partita*, alquanto canonicamente, si compone in tre movimenti (di cui il primo comprende anche un *Lento* di introduzione): *Allegro brioso*, *Andante cantabile*, *Allegro spiritoso*. Ovviamente, di primo acchito, verrebbe da considerare la *Partita* nell'orizzonte della riesumazione di forme e generi di scrittura preclassici aperto nel costume musicale da Debussy, Ravel e per alcuni versi aspetti dallo stesso Satie. Tanti è che analogo titolo, *Hommage à Rameau*, reca una composizione pianistica di Debussy di quasi sessant'anni prima. La Tailleferre accoglie dunque un dato della tradizione schiettamente francese del primo Novecento, e il fatto apparirà ancor più evidente qualora si consideri l'ispirazione neoclavicembalistica della scrittura pianistica della *Partita*. Che qui, tenendo dietro ad una famosa definizione di Stravinsky, appare proprio come frutto di una sapiente opera dell'artigiano restauratore nell'atto di riattare vecchie navi. Ma più e più precisamente degli illustri precursori parigini, la Tailleferre aderisce però «filologicamente» al fraseggio, sia virtuosistico che cantabile, di un neoclavicembalismo reso operativo sul pianoforte, nel solco di una tradizione, sentita e voluta come vitale e offerta, per quanto riguarda l'elemento tematico, attraverso una sintesi espressiva, e delicatamente suggestiva, di elementi diatonici e cromatici. L'uso delle percussioni invece (sono accuratamente evitati i metallofoni) funge da arricchimento ritmico e cromatico delle chiarissime linee melodiche adottate nei temi. *Revival revocé* -alla francese-, dunque, ma qui opera un «*esprit*», che non disdegna, pure, una moderata ironia, un certo gusto del paradossale, ma mai sgradevole, accostamento timbrico dove «arcaismi» e «esotismi» possono apertamente convivere.

Vale la pena di spendere due parole anche per le gradevolissime *Due serie di pezzi infantili*, per il solo pianoforte, di Germaine Tailleferre. Esse si propongono di portar pietre al castello di una didattica novecentista tutta ideale. In cui il termine «infantile» è mezza faccetta o sinonimo di una raffinatissima «*maîetè*» o sottintende l'usilità dei procedimenti impiegati. A far pur sempre vera musica però, al di là del puro e semplice meccanismo.

Il *Concerto per due pianoforti e strumenti* (1948?) di Bruno Maderna (Venezia 1920 - Darmstadt 1973) appartiene al

gruppo delle cosiddette opere giovanili, e però, in questo, sembra aver avuto un'importanza tutta particolare anche per il futuro del celebre compositore. Occorre ricavare, in tal senso, qualche dato da un complesso problema filologico che riguarda il *Concerto* al pari di molte altre opere di Maderna.

La versione del *Concerto* proposta nel presente CD è quella pubblicata nel 1955 da Savini Zerboni, tuttavia questa è certamente un rifacimento di altre due versioni precedenti. Mentre la prima versione del *Concerto* risale probabilmente al 1947, la seconda fu preparata da Maderna tra il 1947 e il 1948, per la prima esecuzione del *Concerto* nell'ambito della Biennale di Venezia. Si tratta ancora, nel 1948, di una composizione articolata -classicisticamente- in tre movimenti (con movimento lento al centro) ma questo non è più nella partitura pubblicata da Savini Zerboni, come si potrà ben notare nell'esecuzione proposta dal CD. Non si dovrebbe però tralasciare di ricordare che, successivamente a quella della Biennale, il *Concerto* ebbe un'altra esecuzione importante. Come dice Horst Weber: «Maderna veniva a Darmstadt per la prima volta nel 1949 [...]. La dodecafonia era uno degli argomenti focali dei Ferienkurse. Fu eseguita una sua composizione non dodecafonica, il *Concerto per due pianoforti e strumenti*». Sia o meno direttamente connessa all'esecuzione di Darmstadt, sia di fatto comunque che, nella sua terza versione, il *Concerto* andò a perdere di molto il riferimento alla forma classica se non, addirittura, questo fu del tutto liquidato. Sappiamo che la partitura pubblicata corrisponde al solo terzo tempo delle versioni precedentemente scritte. Inoltre, Maderna vi aggiunse, o meglio, incorniciò, il terzo tempo -salvato-, con un'introduzione (marcata come *Grave*) di 29 misure tutte nuove, e con una conclusione (marcata *Allegretto*) di sole 6 misure, ma assai importante, nell'ordine della definizione della scelta timbrica dell'intero *Concerto*.

E' legittimo pensare che attraverso le aggiunte testé succintamente descritte e la drastica rinuncia alla disposizione in tre movimenti, si sia rigiocato il senso della composizione intera. Se, per dirla con lo stesso Maderna, «occorre tener conto sia dei processi di collegamento, di organizzazione, di disposizione sia dell'energia affettiva sia dei significati evocati da questi processi» -si capisce bene come il compositore, fin dal suo debutto a Darmstadt, presenti col *Concerto* l'essenza stessa di una sua propria poetica. La materia, il suono, e la successiva strutturazione formale, è innanzitutto evento oggettivo di rottura della continuità del «silenzio» (molto più idealmente Gian Francesco Malipiero, il maestro primo di Maderna, era arrivato all'interessante conclusione di chiamare i suoni -pause del silenzio-). Un solo suono, da principio (si ascolti il la *ppp* che passa identico dal primo al secondo pianoforte) che diviene poi struttura per un semplice procedimento di iterazione ritmica. Nel *perpetuum* ritmico (di crome) l'evento-suono si stabilizza formando una nuova continuità (inalteratamente per quasi tutto il *Concerto* e programmaticamente nell'introduzione aggiunta). Su questa struttura si aggregano poi tutti gli altri processi compositivi (l'armonia, il timbro, le dinamiche, i temi, la differenziazione ritmica), gradualmente, più o meno evocando il gesto soggettivo del compositore. Ma, mentre le armonie i temi e le dinamiche (abbondano i procedimenti di iterazione a canone nell'esposizione del materiale tematico; l'armonia ha un moto quasi fisso di costante addensamento: la dinamica un altro suo proprio di intensificazione) sono inglobati nella struttura, più che determinarla, è invece al frammento timbricamente connotato, alla singola figura ritmica che Maderna affida tanto l'«energia affettiva», quanto il significato soggettivo del suo «comporre», giocando sul rapporto dialettico di continuità delle strutture e discontinuità del gesto compositivo puntuale. Maderna perviene così ad un uso molto originale della timbrica, sottraendo le percussioni alla funzione di accompagnamento ritmico o di continuità ritmica che nel *Concerto* appartengono invece alle trame pianistiche. Di cui le percussioni intervengono vieppiù a interrompere.

TAJLLEFERRE

contrastare, colorare i percorsi. Le sei misure che concludono il *Concerto* sono in tal senso importanti e potrebbero forse rappresentare ciò che Maderna intende per atto creativo «umanamente sofferto». L'atto, cioè, che non si giustifica più con l'oggettività dei materiali trattati ma solo con la piena coscienza dell'artista della propria volontà di condurli. E solo in relazione alla volontà di andar oltre l'esaurimento della struttura (oggettiva) si giustifica forse lo «strappo» delle sei misure di *Alacanto*: mentre oramai non esiste più continuità strutturale, persiste invece la «potenza» creativa «messa in pratica dall'artista»; qui solo tutti gli strumenti sono insieme, senz'altra giustificazione, quasi, che quella di rubar attimi al silenzio. Con aforistica violenza.

Degli altri due brani che completano il presente CD, la *Serenata per un satellite* scritta da Bruno Maderna nel 1969 appartiene al cosiddetto periodo dell'«alea» di questo musicista. Essa infatti si presenta scritta in un unico foglio di partitura ove, anziché la composizione, sono tracciati una serie di percorsi diversamente interpretabili da un insieme di strumenti («possono suonarla», scrive Maderna, «violino, flauto, anche ottavino, oboe, anche oboe d'amore, anche musette, clarinetto, marimba, arpa, chitarra e mandolino, suonando quello che possono»). Potrà sembrare sorprendente quest'approdo all'indeterminazione compositiva se si pensa alla dimensione, tutto sommato rigorosa, del *Concerto* precedente. Tuttavia, a ben vedere, sul piano della stessa dialettica del *Concerto*, la *Serenata* costituisce un'esito naturale dell'atteggiamento compositivo di Maderna. È dove nel *Concerto* il problema, tutto vissuto dal Compositore, è il rapporto tra l'oggettività dei materiali, che sviluppano quasi di per sé una continuità di trama e scrittura, e la soggettività, causa discontinua del gesto della loro interruzione, nella *Serenata* è ancora questo stesso problema a venire però offerto alle soluzioni dell'interprete. Interpretare significa dunque tanto operare con strutture musicali oggettive quali sono quelle qui disposte dal compositore nella forma di melodie, quanto ricrearne soggettivamente, irripetibilmente (dato il richiamo all'estemporaneità esecutiva) il significato.

Recentissimo (1991) il lavoro *Clockes III* per due pianisti e due percussionisti (dedicato ai solisti delle "Ensemble Intercontemporain"), conserva alcuni caratteri fondamentali dello scrivere «abbandonandosi ai materiali» che sono stati rilevati in Franco Donatoni (Verona 1927) (portano il titolo di *Clockes* altre due composizioni precedenti, rispettivamente per due pianoforti, otto strumenti a fiato e due percussioni e per due pianoforti). Predeterminato è il complessivo aspetto timbrico della composizione con la distribuzione omogenea degli strumenti a percussione lungo le sette sezioni di *Clockes III* (due marimbe nella prima, quattro bongos nella seconda, due vibrafoni nella terza, quattro tom-tom nella quarta, taccioni le percussioni nella quinta, due vibrafoni nella sesta, due set di campane nella settima), e questa predeterminazione comprende anche l'assimilazione della scrittura pianistica alle peculiarità tecniche degli strumenti impiegati nelle varie sezioni. Qualcosa di simile si può dire anche per quanto riguarda la *texture* musicale nel suo insieme, che tende ad una saturazione completa delle battute musicali attraverso l'iterazione di figure ritmiche tutte uguali (ad esempio i sedicesimi di quarto nella prima sezione). Di un rigoroso rifiuto dell'elaborazione soggettiva del materiale risponde il mantenimento di percorsi costanti per l'uso delle altezze, in particolare di quelli riservati ai due pianoforti. Ma, lo sfrangiamento di alcuni di questi parametri compositivi più che inibire il compositore, fa emergere il tentativo di guadagnare spazi: tendenza che potrebbe essere intravista fin dall'inizio nei piccolissimi «vuoti» che sfuggono ai procedimenti di saturazione («vuoti» quindi con una particolare rilevanza timbrica) e, molto più, di poi, nell'uso di figure ritmiche sempre più lunghe, sì che, pur continuando ogni battuta ad essere completamente saturata, si assiste alla riproposizione di alcuni disegni microtematici, che troverebbero perfino il modo di farsi qualificare come «ornati».

Paolo Cattelan

The encounter between percussion instruments between the sound of the pianoforte and percussion instruments lying outside the classical music culture, is the source of much twentieth century music: in pieces requiring vast orchestral forces (as in the "founders" Stravinsky and Bartok) or in reduced form on the piano alone (not conventionally played but modified) as for the music of John Cage. It is the existence of this twentieth century musical "genre", which beyond the mere identification of the instrumental forces taking part is rather weak, which justifies thematically this presentation of works by Germaine Tailleferre, Bruno Maderna and Franco Donatoni. These composers offer three different, chronologically distant, ways of writing and interpreting the above-mentioned encounter; but with an ensemble comprising two pianos and various "other" percussion instruments, they are similar in many respects. However, confirmation of a certain kind of eclecticism, which renders certain musical genres of our century effective, is to be expected.

The name of Germaine Tailleferre (Paris 1892-1983) is in some ways indissolubly linked in the history of Music, to those of the Parisian group called the "Six" (in addition to Tailleferre, the other well known members were Auric, Honegger, Poulenc, Milhaud, and Durey). The group found reference points in dictating their own aesthetic choices in Eric Satie and in Cocteau. After 1921, the year in which the break up of the "Six" is usually dated, Germaine Tailleferre continued her activity as a composer, yet without finding any great critical acclaim. Indeed we are still waiting for a complete critical evaluation of her work. The *Partita pour deux pianos et quatre percussions* was written in 1964 and also bears the title *Hommage à Rameau* and a dedication to George Auric. The *Partita* is composed in the canonical three movement structure (the first of which also includes a *Lento* as an introduction): *Allegro bristato*, *Andante cantabile*, and *Allegro spiritoso*. Clearly, at first sight one might consider the *Partita* as forming part of the revival of pre-classical forms and genres begun in the musical traditions of Debussy and Ravel and in a number of different ways by Satie too. So much so indeed, that the same title, *Hommage à Rameau* is present in a piano work by Debussy composed almost sixty years earlier. Tailleferre, then, incorporates a clear part of the early twentieth century French tradition, and this appears even more noticeable if we consider the piano writing in the *Partita* which draws its inspiration from the harpsichord. The writing here appears, to follow a famous definition by Stravinsky, to be the result of the skilful work of a restorer renovating antique vessels. But more, and more carefully, than her illustrious Parisian predecessors, Tailleferre faithfully adheres to the phrasing, both virtuosic and cantabile, of this "neo-harpsichord" style upon the piano, within a well-established tradition, felt and willed as vital. The thematic component here is articulated through a delicately evocative and expressive synthesis of diatonic and chromatic elements.

The use of the percussion, on the other hand, - though any type of metal instrument, gongs etc. is carefully avoided - functions as a rhythmic enrichment and colouring of the clear melodic lines of the themes. Thus, we have a *revival "alla francese"*, but there is a certain *esprit* which does not shun moderate irony, and with a certain taste for the paradoxical, though never tasteless, combination of timbres, in which "archaisms" and "exoticism" coexist unproblematically.

Finally, it is worth dwelling for a moment on the highly enjoyable *Two series of pieces from childhood* for solo piano by Germaine Tailleferre. These are intended to contribute to a wholly ideal twentieth century didacticism, in

MADERNA

which the term childhood is used half in jest or is synonymous with a highly refined "naïvety", or which implies the frailty of the procedures used. Yet, beyond the merely technical aspects, the aim is always that of making real music.

The *Concerto for piano and instruments* (1948?) by Bruno Maderna (Venice 1920 - Darmstadt 1973) belongs to the group of so-called early works, yet because of this, it also seems to have held a particular importance for the future of this famous composer. Thus, we need to gather some information from a complex philological problem which concerns Maderna's *Concerto* along with many other works.

The version of the *Concerto* presented on this CD is that published in 1955 by Suvini Zerboni. This, however, is certainly a reworking of another two preceding versions. Whereas the first version of the *Concerto* probably goes back to 1947, the second was written between 1947 and 1948, for the first performance of the *Concerto* at the Venice Biennial. In 1948 the composition was still "classically" articulated in three movements (with the slow movement placed centrally) but this is no longer the case in the score published by Suvini Zerboni, as is obvious from the recording on this CD. We should not forget however, that after the Biennial, there was another important performance of the *Concerto*. In the words of Horst Weber: "Maderna came to Darmstadt for the first time in 1949 [...]. Dodecaphonic music was one of the central themes of the Ferienkurse. One of his own compositions, the *Concerto* for two pianos and instruments, which was not dodecaphonic, was performed.

Whether it was directly connected to the Darmstadt performance or not, the fact is that in the third version, the *Concerto* lost much if not all of its reference to the classical form. We know that the published score includes only the third movement from the preceding versions. In addition, Maderna added or rather framed the third movement he had retained by an *Introduction* (marked as *Grave*) of 29 bars which was wholly new, and by a conclusion (marked *Alacervo*) of only 6 bars, which are very important in terms of the overall choice of timbre of the *Concerto*.

We might legitimately conclude that through the additions outlined above and the drastic abandoning of the three movement organisation, the whole sense of the piece was changed. If as, in the words of Maderna himself, "it is necessary to take into account processes of linking, of organisation, of ordering, both of the affective energy and of the meanings evoked by these processes" we can well understand how the composer, from the time of his debut at Darmstadt, presents the very essence of his own poetics in the *Concerto*. The material, the sound; and the formal structuring which follows these constitute a primarily an objective rupturing of the continuity of "silence" (far more ideally Gian Francesco Malpiero, the maestro before Maderna, had arrived at the interesting conclusion of calling the sounds "pauses in silence"). A single sound, from the outset (listen to the *ppp* which is passed unchanged from the first to the second piano) which then becomes the structure for a simple procedure of rhythmic iteration: the sound-event establishes itself in the rhythmic perpetuum (of quavers) forming a new continuity (without altering for almost the whole *Concerto* and programmatically in the added *Introduction*). All the other processes of composition (the harmony, timbre, dynamics, themes, rhythmic differentiation) gather around this structure gradually, evoking the subjective attitude of the composer more or less precisely. The harmonies, themes and dynamics (there are many instances of canonic iteration in the development of the thematic material; the harmony almost always tends to become denser; the dynamics tend towards intensification) are incorporated into the structure, rather than determining it and, as it were, provide the very elements of its continuity. It is to the fragment, defined in terms of quality of timbre, and to the individual rhythmic figures that Maderna entrusts both the "affective energy" and the subjective meaning of the act of compo-

sing, playing upon the dialectical relationship between the continuity of structures and the discontinuity of the precise act of composition. Thus Maderna achieves a highly original use of timbre, withdrawing the functions of rhythmic accompaniment or of rhythmic continuity from the percussion, which belongs in the *Concerto* to the piano writing - which is itself increasingly interrupted, varied and coloured by the percussion. The six bars which end the *Concerto* are important here, and might perhaps embody what Maderna means by the "humanly felt" creative act. The act, that is, which is no longer justified by the objectivity of the materials treated, but only by the full consciousness of the artist of his own will to develop these. And the "break" at the six *Alcorno* bars may only be justifiable in relation to the wish to go beyond merely exhausting the objective structure: where by now there is no longer any structural continuity, the creative "power" which is "enacted by the artist" persists; only here are all the instruments together, for no other reason it seems, than to rob moments from the silence. And this with aphoristic violence.

Of the other two pieces included on this CD, the *Serenata per un satellite* written in 1969 by Bruno Maderna belongs to this composer's so-called "chance" period. It is in fact written on a single sheet where, rather than the composition, a number of routes are mapped out which may be variously interpreted by different instruments ("it may be played" wrote Maderna "on the violin, flute or piccolo, oboe or cor anglais, bagpipes, clarinet, marimba, harp, guitar and mandolin, all playing what they can"). This compositional indeterminacy may seem surprising if one thinks of the rigour of the preceding *Concerto*. However, on closer examination, at the same dialectical level as that of the *Concerto*, the *Serenade* constitutes a natural outcome of Maderna's compositional standpoint. And where in the *Concerto* the problem is that of the relationship between the objectivity of the material (which develops an almost autonomous continuity of plot and writing) and subjectivity (the discontinuous cause of the gesture of interrupting the materials), in the *Serenade* the resolution of this same problem is put into the hands of the performer. Performance thus means both working with objective musical structures like those provided by the composer in the form of melodies, and recreating their meaning subjectively and (given the performance requirement of extemporaneity) unrepeatably.

Clebses III is a very recent work for two pianists and two percussionists (dedicated to the "Ensemble Intercontemporain") which retains a number of fundamental characteristics of writing by "abandoning oneself to the material" which are noticeable in Franco Donatoni (Verona 1927), (two previous compositions for two pianos, eight wind instruments and for two percussion and for two pianos, also bear the title *Clebses*). The overall timbre of the piece is predetermined, with the percussion instruments distributed equally through the seven sections of *Clebses III* (two marimbas in the first, four bongos in the second, two vibraphones in the third, four toms in the fourth, no percussion in the fifth, two vibraphones in the sixth, and two sets of bells in the seventh), and this predetermination also includes the adaptation of the piano writing to the technical peculiarities of the instruments used in the various sections. Something similar may also be said concerning the musical texture as a whole, which tends towards a complete saturation of the musical bar through the iteration of identical rhythmic figures (the hemidemisemiquavers, for example, in the first section). The composer's strict refusal to elaborate the material subjectively is substituted by a constancy in the use of different pitches, in particular those reserved for the two pianos. However, far from inhibiting the composer, the violation of some of these compositional criteria,

DONATONI

brings out the attempt to gain space: this tendency was visible from the beginning of the piece in the tiny "spaces" which escaped the process of saturation ("gaps" therefore with a particular timbre importance) and much more in the use of ever longer rhythmic figures so that, even though each bar is completely saturated, we witness the reappearance of a number of micro-thematic patterns, which might even be classified as "decorations".

Translated by A. Thompson

La confrontation de différentes percussions, entre le son du piano et celui des percussions, absentes de la culture musicale classique, est source de nombreuses pièces musicales du XX^{ème} siècle. Qu'elle soit menée au sein de morceaux qui prévoient un vaste effectif orchestral (comme pour les "archétypes" Stravinsky et Bartok), ou qu'elle se trouve réduite et interprétée seulement par un piano (non pas un piano conventionnel mais un piano "préparé") comme ce fut le cas pour John Cage. C'est l'existence de ce nouveau "genre" musical du XX^{ème} siècle, dont la littérature contemporaine parle très peu d'ailleurs, qui nous a incité à réunir dans un même disque Germaine Tailleferre, Bruno Maderna et Franco Donatoni. Ces trois auteurs proposent, en effet, à des moments différents, trois différentes manières d'écrire et de comprendre cette confrontation, mais tous avec un effectif analogue sous de nombreux aspects, qui prévoit deux pianos et plusieurs "autres" instruments à percussion. Cependant, nous ne pouvons que confirmer d'ores et déjà l'existence d'un certain eclectisme qui distingue la capacité opérationnelle effective de certains genres musicaux de notre siècle.

Le nom de Germaine Tailleferre (Paris 1892-1983) est en quelque sorte indissolublement lié, dans l'historiographie, à ceux du groupe parisien qu'on appelle des "Six" (qui se composait, à part elle, comme tout le monde sait, de Auric, Honegger, Poulenc, Milhaud et Durey). Le groupe, c'est bien connu, trouva en Eric Satie et en Cocteau les points de références nécessaires à déterminer les horizons de ses choix esthétiques. Après 1921, date que l'on attribue généralement à la séparation des "Six", Germaine Tailleferre a continué à travailler comme compositeur sans trouver beaucoup d'échos dans la critique et on attend toujours d'ailleurs une appréciation critique plus exhaustive sur son compte. La *Partita pour deux pianos et quatre percussions* remonte à 1964 et porte également le titre de *Hommage à Rameau* ainsi qu'une dédicace à George Auric. La *Partita*, de manière plutôt canonique, se compose de trois mouvements (dont le premier comprend également un Lento d'introduction): *Allegro brioso*, *Andante cantabile*, *Allegro spiritoso*. Evidemment, au premier abord, on range rait la *Partita* parmi les œuvres appartenant à l'horizon de l'exhumation des formes et des genres d'écriture préclassiques, ouvert dans le domaine musical par Debussy, Ravel et, sous certains aspects, par Satie lui-même. D'autant plus que *Hommage à Rameau* est le titre d'une œuvre pour piano composée par Debussy quelque soixante ans plus tôt. Germaine Tailleferre accueille donc un élément de la tradition purement française du début du XX^{ème} siècle, ce qui apparaîtra de manière encore plus évidente si l'on considère l'inspiration néoclassiciste de l'écriture pianistique de la *Partita*. Et elle apparaît vraiment ici, pour répéter une célèbre définition de Stravinski, comme le fruit du travail savant d'un artisan restaurateur occupé à remettre de vieux navires en circulation. Cependant, tant du point de vue de la virtuosité que de la mélodie, Germaine Tailleferre adhère "philologiquement" davantage et de manière plus précise que ses illustres précurseurs parisiens, au phrasé d'un néoclassicisme rendu opérant au piano,

dans le sillon d'une tradition, ressentie et voulue comme vitale et offerte, en ce qui concerne l'élément thématique, à travers une synthèse expressive et délicatement suggestive d'éléments diatoniques et chromatiques. D'autre part, les instruments à percussion (les métaux sont soigneusement évités) sont utilisés dans le but d'enrichir le rythme et la couleur des lignes mélodiques adoptées très clairement dans les thèmes. Il s'agit donc d'un retour au rococo "à la française", mais dans lequel opère un "esprit" qui ne dédaigne ni l'ironie modérée, ni un certain goût du paradoxe, jamais déplaçant toutefois. Les "archaïsmes" et les "exotismes" se marient sans problèmes dans cette assemblage timbrique. Nous dirons deux mots, des très belles *Due serie di pezzi infantili* (*Deux séries de morceaux enfantins*) pour piano solo, de Germaine Tailleferre. Elles contribuent à enrichir une didactique toute idéale du XXème siècle, où le terme enfantin n'est à prendre qu'à moitié au sérieux, ou comme synonyme d'une naïveté très raffinée ou sous-entendant la minceur des procédés employés. Toujours dans le but, cependant, de faire de la vraie musique, au delà de son mécanisme pure et simple.

Le *Concerto* pour deux pianos et instruments (1948?) de Bruno Maderna (Venise 1920 - Darmstadt 1973) fait partie de ce que l'on appelle ses oeuvres de jeunesse, oeuvres qui revêtirent, semble-t-il, une importance toute particulière pour l'avenir du célèbre compositeur. Reprenons, pour expliquer cette importance, les éléments du problème philologique complexe qui touche le *Concerto* et beaucoup d'autres oeuvres de Maderna.

La version du *Concerto* proposée dans le présent CD, est celle que Suvini Zerboni publia en 1955, qui n'est certainement, à son tour, qu'un réarrangement des deux versions précédentes. Alors que la première version du *Concerto* remonte probablement à 1947, la deuxième fut préparée par Maderna entre 1947 et 1948, en vue de sa première exécution à l'occasion de la Biennale de Venise. Il s'agit encore, en 1948, d'une composition articulée en trois mouvements (avec un mouvement lent au centre), conformément aux canons du classicisme, qui n'apparaît plus, comme on pourra le constater en suivant l'exécution de ce CD, dans la partition publiée par Suvini Zerboni. Il nous faut toutefois encore rappeler que, après la Biennale, le *Concerto* connut une autre exécution importante. Voilà ce que Horst Weber en dit: "Maderna vint à Darmstadt pour la première fois en 1949 (...). La dodécaphonie était un des sujets cruciaux des Ferienkurse. On exécuta une de ses compositions non dodécaphoniques, le *Concerto pour deux piano et instruments*".

Qu'il soit directement lié ou non à l'exécution de Darmstadt, le fait est que, dans sa troisième version, le *Concerto* perdit toute référence ou presque à la forme classique. Ce que nous savons, c'est que la partition publiée correspond seulement au troisième mouvement des versions écrites précédemment. Mais Maderna y ajouta, ou mieux, il encadra ce troisième mouvement "sauvé" d'une introduction (marquée comme *Grave*) de 29 mesures toutes nouvelles, et d'une conclusion (marquée *Allegretto*) de 6 mesures seulement, mais très importantes, si l'on considère la définition du choix timbrique du *Concerto* dans son ensemble.

Il est légitime de penser que les ajoutes que nous venons brièvement de décrire, d'une part, et l'abandon drastique de la disposition en trois mouvements, d'autre part, aient complètement modifié le sens de la composition. Mais si, comme le dit Maderna lui-même, "il faut tenir compte des procédés d'assemblage, d'organisation et de disposition aussi bien que de l'énergie affective et que du véritable sens évoqué par ces procédés", on comprend bien alors que c'est l'essence même de sa propre poétique que le compositeur nous présente par l'intermédiaire du *Concerto*, dès ses débuts à Darmstadt.

La matière, le son et la structuration formelle qui en dérive, représentent avant tout un événement objectif de rup-

ture dans la continuité du "silence" (de manière beaucoup plus idéale, Gian Francesco Malipiero, le premier maître de musique de Maderna, en était arrivé à appeler les sons des "pauses du silence"). Un simple procédé d'itération rythmique transforme un seul son, au départ (écoutez le la *ppp* qui passe, identique, du premier piano au second), en une structure. Dans le *perpetuum* rythmique (de craches), l'événement-son se stabilise en formant une nouvelle continuité (de manière inaltérée pendant presque tout le *Concerto* et de manière programmatique dans l'introduction ajoutée). Tous les autres procédés de composition (l'harmonie, le timbre, les dynamiques, les thèmes, la différenciation rythmique) viennent ensuite s'agréger graduellement à cette structure, évoquant plus ou moins le geste subjectif du compositeur. Mais, alors que les harmonies, les thèmes et les dynamiques (les procédés de répétition en canon abondent dans l'exposition du matériel thématique; l'harmonie prend de plus en plus consistance selon un mouvement quasi fixe; la dynamique s'intensifie selon son propre mouvement) sont englobés dans la structure, plutôt qu'ils ne la déterminent, c'est-à-dire qu'ils constituent les éléments mêmes de sa continuité, c'est en revanche au fragment connoté par le timbre, à l'image rythmique particulière, que Maderna confie tant l'"énergie affective", que la signification subjective de sa façon de composer, en jouant sur le rapport dialectique de continuité des structures et de discontinuité du geste ponctuel de la composition. Maderna parvient ainsi à utiliser le timbre de manière très originale, enlevant aux percussions leur fonction d'accompagnement rythmique ou de continuité rythmique qui, dans le *Concerto*, appartiennent au contraire au tissu pianistique. Et les percussions interviennent de plus en plus pour en interrompre, contraster ou colorer le parcours. Les six mesures qui concluent le *Concerto* sont en ce sens importantes: elles représentent peut-être, en effet, ce que Maderna entend par acte créatif "humainement souffert". L'acte, c'est-à-dire que l'artiste ne se justifie plus à travers l'objectivité des matériaux traités, mais qu'il prend pleinement conscience de sa volonté de les conduire. Et ce n'est qu'en relation à la volonté de dépasser la raréfaction de la structure (objective) que l'on peut justifier l'"écart" des six mesures de *Altezza*: alors qu'il n'existe plus désormais aucune continuité structurale, la "puissance" créative "mise en pratique" par l'artiste, elle, persiste; dans ce cas uniquement, tous les instruments sont ensemble, sans autre justification, presque, que celle de voler quelques instants au silence. Avec une violence aphoristique. Parmi les autres morceaux qui complètent le présent CD, la *Serenata per un satellite* (*Sérénade pour un satellite*) écrite par Bruno Maderna en 1969, appartient à la période dite de l'"alén" de ce musicien. Elle se présente, en effet, écrite sur une seule page de partition où la composition est remplacée par le tracé d'une série de parcours interprétables différemment par un ensemble d'instruments ("elle peut être jouée, écrit Maderna, par un violon, une flûte ou un piccolo, un hautbois ou un hautbois d'amour ou encore une musette, une clarinette, une marimba, une harpe, une guitare et une mandoline, qui joueront ce qu'ils pourront"). Cette approche à la composition indéterminée pourra sembler surprenante si on pense à la dimension, somme toute rigoureuse, du *Concerto* précédent. Cependant, à bien y regarder, sur le plan même de la dialectique du *Concerto*, la *Sérénade* constitue l'aboutissement naturel du mode de composer de Maderna. Et là où, dans le *Concerto*, le problème, vécu entièrement par le compositeur, réside dans le rapport entre l'objectivité des matériaux, qui développent quasi indépendamment de tout une continuité de trame et d'écriture, et la subjectivité, cause discontinue du geste de leur interruption, dans la *Sérénade*, c'est toujours du même problème qu'il s'agit, mais c'est aux interprètes, cette fois, d'en proposer les solutions. Interpréter signifie donc à la fois opérer avec les structures musicales objectives comme celles que le compositeur a disposées ici sous forme de mélodie, et en recréer subjectivement et irrépétiblement (étant donné l'appel du caractère improvisé de l'exécution) la signification.

L'œuvre toute récente pour deux pianistes et deux percussionnistes (dédiée aux solistes de "L'Ensemble

Intercontemporain"). *Clocher III* (1991), conserve quelques-uns des caractères fondamentaux du mode d'écrire "en s'abandonnant aux matériaux" qui ont été relevés chez l'ranco Donatoni (Vérone, 1927) (deux compositions précédentes portent le titre de *Clocher*, respectivement pour deux pianos, huit instruments à vent et deux percussions, et pour deux pianos). L'aspect timbrique de la composition dans son ensemble est prédéterminé par la distribution homogène des instruments à percussion le long des sept sections de *Clocher III* (deux marimbas dans la première, quatre bongos dans la deuxième, deux vibraphones dans la troisième, quatre toms-toms dans la quatrième, aucun instrument à percussion dans la cinquième, deux vibraphones dans la sixième, deux jeux de cloches dans la septième), et cette prédétermination comprend également l'assimilation de l'écriture pianistique aux techniques particulières des instruments utilisés dans les différentes sections. On pourrait tenir un discours semblable à propos de la *texture* musicale dans son ensemble, qui tend à la complète saturation des mesures musicales, au moyen de l'itération de figures rythmiques toutes identiques (par exemple les seizeèmes de quart dans la première section). Le maintien de parcours constants pour l'utilisation des hauteurs, et plus particulièrement de ceux réservés à deux pianos, garantit le refus catégorique de l'élaboration subjective du matériau. Toutefois l'effilement de certains de ces paramètres de la composition n'inhibe pas le compositeur, mais il fait ressortir la tentative de gagner des espaces: on pourrait entrevoir cette tendance dès le début dans les minuscules "vides" qui échappent aux procédés de saturation ("vides" donc d'une importance timbrique particulière) et, beaucoup plus, par la suite, dans l'utilisation de figures rythmiques de plus en plus longues, de manière que, chaque mesure continuant à être complètement saturée, on assiste à la reposition de certains projets microthématiques, qui trouveraient même le moyen de se faire qualifier d'"ornements".

Traduit par Isabelle De Laet

Il "Tammittam Percussion Ensemble" si è costituito nel 1986 ed è oggi formato dalle prime parti delle più prestigiose orchestre italiane. Il "Tammittam Percussion Ensemble" è sorto nell'intento di divulgare la musica contemporanea; al tempo si è cercato di dare agli strumenti a percussione delle più diverse culture musicali un'autentica dignità concertistica. Il complesso ha ricercato e catalogato al riguardo oltre duecento strumenti a percussione, provenienti dalle più diverse culture musicali (occidentale, orientale, africana). Ha vinto il 1° Premio alla "III Rassegna Concertistica Premio Città di Arco 1988" (RAI - Ministero della Pubblica Istruzione). Tra i numerosi prestigiosi impegni concertistici del gruppo ricordiamo: "Amici della Musica" di Vicenza - 38° Sagra "Malatestiana" - Festival Internazionale "Milanopoesia" (Comune di Milano); Festival "Civiltà delle Macchine" (Lingotto di Torino); "Musica Oggi" (Università di Padova); "Immagine Elettronica" (Teatro Comunale di Ferrara); Teatro "La Fenice" di Venezia; 1° Festival Internazionale "Italia Maerica" di Vittorio Veneto. Nel 1992, nell'ambito della rassegna concertistica del Conservatorio di Musica di Vicenza ha inoltre presentato, per la prima volta in Italia, la *Partita (Hommage a Rameau)* di Germaine Tailleferre

per due pianoforti e quattro percussioni.

Nel 1990 ha inciso per la Artis Records un CD in cui ha presentato tra l'altro opere di Edward Varèse, Lou Harrison, John Cage, Luigi Nono, Guido Facchin. Dal 1992 collabora con la Casa Discografica *Dynamic* di Genova.

Guido Facchin, veneziano, si è diplomato in clarinetto, in strumenti a percussione e composizione. Dal 1970 è stato Prima Parte dell'Orchestra "Haydn" di Bolzano (batterista con obbligo dei timpani) e dal 1972 Prima Parte dell'Orchestra del Teatro "La Fenice" di Venezia (Percussione con obbligo delle tastiere e dei timpani). Ha inoltre collaborato con l'Orchestre National de Radio France. Ha frequentato numerosi *Stage* internazionali avendo come Maestri alcuni dei grandi Compositori del nostro tempo, tra cui: Karlheinz Stockhausen, Goffredo Petrassi, Brian Gernyhaugh, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Giacomo Manzoni, Wolfgang Dalla Vecchia e Azio Corghi. Nel 1982 ha vinto il 1° Premio di Composizione "A. Di Giacomo" indetto dal Comune di Messina. Sue composizioni sono state presentate in prestigiose rassegne: Festival di Musica Contemporanea di Bolzano, l'festival "Viottiano" di Vercelli, "Piccolo Regio" Torino, Università di Padova, etc. Nell'intento di promuovere il repertorio di *ensemble* di strumenti a percussione ha fondato dapprima il gruppo "Percussione" 4 (con il quale, nel 1976, ha vinto il Premio "Tiepolo" per la divulgazione della musica contemporanea) e in seguito il "Tammittam Percussion Ensemble" che dirige stabilmente dal 1986.

Aldo Orvieto è nato a Padova nel 1961. Compie gli studi al Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia. Appassionato esecutore di Musica da Camera e da Musica del Novecento, è tra i fondatori dell' "Ex Novo Ensemble".

Ha registrato concerti e produzioni per le principali radio europee: RAI, Radio France, Westdeutscher Rundfunk (W.D.R.), Süddeutscher Rundfunk (S.D.R.), Radio Belga (RTBF), Radio della Svizzera Tedesca (DRS), Radio Svedese.

Ha suonato come solista con l'Orchestra Sinfonica della RAI (Roma), l'Ensemble 2e2m (Paris), l'Ensemble Accroche Note (Strasbourg), l'Ensemble Instrumental de Grenoble.

Ha partecipato alle stagioni della RAI di Roma e Milano, dei "Münchener Philharmoniker", del "Mozarteum Salzburg" e ai maggiori Festival Europei. Tra questi: "Festival d'Avignon"; "Ars Musica" - Bruxelles; "Dialogo con Maderna" - Milano; "Musica '88" - Strasbourg; "Eco & Narciso"; "Concerts Ville de Genève"; "Tage für neue Musik" - Zürich; "Biennale di Venezia"; "Festival di Villa Medici" - Roma; "Warsaw Autumn"; "Akademie der Künste" - Berlin; "Gaudeamus Foundation" - Amsterdam; "Musica nel Nostro Tempo" - Milano.

Renato Maioli è nato a Piovene-Rochette (Vicenza). Dopo aver compiuto gli studi musicali in Argentina con Lucia Maranca si è perfezionato con i Maestri: Gerardo Gandini, Francisco Kroepfl e José Maranzano, Sergio Lorenzi e Jost Michaels.

Inizia a diciott'anni la sua collaborazione con "Agrupación Nueva Musica" e successivamente partecipa agli



TÀMMITAM PERCUSSION ENSEMBLE

"Encuentros Internacionales de Musica Contemporanea", all'attività della "Asociación Argentina de Compositores", del "Mozarteum Argentino" e del Teatro Colón.

Dal 1977 al 1979 risiede nei Paesi Bassi presso la Fondazione "Eduard van Beinum", collabora al Conservatorio di Amsterdam; partecipa a concerti e registrazioni in Olanda, Belgio, Germania e Spagna come membro del "Trio Argentum".

Con il flautista Enzo Caroli vince il secondo Premio "Cilea" 1981; il secondo Premio Internazionale di Trapani di musica da camera 1982 e tiene moltissimi concerti in Italia; registra per la BBC di Londra.

Renato Maioli è particolarmente attivo nella proposta del repertorio pianistico del '900 che spesso presenta nei suoi recital.

The "Tàmmittam Percussion Ensemble" was formed in 1986 and is composed of the first sections of the most important Italian orchestras. The "Tàmmittam Percussion Ensemble" grew out of the desire to spread contemporary music; at the same time the group has sought to bring together percussion instruments from the most varied musical cultures and to give these a true dignity in the concert environment. The group has researched and catalogued over two hundred percussion instruments, from the most diverse musical cultures (Western, Eastern and African). Moreover, the group also plays a very active role in promoting and teaching percussion and has given many concert-lessons as a way of bringing the great works written for percussion ensemble to the attention of the public.

It won first prize at the third "Arco Concert Competition" in 1988 (RAI - Ministero della Pubblica Istruzione). Among the group's many important concert engagements are: "Amici della Musica" in Vicenza, 38th Sagra "Malatestiana", "Milanopoesia" (Comune of Milan) International Festival; "Civilization of Machines" Festival (Lingotto, near Turin); "Music Today" (University of Padua); "Electronic Image" (Theatre of the Comune of Ferrara); "La Fenice" Theatre, Venice; 1st International "Italy America" Festival of Vittorio Veneto. In 1992 during the concert series at the Vicenza Music Conservatory the ensemble gave the first Italian performance of the *Partita (Hommage a Rameau)* by Germaine Tailleferre for two pianos and four percussionists.

In 1990 the group recorded a CD in which works by Edward Varèse, Lou Harrison, John Cage, Luigi Nono and Guido Facchin were presented.

Guido Facchin, born in Venice, gained his musical diploma in clarinet, percussion instruments and composition. From 1970 he was principal drummer (with obligatory timpani) with the "Haydn" Orchestra of Bolzano, and from 1972 principal of the Orchestra of "La Fenice" Theatre in Venice (percussion with obligatory keyboards and timpani). He has also worked with the "Orchestre National de Radio France".

He has attended numerous international courses given by some of the most important contemporary composers including Karlheinz Stockhausen, Goffredo Petrassi, Brian Ferneyhough, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Giacomo Manzoni, Wolfgang Dalla Vecchia and Azio Corghi. In 1982 he won first prize in the "A. Di Giacomo" composition competition offered^o by the city of Messina. His compositions have been performed in prestigious festivals including the Contemporary Music Festival of Bolzano, Festival "Viotiano di Vercelli", "Piccolo Regio" in Turin, the University of Padua, etc.

He founded the "Pecussione 4" group with the intention of promoting the concert repertoire for percussion ensemble and in 1976 won the "Tiepolo" Prize for the propagation of contemporary music with this group. He later founded the "Tàmmittam Percussion Ensemble" of which he has been the director since 1986.

Aldo Orvieto was born in Padua in 1961 and completed his musical studies at the Conservatorio "Benedetto Marcello" in Venice. An enthusiastic advocate of chamber and Twentieth Century music, he is a founder member of the "Ex-Novo Ensemble". He has recorded concerts and productions for the main European radio stations: RAI, Radio France, Westdeutscher Rundfunk (W.D.R.), Süddeutscher Rundfunk (S.D.R.), Radio Belgium (RTBF), German Swiss Radio (DRS) and Swedish Radio. He has performed as soloist with the RAI Symphony Orchestra (Rome), the "Ensemble 2e2m" (Paris), the "Ensemble Accroche Note" (Strasbourg) and the "Ensemble Instrumental de Grenoble".

He has taken part in the RAI seasons in Rome and Milan, those of the "Münchener Philharmoniker", of "Mozarteum Salzburg" and in the most important European festivals. Among these are: the "Avignon Festival"; "Ars Musica" - Brussels; "Dialogo con Maderna" - Milan; "Musica '88" - Strasbourg; "Eco & Narciso"; "Concerts Ville de Genève"; "Tage für neue Musik" - Zurich; "Biennial of Venice"; "Villa Medici Festival" - Rome; "Warsaw Autumn"; "Akademie der Künste" - Berlin; "Gaudeamus Foundation" - Amsterdam; "Music in our time" - Milan.

Renato Maioli was born in Piovene-Rocchette (Vicenza). After completing his musical studies in Argentina with Lucia Maranca he pursued advanced studies with Gerardo Gandini, Francisco Kroepfl and José Marranzano, Sergio Lorenzi and Jost Michaels.

He began working with "Agrupación Nueva Musica" and he then took part in the "Encuentros Internacionales de Musica Contemporánea", and worked with the "Asociación Argentina de Compositores", with the "Mozarteum Argentino" and with the Teatro "Colón".

From 1977 to 1979 he lived in the Netherlands at the Eduard van Beinum Foundation; he took part in concerts and recordings in Holland, Belgium, Germany and Spain as a member of the "Trio Argentum". He won second prize in the Premio "Cilea" with the flautist Enzo Caroli in 1981 and second prize at the Premio Internazionale di Trapani di Musica da Camera in 1982. He gave many concerts in Italy, as well as recording for the BBC in London. Renato Maioli is a particularly active proponent of the repertoire of the Twentieth Century, which he often presents in concert.

Le "Tàmmittam Percussion Ensemble" s'est formé en 1986. La formation comprend aujourd'hui les premières parties des orchestres italiens les plus prestigieux. "Le Tàmmittam Percussion Ensemble" a été créé dans le but de divulguer la musique contemporaine; entre-temps, on a voulu donner une authentique dignité aux instruments à percussion provenant des cultures musicales les plus diverses pour les faire accéder aux concerts. La formation a, à cet effet, recherché et catalogué plus de deux cents instruments à percussion aux origines les plus variées (occidentale, orientale, africaine).

TAILLEFERRE

Il a remporté le 1er Prix au IIIème Festival de Musique de Concert Prix de la "Ville de Arco" 1988 (RAI - Ministère de l'Instruction Publique). Parmi les nombreux et prestigieux concerts tenus par la formation, rappelons: "Amis de la Musique de Vicence" - 38ème "Sagra des Malatesta" - Festival International "Milanopoesia" (Commune de Milan); Festival "Civilisation des Machines" (Lingotto de Turin); "Musique Aujourd'hui" (Université de Padoue); "Image Electronique" (Théâtre Municipal de Ferrare); Théâtre "La Fenice" de Venise; 1er Festival International "Italie Amérique" de Vittorio Veneto. En 1992, au cours de la saison musicale du Conservatoire de Musique de Vicence, il a également présenté pour la première fois en Italie, la *Partita (Hommage à Rameau)* de Germaine Tailleferre pour deux pianos et quatre percussionnistes. En 1990, il a enregistré pour la Artis Records un CD dans lequel il présente entre autres plusieurs oeuvres de Edward Varèse, Lou Harrison, John Cage, Luigi Nono, Guido Facchin. Il collabore depuis 1992 avec la Maison Discographique Dynamic de Gênes.

Guido Facchin, vénitien, a obtenu son diplôme pour la clarinette, les instruments à percussion et la composition. A partir de 1970, il a occupé la place de Première Partie de l'Orchestre "Haydn" de Bolzano (percussionniste avec timbales obligatoires) et à partir de 1972, celle de Première Partie de l'Orchestre du Théâtre "La Fenice" de Venise (Percussion avec claviers et timbales obligatoires). En outre, il a collaboré avec l'Orchestre National de Radio-France.

Il a fréquenté de nombreux Stages internationaux, ayant comme Maîtres quelques-uns des plus grands Compositeurs de notre temps, parmi lesquels: Karlheinz Stockhausen, Goffredo Petrassi, Brian Ferneyhough, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Giacomo Manzoni, Wolfgang Dalla Vecchia et Azio Corghi. En 1982, il a remporté le 1er Prix de Composition «A.Di. Giacomo» organisé par la Mairie de Messine. Ses compositions ont été présentées lors de prestigieux festivals: le Festival de Musique Contemporaine de Bolzano, le Festival "Viottiano" Vercelli, le "Piccolo Regio" Torino, l'Université de Padoue, etc.

Dans le but de promouvoir le répertoire des concerts pour formations d'instruments à percussions, il a fondé tout d'abord le groupe Percussion 4 (avec lequel il a remporté, en 1986, le Prix "Tiepolo" pour la divulgation de la musique contemporaine), et ensuite, le "Tämnittam Percussion Ensemble" qu'il dirige de façon permanente depuis 1986.

Aldo Orvieto est né à Padoue en 1961. Il étudie au Conservatoire Benedetto Marcello de Venise. Sa passion pour la Musique de Chambre du XVIIIème siècle en fit l'un des fondateurs de "l'Ex Novo Ensemble". Il a enregistré des concerts et participé à différentes productions pour le compte des principales Radios européennes: RAI, Radio France, Westdeutscher Rundfunk (W.D.R.), Süddeutscher Rundfunk (S.D.R.), Radio Belge (RTBF), Radio de la Suisse Allemande (DRS), Radio Suédoise. Il a joué comme soliste dans l'Orchestre Symphonique de la RAI (Rome), "l'Ensemble 2e2m" (Paris); "l'Ensemble Accroche Note" (Strasbourg), "l'Ensemble Instrumental de Grenoble". Il a participé aux saisons de la RAI de Rome et Milan, des "Münchener Philharmoniker",

du "Mozarteum Salzburg" et aux Festivals Européens les plus importants. Citons: "Festival d'Avignon"; "Ars Musica" - Bruxelles; "Dialogue avec Maderna" - Milan; "Musique '88" - Strasbourg; "Eco & Narciso"; Concerts "Ville de Genève"; "Tage für neue Musik" - Zürich; "Biennale de Venise"; "Gaudeamus Foundation" - Amsterdam; "Musique de Notre Temps" - Milan.

Renato Maioli est né à Piovene-Rocchette (Vicence). Après avoir effectué des études musicales en Argentine avec Lucia Maranca, il s'est perfectionné avec les Maestros: Gerardo Gandini, Francisco Kroepfl et José Maranzano, Sergio Lorenzi et Jost Michaels. A dix-huit ans, il collabore avec "Agrupacion Nueva Musica", puis il participe aux "Encuentros Internacionales de Musica Contemporanea", à l'activité de la "Asociacion Argentina de Compositores", du "Mozarteum Argentino" et du "Teatro Colon". Entre 1977 et 1979, il vit aux Pays-Bas, à la Fondation Eduard van Beinum: il participe à différents concerts et effectue plusieurs enregistrements en Hollande, en Belgique, en Allemagne et en Espagne, comme membre du "Trio Argentum". Avec le flûtiste Enzo Caroli, il remporte le deuxième Prix "Cilea" 1981; le deuxième Prix International de Trapani de Musique de Chambre 1982 et donne de nombreux concerts en Italie; il enregistre pour la BBC de Londres.

Renato Maioli affectionne particulièrement le répertoire pianistique du XXème siècle qu'il présente souvent lors de ses récitals. Rappelons à ce propos: Muziek van nu - Amsterdam, Sagra Musicale Malatestiana, Estate Romana, Fondazione Levi - Venise, Musicaestate - Sassari, Amici della musica de Padoue, Vicence, Vérone, etc.

MADERNA

*Other releases of
contemporary Classics:*

CDS 82 DDD

S. SCIARRINO

Complete piano works

- In First recording

M. Damerini, piano



WRITE FOR FREE CATALOGUE TO:

Dynamic s.r.l.

16136 Genova - Italy — via Mura delle Chiappe 39

fax number + 39 • 10 • 213937

CDS 97

DDD

DIGITAL RECORDING

* first recording

❖ PIANO AND PERCUSSION IN THE XXTH CENTURY (1948-1991)

■ GERMAINE TAILLEFERRE (1892-1983)

- | | | |
|---------|--|--------|
| 1 - 3 | <i>Hommage à Rameau (1964) *</i> | 10'06" |
| 4 - 9 | <i>Suite burlesque (piano four hands)</i> | 5'47" |
| 10 - 15 | <i>Première promesses (piano four hands)</i> | 3'58" |

■ BRUNO MADERNA (1920-1973)

- | | | |
|----|---|--------|
| 16 | <i>Concerto for two pianos and instruments (1948) *</i> | 12'10" |
| 17 | <i>Serenata per un satellite (1969)</i> | 9'53" |

■ FRANCO DONATONI (1927)

- | | | |
|----|---------------------------|-------|
| 18 | <i>Cloches III (1991)</i> | 8'05" |
|----|---------------------------|-------|

➤ TOT.: 51'37"

TÁMMITTAM PERCUSSION ENSEMBLE

GUIDO FACCHIN, conductor

ALDO ORVIETO, piano - RENATO MAIOLI, piano

◆ The encounter between the sound of the piano and percussion instruments outside the classical music culture is the source of much twentieth century music.

These composers offer three different, chronologically distant, ways of writing and interpreting; but with an ensemble comprising two pianos and various "other" percussion instruments, they are similar in many respects, and in their works, we find confirmation of a certain eclecticism, which renders certain musical genres of our century effective ◆

Cover: Proteo

Cover painting: U. Boccioni, *Dinamismo*

Dynamic Digital Recording - Recorded in Vicenza, July 1992 © 1993 DDD

Recording: Pietro Mosetti Casaretto

Produced by Dynamic S.r.l. - Genoa - Made in Austria

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

8 007144 060978