

BEATRICE CAMPODONICO
BIAGIO PUTIGNANO
Suoni e silenzi delle corde



TACTUS

TRIO GYNAIKA

TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.



© 2025

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.

www.tactus.it

In copertina / Cover:

HELMUT DIRNAICHNER (1942), *Azurit wilder zinnober*, 2016

In quarta di copertina / Back cover:

TRIO GYNAIKA, Photo © Sonia Batani



Recording Engineer: Gabriele Zanetti, Thomas Chigioni, Paolo Guerini.

English translation: Marco Moiraghi (under the supervision of Helga Cristina Avellis)

L'editore è a disposizione degli aventi diritto



La musica da camera, nel suo plurisecolare decorso, presenta le più svariate e sorprendenti combinazioni strumentali: archi, fiati, percussioni e strumenti a tastiera hanno trovato nel tempo possibilità quasi infinite di accostamento. Se volessimo limitarci alla musica composta per tre strumenti, le differenze di organico che la tradizione ci permette di conoscere si conterebbero addirittura a centinaia. Nonostante ciò, tuttavia, un trio costituito da chitarra, pianoforte e arpa finora non è mai stato pensato e realizzato da nessuno, in nessun ambito e in nessuna epoca. La proposta discografica che qui viene presentata offre dunque all'ascoltatore una prospettiva strumentale unica, del tutto inedita: grazie all'originale intraprendenza del Trio Gynaika, si celebra la nascita di una nuova, originalissima formazione cameristica.

Chitarra, pianoforte e arpa condividono due aspetti essenziali: 1) sono cordofoni con corde di norma non sfregate dall'arco (per dirla in altri termini: non sono strumenti ad arco) e 2) sono tutti e tre strumenti musicalmente 'completi', ossia perfettamente in grado di esprimersi polifonicamente. Quest'ultima caratteristica è forse alla base della mancanza di tradizione per questo specifico trio: chitarra, pianoforte e arpa sono generalmente ritenuti strumenti troppo simili per potersi efficacemente combinare. La tradizione storica offre una moltitudine di esempi musicali in cui si usa la chitarra o l'arpa o il pianoforte, evitando l'utilizzo simultaneo di tutti e tre o anche solo di due di questi tre strumenti. Consideriamo qualche esempio. Se si vuole un accompagnamento per uno strumento monodico come il flauto (o come il violino), si sceglie il pianoforte *oppure* l'arpa *oppure* la chitarra. Se poi al duo così formato si vuole aggiungere un terzo strumento, si opta di solito per un altro strumento monodico oppure per una categoria del tutto differente (una percussione, ad esempio). Così, ad esempio, Debussy alla coppia flauto / arpa non aggiunge una chitarra o un pianoforte, ma una viola (*Sonata*, 1915), mentre Ibert alla coppia violino / arpa aggiunge un violoncello (*Trio*, 1944). Esempi di tal genere sono innumerevoli, soprattutto nella musica dell'Ottocento e del primo Novecento.

Vero è che la combinazione fra due soli dei tre strumenti qui considerati è una possibilità discretamente apprezzata, soprattutto se è coinvolto il pianoforte. All'inizio dell'Ottocento, fra i compositori della generazione di Beethoven, è piuttosto diffusa la combinazione chitarra / pianoforte: si possono trovare numerosi pezzi di tal genere nei repertori di Anton Diabelli, Ferdinando Carulli, Johann N. Hummel e Mauro Giuliani. Anche il duo arpa / pianoforte era piuttosto diffuso a inizio Ottocento (coltivato specialmente da J. L. Dussek, F. Ries, D. Steibelt, F.-A. Boieldieu) ed ebbe notevole fortuna anche in seguito; nel Novecento per arpa e pianoforte si ricordano diversi pezzi importanti, soprattutto a inizio secolo (fra i casi più interessanti si possono ricordare la *Sonata* di Carlos Salzedo del 1922, il *Concertino* di Germaine Tailleferre del 1927 e il *Tema y Variaciones - Ciclo Plateresco I* di Joaquín Turina del 1945).

Molto meno frequente è invece il duo chitarra / arpa, strumenti che evidentemente sono quasi sempre stati considerati fra loro complementari e non facilmente sovrapponibili. C'è comunque qualche musica anche per questo duo, soprattutto in epoca recente, fra la seconda metà del Novecento e inizio Duemila. Di un'affascinante *Fuga Elegiaca* per due chitarre (1967) di Mario Castelnuovo-Tedesco esiste una bella trascrizione per arpa e chitarra, ma non è un arrangiamento dell'autore. Alexandre Tansman invece trascrisse per chitarra e arpa (nel 1976) una sua chitarristica *Suite in modo polonico* (1962) scritta per Andrés Segovia; e Alan Hovhaness scrisse una *Sonata 'Spirit of Trees'* per arpa e chitarra del 1983. Nell'esiguo repertorio per questo duo si trovano vari pezzi recenti, sia di carattere più tradizionalista (come la *Suite mágica* di Máximo Diego Pujol, pubblicata nel 2015), sia di carattere più sperimentale (come *Kokon* di Dieter Mack, 2011).

Bisogna comunque ricordare che se il duo chitarra / arpa incontrò di rado il favore dei compositori, piuttosto sfruttato fu invece, tra i chitarristi classici, uno strumento che combinava le caratteristiche di chitarra e arpa, per un unico esecutore: la cosiddetta chitarra-arpa (un tempo semplicemente detta 'chitarra a 10 corde' oppure 'chitarra a 14 corde') era diffusa già a inizio Ottocento; in Italia, fra Ottocento e Novecento, ebbe una certa fortuna e fu ampiamente utilizzata da virtuosi come Pasquale Taraffo, Italo

Meschi e Mario Maccaferri, conoscendo infine una durevole fortuna quando l'uso di questo singolare strumento si spostò dal repertorio 'classico' a quello più leggero. In sintesi, la chitarra-arpa è uno strumento ibrido che alle normali corde di una chitarra aggiunge una serie variabile di corde non tastate, fissate su un apposito manico supplementare.

Tutta questa casistica storica, in ogni caso, non fa che rinforzare la constatazione che storicamente i compositori hanno soltanto avvicinato o sfiorato, e mai davvero abbracciato, la questione della possibilità di un trio formato da chitarra, pianoforte e arpa. Lo dimostrano anche alcuni casi di trii particolarmente affini a quello che incontriamo nella presente proposta discografica, perlomeno di fine Novecento o inizio Duemila. Potremmo citare Franco Donatoni, il suo *Secondo estratto* per pianoforte, clavicembalo e arpa (1970) e poi *Al* per mandolino, mandola e chitarra (1997); potremmo ricordare anche la combinazione di due chitarre col pianoforte per *Tactil* di Mauricio Kagel (1970). Ma c'è un'altra specifica formazione in trio che può forse essere considerata il caso storico più vicino a quello proposto qui dal Trio Gynaika: si tratta della formazione scelta da Goffredo Petrassi per la sua *Seconda Serenata* (1962), che è per arpa, chitarra e mandolino, ed è un pezzo centrale nel repertorio cameristico di questo autore. L'esempio petrassiano è poi servito da modello per molti altri compositori: per citare solo alcuni dei casi più significativi e interessanti - tutti per arpa, chitarra e mandolino - *Carillon, Récitatif, Masque* di Hans Werner Henze (1974), *Have your Trip* di Fausto Romitelli (1989), *Luminescenza* di Klaus Huber (1992), *Elurretan* di Mikel Urquiza (2017), *Au coeur d'une...* di Frédéric Pattar (2018), *Bells* di Edith Canat de Chizy (2019).

Al di là di tutto questo curioso e stimolante repertorio che sfrutta le più varie combinazioni fra cordofoni, il trio chitarra, pianoforte e arpa, come si diceva, non è mai esistito prima d'ora. È giusto dunque che il nostro disco si apra coi due pezzi in trio che segnano la nascita ufficiale di un nuovo, peculiarissimo timbro cameristico: *Aforismi for Lifé* di Beatrice Campodonico (2019) e *Per attraversare il silenzio* di Biagio Putignano (2021). Entrambi i pezzi sono stati scritti appositamente per il Trio Gynaika, nella

consapevole intenzione di inaugurare un sentiero inesplorato nella labirintica e appassionante vicenda storica della musica da camera.

È bello che sia *Aforismi for Life* di Beatrice Campodonico ad introdurre l'ascolto: si tratta di una musica di particolare leggerezza sonora e dal carattere discorsivo fluido, tale da suggerire l'idea di un'apertura indefinita. Si compone di due parti, entrambe introdotte da un aforisma che nella partitura è posto in esergo. La prima parte, *Butterfly*, propone un aforisma del noto scienziato e divulgatore scientifico Carl Sagan, che nel suo libro "Cosmos" (1980) scrisse: "Noi siamo come farfalle che battono le ali per un giorno pensando che sia l'eternità". L'idea del battito di ali è resa mirabilmente, in questa musica, dal trattamento degli strumenti: dato che il pianoforte è suonato sempre nella cordiera e sfrutta peculiari effetti di sfregamento, pizzico o lieve percussione con le mani, il suo timbro, complessivamente, assomiglia molto a quello della chitarra e dell'arpa, anch'esse del resto chiamate ad utilizzare effetti sonori del tutto simili. In sostanza, è come se fossimo di fronte ad un unico grande strumento con molte corde, le cui tenui increspature sonore risiedono soprattutto nelle differenti potenzialità di tre diverse casse armoniche. In *Butterfly* gli strumenti si presentano uno alla volta: prima il pianoforte, poi la chitarra, poi l'arpa; infine i tre strumenti si mescolano e si sovrappongono, mantenendo la sonorità generale su livelli di assorta delicatezza. L'effetto generale è quello di un lieve accumulo di suoni, un intreccio contrappuntistico di differenti figure ma senza che si possa notare una vera e propria distinzione timbrica fra i tre strumenti in gioco. E il finale ribadisce l'impressione dell'incipit: il discorso non ha un vero inizio e non ha una vera fine, è aperto, fluido, sospeso in una dimensione quasi atemporale. Finito ed infinito si confondono – come nella vita, come nel nostro battito d'ali che pensiamo eterno.

Anche nella seconda parte, *Jeux*, gli strumenti vengono presentati uno per volta: prima il pianoforte, poi l'arpa, infine la chitarra. Ora però si tratta di una scrittura più lineare e 'solida', dato anche che il pianoforte suona in modo più tradizionale, sulla tastiera. "La vita deve essere vissuta come un gioco", dice l'aforisma di Platone, in esergo nella partitura; verrebbe da aggiungere: anche la musica può essere vissuta come

un gioco; e non è forse vero che in molte lingue ‘giocare’ e ‘suonare’ hanno un’unica forma verbale? In *Jeux*, del resto, gli strumenti ‘giocano’ in un senso molto diretto ed evidente: giocano a rincorrersi, ad intrecciarsi, a scontrarsi, come tre fili dalle trame affini ma parzialmente divergenti. Ritorna qui ancora, forse, l’idea del volo della farfalla? Si tratterebbe ora, però, di un’idea di diversa natura: non tanto l’evocazione timbrica del battito d’ali, come in *Butterfly*, quanto l’idea del moto ondeggiante ed irregolare di tre farfalle che, svolazzando, si incontrano.

Jeux consta di due parti distinte. Una prima parte è data appunto dalla presentazione separata dei tre strumenti, ciascuno impegnato nel disegnare una movimentata linea melodica ascendente, ritmicamente ostinata; questa sezione culmina in una sorta di breve ma intensa ‘deflagrazione’ sonora: i tre strumenti si sovrappongono ripetendo lenti e ampi glissandi accordali, in un momento di fusione e abbandono sonoro. Subito dopo, si apre la seconda parte, data da un serrato confronto fra gli strumenti, che ‘dialogano’ con figure accordali e schemi ritmici irregolari. C’è forse qualche eco di Stravinsky, in questa sezione, sia dal punto di vista ritmico sia, ancor più, da quello armonico. Infine gli aggregati accordali, scioltisi in figure minime (singoli suoni, bicordi, semplici trilli) sembrano diradersi e per così dire ‘sgocciolare’ fino all’esaurimento.

L’impressione di forte affinità timbrica fra i tre strumenti, osservata in *Butterfly* e presente anche nel finale di *Jeux*, viene ribadita, pur con strategie compositive molto differenti, nel trio di Biagio Putignano, *Per attraversare il silenzio*. L’ascolto di questo pezzo subito dopo gli *Aforismi for Life* di Campodonico permette di apprezzare un diverso modo di affrontare la questione dell’accostamento di chitarra, arpa e pianoforte. Per Putignano, si direbbe, non si tratta di giustapporre i tre strumenti, ma di fonderli in un’unica grande entità strumentale, complessa fin da subito. Lo stesso compositore, a tal proposito, parla infatti (in un breve testo introduttivo di presentazione) di “una sorta di osmosi tra gli strumenti”. Va osservato inoltre che dall’inizio alla fine di questa composizione sentiamo tutti e tre gli strumenti in costante attività. Ciò non implica affatto un’eventuale sensazione di saturazione: il compositore

gestisce sapientemente i tre strumenti coinvolti in modo tale da alternare momenti più delicati e rarefatti a momenti di maggior densità sonora; Putignano parla di un “percorso di suono e silenzi, di leggerezza e pesantezza” che sfrutta le “diverse lucentezze timbriche” dei tre strumenti. In ogni caso i tre ‘attori’ di questo raffinato ‘gioco’ sono sempre lì, sulla ‘scena’, sempre presenti e sempre attivi, in mutua e sottile interconnessione.

Anche Putignano apre la partitura con una citazione in esergo: è una citazione dalla poetessa ungherese Kinga Tóth, che parla del rapporto fra uomo e natura e dell'importanza della conoscenza di tutti gli elementi naturali. Il rapporto fra questa citazione e la musica non è a prima vista evidente o semplice da comprendere, ma con l'ausilio del titolo del pezzo (l'idea di attraversamento del silenzio), si può ipotizzare che si tratti di un metaforico raffronto fra l'essenza della musica e quella della natura: entrambe esigono profondo rispetto, ascolto, attenzione e silenzio interiore. In effetti la musica di *Per attraversare il silenzio* sembra suggerire l'idea dell'immersione negli elementi naturali fondamentali, stimolando nell'ascoltatore l'evocazione di una sorta di perenne volatilità o liquidità dei suoni. Da quando la musica ha inizio, l'ascoltatore è ‘avvolto’ e ‘inabissato’: ascoltare qui significa immergersi ed attraversare uno spazio metaforico che ci circonda. Che si tratti di aria o di acqua o di un elemento astratto e immaginario, poco importa: in ogni caso siamo ‘dentro’ e siamo tenuti ad affrontare l'attraversamento; e questa necessità è naturalmente una possibile metafora dell'essere al mondo, dell'esistenza - un richiamo, forse, alla condizione di ‘gettatezza’ heideggeriana.

Putignano sfrutta e dosa con accortezza le molteplici possibilità timbriche dei tre strumenti, ma soprattutto lavora a fondo con la sua multiforme idea di tempo: quello di *Per attraversare il silenzio* è un tempo di grande densità ed è un tempo ‘ramificato’, non esente da ‘contorsioni’. Indizio di tale aggrovigliata ricchezza temporale è lo ‘strappo’ sonoro che varie volte squarcia la continuità del tessuto compositivo: si tratta di una sorta di cortocircuito espressivo e sintattico, luogo di concentrazione di forze troppo intense per essere incanalate nel ‘normale’ decorso temporale, nel tempo ‘lineare’.

Eppure la musica, infine, sembra ricucire gli strappi e ricomporsi in un'armonia di ordine superiore: grazie all'oculato sfruttamento di aggregati accordali ben precisi (si tratta perlopiù di accordi di nona maggiore, gravitanti su Re e poi su La, non senza effetti politonali) abbiamo quasi l'impressione che tutti si plachi, che la dissonanza venga 'risolta' e che l'accidentato percorso abbia un suo approdo. Retrospektivamente, tutta la musica appare un'unica grande cadenza, anche se 'deviata': infatti la presunta tonica conclusiva viene messa in dubbio all'ultimo istante da un imprevisto slittamento armonico sulla 'sopratonica' (Si) che pare dirci: nulla è come appare. Forse si può dire che il tempo in Putignano non è propriamente lineare né circolare, ma labirintico.

Passando, nell'ascolto, dai trii ai pezzi solistici, si nota una certa continuità sonora di fondo. Nel brano per arpa di Campodónico, *In divenire* (del 2022), osserviamo alcuni effetti timbrici non dissimili da quelli ascoltati già in *Butterfly*. Glissandi di vario tipo e figure arpeggiate rapide e delicatissime delineano una sorta di variopinto arabesco musicale intorno a pochi suoni selezionati: si tratta di una scala pentatonica di origine indiana, che domina la composizione da cima a fondo, conferendole un tono di assorta e ariosa fissità. Fra gli effetti e le 'tecniche estese' più rilevanti di questa musica sognante possiamo sottolineare: l'uso del glissando ottenuto con le unghie; il 'fruscio eolico' (un glissando molto lento dei palmi delle mani sulle corde); lo 'xyloflux' (un altro tipo di glissando con le unghie, ottenuto toccando le corde il più vicino possibile alla tavola armonica); lo sfruttamento di diversi 'suoni chitarristici'; l'utilizzo di suoni 'slide' con la chiave che viene fatta scorrere sulle corde, in modo tale da ottenere particolari effetti di oscillazione e instabilità nell'altezza dei suoni (questo effetto è sfruttato soprattutto verso la fine della composizione).

Anche la composizione per arpa di Putignano, *Some aphorisms about friendship* (anch'essa del 2022) propone un ampio uso di sofisticate tecniche esecutive, ma in questo caso, proprio come nel trio *Per attraversare il silenzio*, si può dire che l'interesse primario del compositore sia una riflessione sulla percezione del tempo. A proposito di questi pezzi Putignano parla di una sua visione 'parmenidea' del tempo come un succedersi di frammenti. Qui abbiamo in effetti 5 frammenti: sono appunto 5 'aforismi',

ognuno dei quali utilizza lo strumento in diverso modo, evidenziandone caratteristiche sonore differenti. Ci sono pezzi in cui domina l'aspetto melodico e si evidenzia il lirismo dell'arpa ed altri in cui domina invece la *dimensione* verticale, accordale e figurativa. La peculiare concezione del tempo che qui scorgiamo dipende anche dall'idea di accostamento di elementi separati: la musica, nella sua dimensione temporale, non ci guida attraverso un cambiamento lineare o progressivo, non è legata all'idea di un organico 'divenire', ma ci mette di fronte alla discontinuità dell'esperienza; i 5 pezzi sono 'isole' staccate le cui affinità risiedono forse nella condizione di precarietà e non finitezza di ciascuna. (E forse non è un caso che il pezzo pianistico di Putignano che presentiamo più sotto si chiami *Isole di suono*).

Comunque, al di là di questa visione d'insieme, ogni 'aforisma' può essere ascoltato anche da solo, come piccola e preziosa gemma dalle grandi potenzialità espressive. Si prenda ad esempio il terzo pezzo: densi aggregati di suono, in molti casi coincidenti con accordi tonali classici di nona e tredicesima, si affiancano fra loro, tratteggiando un piano tonale (pur in assenza di vera e propria tonalità) che dal Do iniziale porta al Do bemolle conclusivo; anche qui dunque, come nel finale di *Per attraversare il silenzio*, si coglie una svolta armonica conclusiva e uno 'slittamento' dell'asse tonale. Gli accordi sono isolati, ciascuno per sé, staccati e autonomi, eppure indicano anche un percorso; e la perentorietà dell'enunciazione di ogni 'isola' sonora si accorda benissimo con una grazia espressiva quasi-tonale. A questo e agli altri *aphorisms* pare adattarsi molto bene una frase di N. Gómez Dávila: "L'aforisma deve avere la durezza della pietra e il tremolio delle foglie".

Con *Sulla/nella cordiera* per pianoforte preparato di Campodonico (composto nel 2014) sembra confermarsi un'impressione generale: gli strumenti coinvolti nel presente progetto discografico sono trattati dai due compositori con la generale finalità di mettere in evidenza le reciproche somiglianze timbriche. Il pianoforte di Campodonico, infatti, non è per nulla difforme dall'arpa e dalla chitarra. La partitura si apre difatti con un passaggio che può ricordare l'incipit di *In divenire* per arpa e reca la seguente indicazione: "Glissare sulla cordiera come arpa". All'esecutore è richiesto di 'preparare'

solo le corde gravi dello strumento, con materiali vari, allo scopo di ottenere un suono ‘stoppato’ e senza risonanza, possibilmente simile quello di un contrabbasso. L’aspetto formale caratteristico di questa composizione è l’alternanza fra tecniche esecutive differenti; ci sono 4 distinte tecniche che corrispondono a segmenti formali diversi: 1) l’esecuzione dei glissandi in cordiera; 2) l’esecuzione sulla tastiera relativa alle corde ‘preparate’; 3) il pizzicato in cordiera; 4) la sovrapposizione di note acute suonate in modo tradizionale sulla tastiera e note gravi con corde ‘preparate’. Queste tecniche vengono presentate una alla volta, anche per una dichiarata finalità didattica, ed alla fine la musica torna alla situazione tecnica ed espressiva iniziale – un ‘chiudere il cerchio’ che è un tratto caratteristico di Campodonico, visibile anche nei pezzi commentati in precedenza.

La finalità didattica è esplicitamente presente anche nell’altro pezzo pianistico di Campodonico, *Der Atem des Windes* (2019), pensato per stimolare negli studenti di pianoforte un approccio creativo e non convenzionale allo strumento. Qui è tutto ‘gioco’, nel senso più pregnante del termine: si percuotono le corde col palmo della mano oppure con apposite bacchette di feltro; si pizzicano o si sfregano le corde intervenendo direttamente con le dita (con le unghie) nella cordiera; si producono glissandi su corde libere dalla pressione degli smorzatori, ottenendo ‘suoni eolici’; infine si ottengono effetti particolari di suono soffocato, suonando con una mano sui tasti mentre l’altra mano tiene bloccati gli smorzatori. Eppure, nonostante l’evidente dimensione ludica e sperimentale, *Der Atem des Windes* è una musica concentrata e pensosa, e può essere ascoltata anche solo nella sua dimensione contemplativa: il ‘respiro del vento’ cui allude il titolo è evocato dall’evanescente tenue varietà dei suoni pianistici, in un contesto motivico circolare, avvolto su sé stesso. E il pianoforte si rivela strumento in grado di produrre sonorità di fruscante delicatezza.

È interessante notare che anche Putignano utilizza il pianoforte per richiamare alla mente le suggestioni di un flebile ‘paesaggio sonoro’. Il suo *Isole di suono* (2012) è stato composto durante un soggiorno sull’isola croata di Brač ed è ispirato dall’ascolto di lievi suoni serali, remoti rintocchi di campane, echi, tenui rumori naturali, voci in

lontananza. Seguendo l'idea del mutamento timbrico per ogni ritorno in eco di suoni e rumori del paesaggio, nella musica i vari accordi presenti mutano sottilmente, in continuazione. *Isole di suono* infatti è una musica composta interamente da singoli e statici aggregati accordali che fluttuano nello spazio diastematico con grande libertà ritmica, in una condizione - si direbbe - di sospesa enigmatica. Si è già sottolineato il legame concettuale con *Some aphorisms* per arpa, con la sua concezione frammentaria del tempo. Un'altra connessione significativa, di diversa natura, potrebbe essere quella che lega questo pezzo al mondo poetico di Debussy ed in particolare al Debussy dei *Préludes*. Un famoso titolo debussiano - *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, che è un verso di Baudelaire - pare adattarsi molto bene anche alla musica 'serale' di Putignano. Ma il legame con Debussy potrebbe essere più profondo: in *Isole di suono* avvertiamo una temporalità statica di stampo debussiano, un tempo che è 'stagnanza', per dirla con una felice espressione del filosofo Vladimir Jankélévitch (usata nel suo saggio *Debussy et le mystère*). Oltre a ciò, si osservano singoli dettagli tecnici che paiono connettersi alla scrittura armonica dell'autore francese; un esempio evidente è il finale delle *Isole*, con le sue terze maggiori giustapposte che sembrano richiamare direttamente la scrittura debussiana delle *Tierces alternées*.

Infine, la chitarra: strumento che qui è semplicemente conclusivo e non certo ultimo per importanza. Con le chitarristiche *Free Islands* di Campodonico (composizione del 2004) abbiamo, nel titolo, un'apparente vicinanza con l'idea creativa del pezzo pianistico di Putignano. Qualche somiglianza di fondo fra le due composizioni si può in effetti riscontrare, a partire da una certa libertà formale, che in *Free Islands* è l'idea di percorso indeterminato, non sottomesso alla necessità di una specifica traiettoria. Per altri aspetti, tuttavia, il pezzo di Campodonico manifesta idee e spunti creativi ben differenti; si può forse dire che le 'isole' di Campodonico, rispetto a quelle di Putignano, appartengano ad un arcipelago diverso, ad un diverso mare. In *Free Islands* si hanno 9 frammenti corrispondenti a 9 distinti atteggiamenti tecnici chitarristici; la 'libertà' suggerita dal titolo è il riflesso di una forma 'aperta', quasi aleatoria, non vincolante. L'ordine con cui possono essere eseguiti i frammenti è infatti parzialmente libero: ciò

che più conta è la varietà tecnica ed espressiva. Lo scopo generale - anche qui dichiaratamente didattico come in *Sulla/nella cordiera* e in *Der Atem des Windes* - è formare l'allievo ad un uso quanto mai mutevole e molteplice della chitarra, sfruttando materiali accordali e ritmico-melodici abbastanza semplici. Il risultato è una musica variegata e cangiante, capace di rivelare lati espressivi segreti, profondi, di uno strumento dalle vaste potenzialità.

Anche nel pezzo per chitarra di Putignano, *Esercizi dal silenzio assente* (2009), lo strumento è utilizzato con tecniche esecutive particolari: oltre al frequente uso degli armonici, si segnala il 'tapping' (uso di entrambe le mani direttamente sulla tastiera; tecnica nata sulla chitarra classica ma divenuta poi tipica della chitarra elettrica) ed anche un effetto di 'suoni misterici' ottenuti alla paletta della chitarra (in particolare un tremolo alla paletta, con cui si ottengono, più che veri e propri suoni, effetti rumoristici di sottofondo: fruscii sommessi e impalpabili mormorii che paiono quasi arrivare da remote lontananze). A prima vista questi *Esercizi* sembrano strutturati in forma ternaria, ABA, ma in realtà si tratta di una forma più ingegnosa. La prima parte presenta un gruppo di brevi motivi, incerti e indugianti, che si confrontano fra loro, in lenta trasformazione; poco a poco la musica accoglie altre figurazioni e diventa più complessa e varia, finché si approda ad un nuovo segmento fraseologico, centrale, ben più sciolto ritmicamente; infine la musica riprende la più statica situazione iniziale ma con importanti modifiche, dovute soprattutto all'aggiunta di quei 'suoni misterici' descritti in precedenza. Nelle intenzioni dell'autore la composizione è impostata su un'alternanza tra 'eufonia' e 'cacofonia', ossia su una dicotomia che è simile ma non identica alla tradizionale contrapposizione fra consonanza e dissonanza. Tramite questa dicotomia il compositore crea un breve percorso formale dal semplice al complesso al semplice, riportando infine il discorso nel punto in cui era iniziato, senza tuttavia che si abbia l'impressione di una vera e propria 'traiettoria' predefinita e realmente 'chiusa'; più che 'chiuso', il discorso è interrotto, sospeso. I finali di Putignano sono al contempo necessari ed enigmatici.

Qualche considerazione conclusiva può essere riservata ai titoli delle musiche presentate. Va detto che non solo in questi pezzi, ma anche nel resto della produzione di Campodonico e Putignano, le intitolazioni sono pregnanti, dense di significati. In Campodonico abbiamo spesso l'idea del gioco e dell'esperienza, abbinata non di rado all'idea del soffio, del vento e della leggerezza: *Butterfly, Jeux, In divenire, Der Atem des Windes, Sulla/nella cordiera* sono titoli molto diversi, ma tutti ci parlano di un intreccio di due aspetti: la scoperta di effetti delicati, di fragili suggestioni, e il piacere della dimensione ludica della musica (più sopra abbiamo già ricordato che non a caso 'suonare' è uguale a 'giocare', in molte lingue: *jouer, to play, spielen*). Altri titoli significativi in tal senso, nella produzione di Campodonico, sono ad esempio *Edere rigerminanti* per voce recitante e arpa (2005), *Odo risonanze indefinite* per flauto e chitarra (2009), *Il profumo dei ricordi* per voce recitante e violoncello (2011). C'è un'attenzione specifica alle 'piccole cose' che ci circondano, alla ricchezza del mondo circostante, colto in dettagli minimi ma preziosi. La musica dell'autrice, riflettendo questa sua minuziosa e limpida attenzione al mondo, propone spesso materiali semplici e cristallini, non nebulosi o oscuri; ma va ribadito che la raggiunta semplicità non implica affatto un atteggiamento semplicistico. Un'arte semplice ed essenziale è un traguardo alto: in queste musiche ammiriamo appunto la tranquillità creativa dovuta al raggiungimento di una sicura padronanza tecnico-stilistica.

In Putignano, invece, la forte propensione al ragionamento poetico e filosofico sulla musica favorisce titoli di particolare intensità semantica: si potrebbe notare che espressioni come *attraversare il silenzio* o *isole di suono* o *silenzio assente* sono figure retoriche vicine alla sinestesia, ossia ad un'associazione fra differenti campi sensoriali ed esperienziali. Altri titoli affini, nel ricco catalogo di Putignano, sono, fra i tanti: *Architetture d'aria e di vento* (per orchestra, 2000), *Cattedrali di silenzio* (per voci e strumenti, 2001), *Cristalli d'eco* (per flauto ed elettronica, 2001), *Nelle risonanze del tempo* (per organo e pianoforte, 2002), *Voce che vola nel tempo* (opera da camera, 2010), *Striature in eco* (per quattro strumenti, 2015), *Tavole di luminosità* (per organo, 2016), *Tra cielo e terra* (per tre strumenti, 2017-20), *Istantanee della memoria* (per pianoforte, 2020), *Sull'argine del*

tempo (per saxofono, 2023). Spazi, suoni, silenzi e tempo: le suggestioni poetico-musicali di Putignano ruotano attorno a questi fondamentali nuclei concettuali, in costante ed affascinante interazione reciproca.

Sia con Campodónico sia con Putignano siamo in presenza di musica che regala all'ascoltatore molteplici suggestioni, a patto di riuscire a dedicarsi ad un ascolto concentrato, lento e ripetuto, attento a cogliere le minime variazioni timbriche, sonore, motiviche. È musica che insegna una volta di più la preziosa *arte di indugiare sulle cose*, per usare una felice espressione del filosofo Byung-Chul Han. Nel suo saggio "Il profumo del tempo", dice il filosofo: "Il godimento immediato non è all'altezza del bello, perché la bellezza di una cosa appare solo molto più tardi, alla luce di un'altra, anzi nella significatività di una reminiscenza. Il bello è debitore verso una durata, verso una sintesi contemplativa. Il bello non è lo splendore o il fascino momentaneo, bensì una rilucenza, una fosforescenza delle cose". Ecco: le musiche di questo CD, nella paziente ripetizione degli ascolti, acquistano una rilucenza sempre maggiore. E dobbiamo davvero essere grati all'iniziativa del Trio Gynaika che ci fa scoprire, tramite la fondazione di un nuovissimo tipo di organico strumentale, un nuovo tassello del variegato quadro della musica di oggi.

MARCO MOIRAGHI



In the vast field of chamber music, never before has there ever been a trio consisting of guitar, piano and harp, three instruments that are considered too similar to be able to combine properly. The recording project offers to the listener an unique and completely new perspective: the birth of an unprecedented chamber music formation. Beatrice Campodonico and Biagio Putignano accepted the challenge: to write music for an experimental, truly innovative type of trio. The CD begins with two trio pieces that mark the official birth of a new chamber music timbre: Campodonico's *Aforismi for Life* (2019) and Putignano's *Per attraversare il silenzio* (2021). Both pieces were written for the Trio Gynaika, with the purpose of inaugurating an unexplored field.

Campodonico's *Aforismi for Life* presents music of great sonic lightness, consisting of two parts. The first one, *Butterfly*, recalls the movement of butterfly's wings. The piano is always played in the tailpiece and the pianist uses rubbing, plucking or light percussion effects. Its timbre is very similar to the one of guitar and harp, which also use similar sound effects. The final effect given to the audience is to feel like they are in front of a single large instrument with many strings, which sounds finally overlap. The overall effect is a delicate accumulation of sounds. The finale reiterates the impression of the incipit: there is no real beginning and no real end.

In the second part, *Jeux*, the instruments are presented one at a time, 'playing' in an traditional way: they "chase" each other and intertwine like three threads with similar but divergent plots. *Jeux* also has two sections. At the beginning, each instrument draws an ascending, rhythmically ostinato melodic line. This section culminates in a sort of brief sonorous 'burst'. Afterwards, the second section opens with a tight confrontation between the instruments, which 'dialogue' with chordal figures and irregular rhythmic patterns that are reminiscent of Stravinsky. Finally, the chords aggregate and dissolve into minimal figures, thin out to exhaustion.

The impression of timbral affinity is reiterated in Putignano's trio, *Per attraversare il silenzio*. The purpose of the composer is to fuse the three instruments into one large

entity. The three instruments are in constant activity, alternating between delicate moments and a greater sound density. Putignano refers to a “journey of sound and silence, of lightness and heaviness”. *Per attraversare il silenzio* seems to suggest the idea of an immersion in the fundamental natural elements, evocating in the listener a kind of perennial volatility of sounds. From the beginning, the listener is “nestled into an immersive experience”. The composer exploits the various timbral possibilities of the three instruments. Above all he plays with the multifaceted idea of time. An indication of formal complexity is the “sonic tear” that eventually rips the continuity of the composition. After a concentration of very intense forces, the music recomposes itself in a superior harmony. Through the exploitation of very precise chords, we have the impression that the melody appeases and that the dissonance is ‘resolved’. The whole music appears almost as one big “deviated” cadence. Indeed, the presumed concluding tonic is challenged at the last moment by an unexpected harmonic shift.

Despite the shifting from trios to solo pieces, the listeners could notice an underlying continuity of sound. In Campodonico’s *In divenire* (2022), it is noticeable some timbral effects that are similar to those heard in *Butterfly*. Glissandi and arpeggi outline a sort of multicolored musical arabesque that alternates in the vicinity of a few sounds. They come from a pentatonic scale of Indian origin that dominates the composition. We can underline the use of many sound effects such as the glissando obtained with the fingernails, the ‘aeolian fruscio’ (a very slow glissando), the ‘xyloflux’ (another type of glissando with the fingernails) and the exploitation of various ‘guitar sounds’.

Putignano’s composition for harp, *Some aphorisms about friendship* (2022) also proposes the use of sophisticated performance techniques. There are five “fragments” or aphorisms, in which the same instrument is played with different techniques. The melodic aspects and the chordal dimensions harmoniously alternate. The music does not lead through a linear or progressive change, but confronts the listeners with discontinuity. The 5 pieces evoke “detached islands” whose affinities lie in their precariousness. Citing N. Gómez Dávila: “The aphorism must have the hardness of stones and the trembling of leaves”

Sulla/nella cordiera for prepared piano by Campodonico (2014) seems to confirm the general purpose of highlighting the mutual timbral similarities between the compositions of the two composers involved in this project. The composition opens with a passage that recalls the incipit of *In divenire* for harp with the indication: “Glissare sulla cordiera come arpa”. The performer is asked to set or “prepare” the bass strings of the instrument, with various materials, in order to obtain a “stopped” and “resonance-free” sound, similar to the one of a double bass. The peculiar formal aspect of this composition is the alternation of different playing techniques, presented one at a time with a didactic purpose.

The didactic purpose is also present in *Der Atem des Windes* (2019), which aim is to stimulate a playful and creative approach to the instrument in piano students. The strings are pounded with the palm of the hand or with special felt sticks and are plucked or rubbed with the fingernail. Glissandi are produced on strings free from the pressure of the dampers, obtaining “wind sounds”. *Der Atem des Windes* is also a thoughtful music in which the “breath of the wind” is evoked by the variety of piano sounds in a circular motivic context, “wrapped all around itself”.

Putignano also uses the piano to evoke suggestions of soundscapes. *Isole di suono* (2012) is inspired by listening to “evening sounds” and “noises in the distance”. The music is made of single chords that oscillate with great rhythmic freedom, in an “enigmatic condition”. The composer is inspired by the world of Debussy’s *Préludes* (e.g. *Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir*). The link with Debussy may be deeper: time here is ‘static’ just as in certain Debussy pieces. Moreover, the *Isole* finale, with its juxtaposed major thirds, seems to recall the writing of the “Tierces alternées”.

In Campodonico’s *Free Islands* (2004) there are 9 fragments with 9 different technical attitudes. The ‘freedom’ suggested by the title is a reflection of an ‘open’ form. Indeed the performer can decide to play the fragments in a free order, influenced by his or her own inspiration. What matters most are the technical and expressive variety. The aim of this composition is didactic shifting from training the student in the multiple use of the guitar and the exploitation of simple thematic materials.

Even in Putignano's *Esercizi dal silenzio assente* (2009), the guitar is played with peculiar techniques. In addition to the frequent use of harmonics, there is 'tapping' and also an effect of "mystery sound" obtained with the guitar's headstock. The first part presents a group of confronting motifs. Then the music introduces other figurations and becomes more varied, until it resumes the more static initial situation, but with important changes. The composition is set on an alternation between "euphony" and "cacophony" that are similar but not identical to the traditional juxtaposition of consonance and dissonance. With this dichotomy, the composer creates a short formal path from simple to complex without giving the impression of a predefined formal trajectory. The composition is interrupted rather than "closed".

The music of Campodónico and Putignano offers listeners many suggestions. However slow, concentrated and repeated listening is required to catch the slightest variations. Citing Byung-Chul Han, all the compositions teach the precious "art of dwelling on things".

With the repetition of listening, this music acquires a greater significance. We are grateful to the Trio Gynaika for introducing us to a truly new piece of the varied picture of today's music.

MARCO MOIRAGHI



TACTUS

DDD

TC 950009

© 2025

Made in Italy

