



LE AVANGUARDIE MUSICALI NEL NOVECENTO

Enciclopedia della Musica

EINAUDI | IL SOLE 24 ORE



Enciclopedia della musica

Direzione: Jean-Jacques Nattiez

Con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni

I

La musica europea dal gregoriano a Bach

II

Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana

III

Le avanguardie musicali nel Novecento

IV

Piaceri e seduzioni nella musica del xx secolo

V

Le tradizioni musicali nel mondo

VI

Musica e cultura

VII

La globalizzazione musicale

VIII

L'unità della musica

IX

Il suono e la mente

X

Il sapere musicale

Enciclopedia della musica

Diretta da Jean-Jacques Nattiez
Con la collaborazione di Margaret Bent
Rossana Dalmonte e Mario Baroni

Volume terzo
Le avanguardie musicali nel Novecento



Giulio Einaudi editore

IL SOLE 24 ORE
MILANO

© 2001 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Coordinamento editoriale: Graziella Girardello. *Redazione:* Anna Maria Farcito e Veronica Buzano. *Revisione delle traduzioni:* Carlo Vitali, Davide Monda, Fulvia De Colle. *Ricerca iconografica:* Luca Bianco e Maria Perosino. *Ricerche bibliografiche:* Nicola Verzina. *Segreteria editoriale:* Carmen Zuelli.

Traduzioni di: Anna Rita Addressi (*L'udibile e l'inudibile; La scienza e la tecnologia come fonti di ispirazione; Laboratori; Continuità e discontinuità*); Luca Colombotto (*Modernità: il materiale sonoro; Modernità: la forma musicale; La musica nei campi di concentramento nazisti*); Fulvia De Colle (*Dal rullo di cera al CD; L'industrializzazione della musica*); Roberta Giordani (*Tradizione e rottura della tradizione; Il mito e l'inconscio; Musica / non musica, lo spostamento delle frontiere*); Graziella Girardello (*Un'Enciclopedia della musica per il XXI secolo; Come raccontare il XX secolo?*); Francesca Magnani (*Musica e natura*); Laura Martuscelli (*La musica americana dentro e fuori delle Università*); Claudio Mussolini (*Alea, «happening», improvvisazione, opera aperta; Compositori e istituzioni in Inghilterra; Complessità/Semplicità/Complessità*); Egidio Pozzi (*Le tradizioni nazionali*).

Direttore dell'opera Jean-Jacques Nattiez
Con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonde e Mario Baroni

È vietata la riproduzione dell'opera o di parti di essa, con qualsiasi mezzo, compresa stampa, copia fotostatica, microfilm e memorizzazione elettronica, se non espressamente autorizzata dall'editore
Tutti i diritti di copyright sono riservati
Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge

© 2006 Il Sole 24 ORE s.p.a., Milano
Edizione speciale per Il Sole 24 ORE

Pubblicata su licenza della Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Progetto grafico copertine: Marco Pennisi & C.

Il Sole 24 ORE Arte e Cultura
Direttore responsabile: Ferruccio de Bortoli
Il Sole 24 ORE s.p.a.
Via Monte Rosa, 91 - 20149 Milano
Registrazione Tribunale di Milano numero 79 del 01-02-1992
Settimanale. N. 04/2007

Richiesta arretrati: i numeri arretrati possono essere richiesti direttamente al proprio edicolante di fiducia al prezzo di copertina

Finito di stampare nel mese di dicembre 2006 presso:
G. Canale & C. s.p.a. - Borgaro Torinese (TO)

Indice

p. xv *Come raccontare il xx secolo?* di Jean-Jacques Nattiez

Le avanguardie musicali nel Novecento

Parte prima. Ricerche e tendenze

MARIO BARONI

Nascita e decadenza delle avanguardie musicali

- 5 1. Gli antefatti remoti
- 9 2. Gli antecedenti immediati
- 12 3. L'avanguardia storica
- 15 4. La variante viennese
- 17 5. L'avanguardia nel secondo dopoguerra
- 21 6. Una strategia in crisi

PHILIPPE ALBÈRA

Tradizione e rottura della tradizione

- 27 1. La «progressione continua» dello spirito e dell'arte
- 33 2. Tradizioni popolari ed esotismo
- 42 3. Tradizione e modernità nel Novecento

PHILIPPE ALBÈRA

Il mito e l'inconscio

- 48 1. Il «progresso» e la «restaurazione»
- 50 2. Il sentimento del tempo e dello spazio in Schönberg
- 53 3. Il valore della forma nell'opera di Stravinskij
- 56 4. Inconscio individuale e inconscio collettivo
- 59 5. Strutture musicali
- 62 6. La storia e il mito

VENIERO RIZZARDI

- p. 67 Musica, politica, ideologia
- 69 1. Adorno e la costellazione storico-sociale della musica
- 71 2. Il realismo
- 73 3. Le avanguardie e oltre. Modelli di musica politicamente differenziata
- 80 4. Altri modelli di comunicazione

BOJAN BUJIC

Le tradizioni nazionali

- 84 1. Nazionalismo politico-sociale e nazionalismo musicale
- 86 2. Tradizione e innovazione nell'Europa centrorientale
- 86 3. Modelli politici e dibattito culturale nell'Europa del cambiamento
- 89 4. Il nazionalismo musicale nel corso del xx secolo

JEAN-JACQUES VAN VLASSELAER

- 103 La musica nei campi di concentramento nazisti
- 104 1. Il Trionfo dell'omicidio
- 106 2. Storia e memoria sociale
- 107 3. Le orchestre dei Lager
- 109 4. Il canto
- 111 5. Theresienstadt (1942-45): un mondo immaginario di cartapesta
- 116 6. Storia, musica e memoria

PHILIPPE ALBÈRA

Modernità: il materiale sonoro

- 119 1. Il concetto di modernità
- 122 2. Geografia della modernità
- 126 3. Ripensare la musica
- 131 4. L'organizzazione della materia

PHILIPPE ALBÈRA

Modernità: la forma musicale

- 138 1. Il problema della forma
- 141 2. Tempi e spazi multipli
- 145 3. «La musica è tutta relativa»
- 151 4. Alternative alla serialità
- 160 5. La dialettica del soggetto

HERMANN DANUSER

Darmstadt: una scuola?

p. 166	1. Scuole nella "Scuola"
169	2. Un concetto dinamico di scuola
170	3. Mito della modernità
173	4. <i>Arché</i> e storicità
174	5. Avanguardia e critica dell'avanguardia
176	6. Coscienza elitaria
179	7. Scandali
179	8. Conclusioni

DUJKA SMOJE

185 L'udibile e l'inudibile

188	1. Udire il silenzio
200	2. Il cristallo, le strutture invisibili e la polifonia segreta
207	3. L'occhio e l'orecchio
209	4. La polifonia virtuale
211	5. Gli armonici
213	6. Musica, comunicazione o contemplazione?
215	7. Cadenza sospesa

PHILIPPE ALBÈRA

Il teatro musicale

223	1. Introduzione
227	2. Una nuova drammaturgia
234	3. Commedia e spirito critico
239	4. Opera d'attualità e opera post-romantica
244	5. Berg e Schönberg
250	6. Transizione
256	7. Opera e modernità
263	8. Teatro musicale e opera da camera
270	9. Costellazioni contemporanee
273	10. Epilogo

ROSSANA DALMONTE

283 Voci

284	1. La voce del padrone
291	2. La canzone
298	3. La voce educata

WERNER KLÜPPELHOLZ

Il musicista-attore

- p. 306 1. Dal determinismo seriale alla forma aperta
 308 2. Rumore, silenzio e spazialità

JOHANNE RIVEST

312 Alea, *happening*, improvvisazione, opera aperta

- 313 1. Indeterminazione
 314 2. Opera aperta
 315 3. Alea
 316 4. Happening
 318 5. Improvvisazione
 319 6. Conclusione

JEAN BOIVIN

322 Musica e natura

- 323 1. Il post-romanticismo tedesco: Mahler e Strauss
 325 2. «Cercare la musica dietro tutti i veli che accumula...» (Claude Debussy)
 327 3. I giardini incantati di Maurice Ravel
 328 4. Il richiamo del modernismo: Stravinskij e Bartók
 330 5. L'espressionismo tedesco e la Seconda Scuola di Vienna
 331 6. L'avanguardia alla ricerca di una nuova sintassi universale
 332 7. Messiaen e gli uccelli
 334 8. Zoologia/musicologia
 335 9. «Le stelle producono suoni immani...» (Stockhausen)
 337 10. I nuovi spazi sonori di Xenakis
 337 11. Musica concreta ed elettronica
 340 12. La natura umana dell'interprete
 340 13. Scuola spettrale e radiologia del suono
 341 14. La preoccupazione ambientale e l'ecologia sonora
 343 15. Dialogo incessante della natura con la cultura

R. MURRAY SCHAFER

Musica / non musica, lo spostamento delle frontiere

- 348 1. Definizioni
 349 2. Musica e rumore
 350 3. I *contenitori*: musica in lontananza e ascolto ravvicinato
 352 4. «Verso la nuova musica»?
 354 5. C'è troppa musica nel mondo?
 355 6. Musica e paesaggio sonoro: le frontiere e gli interscambi
 357 7. «Diritti sulle orecchie» ed ecologia acustica

MARC BATTIER

La scienza e la tecnologia come fonti d'ispirazione

p. 360	1.	Le scoperte tecnologiche
362	2.	Rappresentazione e trattamento dell'informazione
362	3.	I rapporti dei musicisti con la tecnologia
365	4.	Il fenomeno dell'elettrificazione
366	5.	Le influenze secondo John Cage
367	6.	Le influenze della scienza
368	7.	Matematica e musica
370	8.	L'influenza del paesaggio sonoro
371	9.	La voce spiegata
372	10.	Dalla guida delle macchine all'interazione con la musica
373	11.	Fisica del suono, composizione del suono
374	12.	Il ritorno della composizione allo strumento
375	13.	Centri di ricerca
376	14.	Conclusioni

FRANÇOIS DELALANDE

380 Il paradigma elettroacustico

381	1.	Scuole ed etichette, in breve
382	2.	L'elettroacustica nella continuità storica
387	3.	La rottura del supporto
389	4.	Tradizione orale, scrittura, elettroacustica: tre "paradigmi tecnologici" di produzione-conservazione-trasmissione
390	5.	Dove termina l'elettroacustica?
395	6.	L'elettroacustica nella musica del secondo Novecento
399	7.	Ipotesi definitive

MARC BATTIER

404 Laboratori

406	1.	La musica concreta e l'inizio della sperimentazione
407	2.	Colonia e l'avvento dei laboratori di musica
408	3.	Lo sviluppo dei laboratori di musica elettronica nel mondo
409	4.	Effetti dell'installazione degli studi in Europa
410	5.	La fusione dei generi: lo Studio di Fonologia musicale
411	6.	Il sintetizzatore di suono e la trasformazione dei laboratori
413	7.	Sviluppo della live electronic music
415	8.	L'informatica musicale viene in soccorso ai laboratori
416	9.	Dal laboratorio alla ricerca musicale

SUSANNA PASTICCI

p. 420 Musica e religione

- 421 1. «Musica religiosa»: le molteplici implicazioni di un concerto ambiguo
- 425 2. La vocazione messianica del compositore Arnold Schönberg, profeta
messaggero di verità
- 428 3. Ispirazione religiosa e creatività musicale: Igor' Stravinskij e la dialettica
forma-contenuto
- 431 4. La musica come mezzo di rappresentazione delle verità teologiche:
Olivier Messiaen
- 435 5. Verso una dimensione non lineare del tempo musicale
- 439 6. L'influenza dei modelli di pensiero delle religioni orientali

RAFFAELE POZZI

L'ideologia neoclassica

- 444 1. Problemi di definizione concettuale
- 446 2. Classico/neoclassico
- 448 3. Il neoclassicismo nel Novecento: nascita di un'idea
- 452 4. La strada di Weimar: *Gebrauchsmusik* e *Neue Sachlichkeit*
- 453 5. Il «rivoluzionario conservatore» e «Der kleine Modernsky»
- 457 6. «Ars Gallica»
- 461 7. «Rappel à l'ordre» e regimi autoritari
- 464 8. La nuova avanguardia e il ritorno impossibile

JONATHAN CROSS

Compositori e istituzioni in Inghilterra

- 471 1. Le origini nazionaliste
- 472 2. Gli anni fra le due guerre
- 474 3. 1945: la svolta
- 476 4. La generazione di Manchester
- 478 5. Nuovi orizzonti: gli anni Sessanta e oltre
- 486 6. Mutamento istituzionale e commercializzazione: gli anni Ottanta e Novanta
- 488 7. Conclusioni: compositori e istituzioni, passato e presente

ANDREW IMBRIE

La musica americana dentro e fuori delle Università

- 492 1. Musica, finanziamenti e insegnamento negli Stati Uniti dagli albori ai nostri giorni
- 496 2. I giovani compositori e la loro produzione musicale
- 499 3. Composizione e musicologia
- 500 4. Teoria, etnomusicologia ed elettronica nelle università americane
- 503 5. Non solo università: punti di contatto fra due universi musicali
- 505 6. «Americanismo»: Copland, Sessions e Ives

- p. 508 7. Gli anni di Babbitt, Carter e Cage
509 8. Critica musicale e critica accademica
511 9. Quesiti e certezze

SERGE PROVOST

514 Complessità/Semplicità/Complessità

- 515 1. Alcuni punti di riferimento
517 2. Il xx secolo al bivio
519 3. Epoca contemporanea

MICHEL IMBERTY

Continuità e discontinuità

- 526 1. I concetti di gerarchia percettiva e strutturale
529 2. Discontinuità nella musica tonale e nella musica atonale
531 3. La macro-struttura temporale dell'opera
536 4. Continuità e discontinuità nella musica della fine del xx secolo:
i paradossi della musica ripetitiva minimalista e della musica spettrale
544 5. A guisa di conclusione

JEAN-JACQUES NATTIEZ

Come raccontare il xx secolo?

Presentazione dei Volumi terzo e quarto

1. *Nascita della modernità.*

Se, come abbiamo affermato nella *Presentazione generale* di questa *Enciclopedia*, dedichiamo due interi volumi alle musiche del xx secolo, è perché, nel corso dell'ultimo secolo, la musica è stata contraddistinta da notevoli sconvolgimenti. Di cosa si tratta?

Dal punto di vista dei linguaggi e degli stili musicali, l'opera di Debussy rappresenta la prima svolta del xx secolo. Come sempre accade, anche nel caso degli innovatori, essa si iscrive, per certi aspetti, nella continuità dei suoi predecessori. I *Préludes* per pianoforte hanno il taglio delle *pièces de salon*. *Pelléas et Mélisande* (1893-95) deve molto al principio wagneriano della melodia continua, e il compositore si ricorderà del *Parsifal* scrivendo gli interludi fra i quadri. Ma allo stesso tempo, dopo di lui, la musica non sarà più quella di prima. A proposito della tonalità, Debussy diceva che era bene «annegare la vecchia signora». La modalità antica è onnipresente, e Proust, da melomane avveduto, sottolineava l'originalità della scala cosiddetta cinese, a toni interi, che egli utilizza. Con Debussy, la scrittura si frammenta: nei *Jeux* (1912-13), la forma si rinnova costantemente, imponendo un'attenzione percettiva continua. E, tanto che si tratti delle opere per pianoforte, de *La Mer* (1903-905) o della *Sonate pour flûte et harpe* (1915), la sonorità diviene un parametro altrettanto importante dell'armonia, della melodia o del ritmo.

Poi è la volta della rivoluzione scatenata da Schönberg. Benché Liszt avesse scritto *Nuages gris* (1881), opera priva di qualsiasi stabilità tonale precisa, e *Bagatelle, sans tonalité* (1885), dal titolo inequivocabile, è nei *Tre pezzi per pianoforte*, op. 11 (1909), di Schönberg, radicalmente atonali, che vengono sospesi i riferimenti tradizionali. Nel 1920, Schönberg applica in diverse raccolte per pianoforte (op. 23, 24, 25) la tecnica seriale propriamente detta che ha appena inventato. A uno dei suoi allievi aveva allora annunciato di aver scoperto «qualcosa che [avrebbe] garantito la supremazia della musica tedesca per i prossimi cent'anni». L'esecuzione musicale è basata su una serie di suoni, per lo più dodici (da cui il nome di dodecafonia), collegati secondo un ordine specifico a partire dalla scala cromatica, e secondo il principio che una stessa nota non deve ripresentarsi prima che sia-

no state enunciate le altre undici. Ormai, i momenti di riposo e le regole armoniche a cui ci aveva abituati la tonalità sono scomparsi, anche se la forma, la fraseologia, il ritmo e la metrica si accompagnano ancora al gesto espressivo dei Romantici. Anche se, per comprendere la musica dei tre viennesi, Schönberg, Berg, Webern, non si tratta di eliminare le emozioni che essa evoca, ciò nonostante è innegabile che i punti di riferimento tradizionali più familiari sono ormai superati.

Con Debussy e Schönberg si instaura una frattura, che diventerà enorme, fra il compositore e l'ascoltatore. Certo, questo non è un fenomeno di ieri. Io oserei affermare che Beethoven dà simbolicamente avvio alla modernità musicale con il *Quarto concerto per pianoforte in sol maggiore*, op. 58 (1805-806), che comincia con una meditazione dello strumento solista, seguita da un dialogo con l'orchestra. Non è forse lecito vedervi, in termini musicali, la nuova affermazione dell'individuo come soggetto della storia, dopo il lungo periodo di dominio delle oligarchie feudali e aristocratiche, da cui la Rivoluzione francese ha voluto affrancare l'essere umano? Mozart doveva render conto all'arcivescovo di Salisburgo; Haydn vestiva un'uniforme da lacchè in quanto maestro di cappella del principe Esterházy. Entrambi operavano in piccoli agglomerati, appena più numerosi, demograficamente, delle micro-società africane, nelle quali ciascun elemento della comunità può al contempo essere protagonista e spettatore dell'esecuzione musicale e della danza. In questo modo, le regole compositive e le strategie di percezione sono ripartite, situazione che io definirei *classica*, sia che ci troviamo in un villaggio Banda-Linda o alla corte di Federico il Grande, il sovrano che, tra il 1740 e il 1760, compone *arie*, sinfonie, concerti e sonate.

Beethoven affranca i musicisti dalla loro dipendenza nei confronti del potere. Con lui, la musica entra radicalmente nell'era dell'individualità, e compare una nuova possibilità storica: poiché non devo più render conto né ai miei padroni né ai miei ascoltatori, ma soltanto all'Umanità e alla Storia, io posso comporre ciò che io soltanto considero esteticamente e tecnicamente adeguato, valido e bello. Si entra nella modernità quando un compositore inventa nuovi procedimenti di scrittura senza preoccuparsi di come verranno percepiti e compresi. E Beethoven di scrivere la *Grande fuga* (1825-26), l'unica opera del passato che, significativamente, il quartetto Arditti, specializzato nell'esecuzione di opere del xx secolo, include talvolta nel programma dei suoi concerti.

Si potrebbe obiettare che l'ascoltatore di una fuga di Bach non è in grado – all'ascolto – di seguire il gioco complesso del soggetto, del contro-soggetto e della risposta che si inseguono e si intrecciano fino allo stretto finale. Gli esperimenti dello psicologo Robert Francès [1958] hanno effettivamente dimostrato, in maniera irrefutabile, che uno studente di contrappunto, all'ultimo anno del Conservatorio di Parigi, non era in grado di

identificarne e di riconoscerne le componenti *ad orecchio*. Del che prendiamo atto. Ma vi erano molte altre cose nel *Clavicembalo ben temperato* che permettevano all'ascoltatore di seguire, dall'inizio alla fine dell'opera, un "filo del discorso" musicale. In particolare, lo sviluppo del brano secondo le leggi dell'armonia tonale, che avevano cominciato a emergere intorno al 1600, ossia più di un secolo prima.

Con e dopo Beethoven, invece, il compositore non si sente più obbligato a tener conto delle aspettative dell'ascoltatore. È del resto significativo che la forma-sonata, pilastro della musica classica, sia stata pienamente teorizzata solo nel momento in cui si trasforma, giusto prima o dopo la morte di Beethoven, nel 1827 [Czerny 1848-49; Marx 1837-47; Reicha 1826]. La musicologia, il discorso sulla musica, più in generale, appaiono quando i compositori si discostano dai quadri di riferimento, quando c'è la necessità di spiegare ai musicofili ciò che essi non comprendono più. Nella stessa epoca, Johann Strauss (1825-99) è il primo importante compositore a specializzarsi nella musica d'intrattenimento. Presto, Wagner spezzerà una lancia in favore di quella che un giornalista definirà «la musica dell'avvenire», e condannerà le musiche "frivole" in nome della musica "seria". La frattura tra il compositore e l'ascoltatore che si è esacerbata nella seconda metà del xx secolo e che, per reazione, ha impegnato i creatori di fine secolo in quello che si è convenuto di definire il postmoderno o la postmodernità, è il risultato di un'evoluzione costruttiva che era iniziata ben prima di Debussy e di Schönberg, ma che con loro si è radicalizzata.

2. Un'evoluzione non lineare.

Questo però non significa che i creatori siano sempre "all'avanguardia" nella ricerca di innovazioni viepiù radicali. A uno sguardo ravvicinato, è evidente che i momenti di invenzione, di rivoluzione o di rottura, così tipici del xx secolo, stanno accanto o si alternano a fasi di prolungamento o di ritorno a stili del passato, a periodi di rinnovata attenzione alle capacità percettive di chi ascolta. Le esigenze dell'avanguardia possono coesistere con l'edonismo...

È quanto sembra accadere costantemente nella storia della musica: nel xiv secolo, all'*Ars nova* ha fatto seguito la *chanson* borgognona; i contemporanei di Bach non hanno accolto di buon grado la complessità della sua scrittura e le hanno preferito «la semplicità» di Händel [Cantagrel 1982]; Brahms ha proposto una sorta di "neoclassicismo" romantico.

Nel xx secolo, la musica briosa e cangiante di Ravel (1875-1937) è più accessibile di quella di Debussy (1862-1918), di tredici anni più vecchio. Dopo le brutali esplosioni del *Sacre du printemps*, che fecero scandalo

(1913), Stravinskij attraversa un periodo neoclassico (ad esempio con l'*Œdipus rex*, 1926-27), definito da Adorno [1958] come un periodo di «restauratione», in opposizione al «progresso» schönbergiano. Facendo seguito al *Mode de valeurs et d'intensités* di Messiaen (1949), il giovane Boulez estende, per poco tempo, il principio della serie a tutti i parametri (altezza, durata, intensità, timbro) e provoca l'esplosione parossistica di una scrittura musicale puntillista (*Polyphonie X*, 1950-51, primo libro delle *Structures pour deux pianos*, 1951-52). La frattura tra il compositore e il suo pubblico ha raggiunto il culmine. Ma a poco a poco, lo stesso Boulez [1963] riporta l'attenzione su quanto percepisce l'ascoltatore, in particolare con le «Appleton Lectures» del 1963, che segnano il passaggio dal primo al secondo libro delle *Structures* (1956-61). Altri non avevano atteso i suoi ripensamenti: con la musica elettroacustica, Schaeffer [1952] intende promuovere una musica che si interessi più del percepito che non del concepito, e altri compositori seriali, soprattutto in Italia al seguito di Maderna, reintroducono il senso della continuità: bastano i titoli *Sequenze* (1958-95) o *Chemins* (1965-72) di Berio a rivelare un orientamento stilistico ben diverso da quello di uno Stockhausen (*Kontra-Punkte*, 1952; *Momento*, 1961-1964) o di Boulez (*Éclat*, 1965), per non parlare di Ligeti, che riabilita le tessiture musicali e la sonorità a scapito della purezza strutturale (*Volumina*, 1961-62).

La ricerca della costruzione formale era stata animata dalla fiducia nei modelli logico-matematici, di cui Boulez si avvaleva ancora nel 1963. Dall'inizio degli anni Cinquanta, è da tutt'altro orizzonte filosofico – il libro cinese degli oracoli, *I Ching* – che giungeva in Cage la volontà di introdurre in musica il caso e l'indeterminazione (*Music of Changes*, 1951), il che lo porterà a organizzare alcuni *happenings* come il Black Mountain Event del 1952. L'aleatorio seduce anche i serialisti duri e puri della prim'ora, Pousseur con *Mobile* (1956-58) e *Répons* (1960), Stockhausen con il celebre *Klavierstück XI* (1962), e Boulez, in forma assai controllata (*Troisième Sonate*, 1956-57; *Éclat*, 1965). Questa tendenza, ugualmente presente in altre forme d'arte, è sottolineata dal saggio di un giovane filosofo, che ottiene con esso il primo grande successo internazionale: *Opera aperta*, di Umberto Eco [1962].

Nel momento in cui il movimento lanciato dalla cosiddetta «Scuola di Darmstadt» mostra i primi segni di stanchezza, gli subentra sulla scena la musica ripetitiva e minimalista americana: nel 1964 Riley compone *In C*, dal titolo – ancora una volta – significativo. Per volere del produttore, la copertina del disco riportava: «L'opera più importante dopo *Le Marteau sans maître* di Boulez». Reich propone opere in cui l'ascoltatore è invitato a seguire trasformazioni e sfasamenti progressivi di formule ripetute (*Piano Phase*, 1967; *Four Organs*, 1970; *Drumming*, 1971). Glass conquista uditori sem-

pre piú vasti (*Music in Similar Motion*, 1965; *Einstein on the Beach*, 1975). I musicisti del gruppo L'itinéraire (Dufourt, Grisey, Lévinas, Murail) propongono, sulle orme di Scelsi, di ricavare la logica dell'esecuzione musicale dal materiale sonoro stesso (musica "spetttrale"). Nello stesso momento, Ferneyhough (*Funérailles*, 1977-80) inaugura quella che egli chiama la nuova complessità [Ferneyhough 1995]. Si parlerà presto, a proposito di Rihm (*Départ*, 1988), di «neoespressionismo» e di «nuova semplicità», o addirittura di «neoromanticismo», mentre altri legittimeranno il ritorno alla tonalità. Proposta nel 1983 dal sociologo Pierre-Michel Menger, allievo di Pierre Bourdieu, la tonalità viene teorizzata in Italia da Baricco [1992] e in Francia da Duteurtre [1995]. Rimosso poi l'interdetto sul suo uso, alcuni compositori di musica "seria" della generazione piú giovane, alla fine del xx secolo, civettano con le musiche pop, rock e industriali – quelle che, in Québec e giú fino al Regno Unito, vengono chiamate le «musiche attuali» [Jones 1995], e altrove la musica nuova [Lelong 1996] o addirittura la musica di creazione, non potendosi piú parlare di musica "contemporanea", dal momento che questo termine è troppo legato all'estetica concepita dalla Scuola di Darmstadt e a quanto ne è conseguito. È del resto ciò che sancisce il titolo di una raccolta di testimonianze di compositori: *La Création après la musique contemporaine* [Cohen-Lévinas 1999].

Durante questa caotica traversata del secolo, alcuni compositori ritenuti "conservatori" dalle diverse avanguardie continuavano le loro creazioni neotonali o modali: Prokof'ev, Britten, Šostakovič, Henze, il Gruppo dei Sei (in particolare Honegger, Milhaud, Poulenc), Frank Martin, Landowski, che i musicofili della fine del xx secolo non disdegnarono di (ri)scoprire su disco o in concerto. Glenn Gould, dal canto suo, in un articolo molto discusso del 1966 si era chiesto perché un'opera di grande bellezza, scritta oggi nello stile di Haydn, non dovrebbe essere altrettanto valida di una delle sue opere originali. E Gould si è espresso a favore della legittimità di comporre musica nello stile di Max Reger o di Richard Strauss. Ciò facendo, è sembrato ad alcuni un avanguardista della retroguardia, agli altri un precursore illuminato del postmoderno.

Questo xx secolo – come tutti gli altri, del resto – è stato il secolo della coesistenza e della diversità delle tendenze. Il terzo *Concerto per pianoforte* di Rachmaninov ed *Erwartung* di Schönberg datano entrambi al 1909; la *Sinfonia classica* di Prokof'ev e le dodici *Études* per pianoforte di Debussy al 1915; Puccini completa il suo *Trittico* con Gianni Schicchi nel 1918, nel momento in cui Stravinskij scrive l'*Histoire du soldat*; *Intégrales* di Varèse (1925) precede di un anno la *Turandot*; e Richard Strauss chiude la sua carriera (e il neoromanticismo) con i *Vier letzte Lieder* del 1948, l'anno in cui Boulez scrive *Le Soleil des eaux*, e ha già alle spalle la sua *Première Sonate* per pianoforte (1946).

3. *L'espansione dell'universo musicale.*

Parallelamente all'avvento della tonalità e del serialismo, altre conquiste sonore e tecnologiche contribuiscono alla costruzione progressiva della modernità musicale.

All'inizio del secolo, i futuristi italiani (Marinetti, Russolo) si erano proposti di esplorare «l'arte dei rumori» [Russolo 1913]. Con loro si inaugura una tendenza che contraddistinguerà tutto il secolo: l'inclusione progressiva nell'universo musicale di ciò che è generalmente considerato appartenente al campo del "rumore". Un po' più tardi, Varèse introduce le sirene in *Amériques* (1918-21), *Hyperprism* (1922-23) e *Ionisation* (1929-31); scrive quella che è considerata la prima opera per sole percussioni (*Ionisation*), gioca musicalmente con i rumori prodotti dalle chiavi dello strumento (*Density* 21,5 per flauto solo, 1936). Già qualche tempo prima della seconda guerra mondiale, Cage si proponeva di

esplorare tutte le possibilità strumentali non ancora repertorate, l'infinito delle fonti sonore possibili: di un terreno abbandonato o di una discarica, di una cucina o di un soggiorno [1976, trad. it. p. 67].

Tale desiderio di abbracciare tutto il campo sonoro possibile l'aveva portato a inventare il pianoforte preparato, il cui suono viene modificato introducendo dei corpi estranei sulle corde (*Sonatas and Interludes for Prepared Piano*, 1946-48). Nel celebre 4'33" (1952), in cui il pianista avvicina e allontana le mani dalla tastiera senza suonare una sola nota, Cage invita gli ascoltatori a interessarsi ai rumori dell'ambiente circostante. Non ci stupiamo allora se ciò che si può considerare uno sfruttamento dei "margini" del musicale non si limiti a incidere sul suono, ma incida anche sugli *atti* e sui *gesti* legati alla musica: siamo dunque di fronte a una teatralizzazione della musica, in particolare con Kagel (*Sur scène*, 1958-60; *Journal de théâtre*, 1960). Sulla scia di tutto questo movimento, Berio sfrutta sistematicamente, nelle sue *Sequenze* (1958-95) – per flauto, arpa, voce femminile, pianoforte, trombone, viola, oboe, violino, clarinetto, sassofono contralto, tromba in *do* e risonanza di pianoforte, chitarra, fagotto, fisarmonica –, le risorse inconsuete e insolite degli strumenti o della voce, e attribuisce loro un ruolo centrale.

All'indomani della seconda guerra mondiale, alcuni ricercatori scoprono le possibilità dell'invenzione sonora a partire dal disco (esperimento del solco sigillato) e del magnetofono (che permette di ascoltare un suono al rovescio, di rallentarlo, di accelerarlo e di miscelarlo ad altri). Nel 1948, presso il Laboratorio sperimentale della Radio francese (Schaeffer, *Étude aux chemins de fer*, 1948; Schaeffer-Henry, *Symphonie pour un homme seul*, 1950), l'avvento della musica concreta apre territori inesplorati. Questa mu-

sica sarà ben presto ribattezzata «musica elettroacustica» e «musica acusmatica», una terminologia, ispirata a Pitagora, che sottolinea come il fruitore sia invitato ad ascoltare una musica di cui non vede la fonte. Sarà questa musica a dar vita ad alcuni capolavori realizzati da compositori di “musique de note”, ossia compositori di musica che concepiscono le loro opere in forma di partitura scritta: il *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen (1955-1956) e *Tema (Omaggio a Joyce)* (1958) di Berio.

Tutto questo movimento contribuisce a dare autonomia costruttiva a un parametro che si considerava – e che talvolta ancora si considera [Meyer 1989, pp. 15-16] – come secondario: il timbro o, più esattamente, per riprendere la terminologia di Schaeffer [1966], le proprietà morfologiche del suono. Ancora una volta, siamo di fronte alla prosecuzione di una tendenza tipica della musica occidentale: la tematizzazione, nell'elaborazione compositiva, del colore strumentale – sottolineata per la prima volta dal trattato d'orchestrazione di Berlioz [1843] –, che, con il passare del tempo, acquisisce una progressiva autonomia, fino a dar vita a un vero e proprio genere.

Infine, i compositori del xx secolo entrano in contatto con il computer. In questo caso, la nuova possibilità tecnica, combinata con una ricerca stilistica innovativa, si basa sulla fiducia (o sulla convinzione) nelle virtù del connubio fra ricerca musicale e scienza. Il desiderio di controllare tutti i parametri nel quadro del pensiero seriale (Stockhausen, Boulez) contraddistingue le ricerche condotte presso gli Studi di Colonia negli anni Cinquanta, e porta allo sviluppo della musica elettronica (da non confondere con le musiche elettroacustiche e acusmatiche). Al di fuori del movimento, Xenakis [1963] lavora all'elaborazione delle cosiddette musiche stocastiche, governate da leggi statistiche, le cui prime opere per orchestra suscitano grandissimo interesse (*Metastasis*, 1953-54; *Pithoprakta*, 1955-56; *Achorripsis*, 1956-57). L'impiego crescente del computer porta alla creazione di veri e propri laboratori musicali: l'Équipe de mathématique et d'automatique musicales (EMAMu) di Xenakis nel 1966, e l'Institut de coordination acoustique/musique (IRCAM) di Boulez nel 1975.

All'IRCAM, dall'unione del computer con la musica sarebbe ben presto derivata la composizione di due importanti opere di Boulez. In lui, l'ambiente elettroacustico è concepito sempre più come il prolungamento e l'espansione della scrittura strumentale. Ma, per facilitare l'integrazione e il coordinamento del suono strumentale con quello elettronico, Boulez fa costruire all'IRCAM, dall'ingegnere italiano Giuseppe Di Giugno, la 4X, che permette di trasformare in tempo reale i suoni strumentali in suoni elettronici (*Répons*, 1981 sgg.). In ... *explosante-fixe*..., del 1994, per flauto MIDI e orchestra da camera, lo *score-follower* (sincronizzatore della partitura) fa partire gli eventi elettronici quando riconosce nella parte dello strumento solista dei precisi segnali, ciò che consente alla produzione dei suo-

ni elettronici di coniugarsi alle variazioni di tempo e alle irregolarità dell'esecuzione musicale dal vivo. E, allo stesso modo in cui le nuove sonorità della musica elettroacustica avevano potuto ispirare un compositore di musica strumentale come Ivo Malec, non si possono non riconoscere le sonorità derivate dall'incontro con il computer in un'opera puramente strumentale come *Sur Incises* – per pianoforte, arpe e percussioni – di Boulez (1996-98).

4. *La reazione postmoderna.*

Nel corso degli anni Settanta e Ottanta, le esigenze dure e pure dei serialisti di Darmstadt segnano il passo. Il linguaggio rimane atonale, ma non si cerca più alcuna giustificazione ontologica nella struttura: «Il sistema [è] un aiuto, un puntello, una droga per l'immaginazione», riconosce Boulez nel 1986 [ed. 1989, p. 378]. Con un decennio di scarto rispetto alla letteratura e all'architettura, la musica raggiunge la corrente postmoderna. Che cosa distingue la modernità e la postmodernità musicali? [AA.VV. 1990; Ramaut-Chevassus 1998].

Il moderno combina la fiducia nel progresso della musica con la convinzione che, nell'avvenire, la musica sperimentale e avanguardistica di oggi sarà la musica universale di domani e, perché no, il progresso musicale seguirà inesorabilmente la sua traiettoria in parallelo con il progresso politico, nel contesto di una società universale e senza classi. Il moderno è alla ricerca di purezza, crede nel valore estetico di ciò che fa, ha fiducia solo nella verità del suo lavoro compositivo, sancita dal fondamento hegeliano-marxista del suo cammino e dall'ispirazione che esso attinge dai modelli formali.

Il postmoderno, invece, non ha più fiducia nell'avvenire. Crea per l'ascoltatore di oggi, attento a ciò che pensa essere le strategie percettive degli ascoltatori. Il postmoderno privilegia la ricerca del piacere. Non teme l'impurità della mescolanza degli stili e dei generi. È pronto a trarre ispirazione dagli stili del passato e a moltiplicare le citazioni. Tende a pensare che gli stili di tutte le epoche e di tutte le culture si equivalgano, dal momento che le creazioni musicali incontrano il gusto degli ascoltatori. Di conseguenza, non esiste più *a priori* alcuna barriera né censura che vieti di far ricorso a questo o quello stile, a questa o quella scrittura. Il ritorno alla tonalità è il benvenuto, poiché permette la congiunzione della cosiddetta musica seria con le musiche pop e industriali.

Un'opera, in cui peraltro non compare il termine "postmoderno", sembra a mio avviso segnarne l'avvento, per lo meno nella cultura francofona: *Le Paradoxe du musicien* di Menger [1983]. Per quale ragione? Perché vi si trovano congiunti tre dati fondamentali dell'atteggiamento dominante alla

fine del xx secolo: l'autore si preoccupa per la frattura tra il compositore e il suo pubblico; la spiega con l'esasperato grado di complessità della scrittura musicale e, basandosi sulle affermazioni già desuete di Lévi-Strauss [1964], suggerisce che il sistema tonale potrebbe davvero essere il più naturale fra tutti; infine, cifre alla mano, tenta di dimostrare che la musica contemporanea sopravvive soltanto grazie all'ausilio delle sovvenzioni statali.

Mentre il compositore modernista non concepiva il suo impegno estetico indipendentemente da quello politico (Berio, Boulez, Nono sono stati membri o compagni di strada del partito comunista dei rispettivi paesi) – con il neo-marxista Adorno come capofila –, il postmoderno è alla ricerca di un pubblico da ritrovare. E se le musiche pop e industriali sono ormai legittimate, è perché esse sono la musica della cultura-giovane, cosa che alcuni talvolta affermano con cattiva coscienza, come attesta il titolo del libro di Guibert [1998] *Les Nouveaux courants musicaux: simples produits des industries culturelles?*

In effetti, per parlare del fenomeno musicale, oggi non è più possibile prescindere dal nuovo contesto economico. La concentrazione delle *major* del disco, i costi decrescenti delle apparecchiature di riproduzione differita, la globalizzazione dei sistemi di diffusione hanno sconvolto il mercato della musica. Nel 2000, il disco classico non rappresentava più che il 6 per cento del mercato [Drillon 2000, p. 60]. Il disco di musica moderna “seria”, una goccia d'acqua. E la redditività, gli indici di ascolto e il tasso di frequentazione delle sale stavano diventando sempre più, per i poteri pubblici e gli organismi finanziatori, gli unici criteri di valutazione delle produzioni e delle attività musicali.

Nel corso degli ultimi due decenni del xx secolo, il panorama musicale è totalmente cambiato dal punto di vista sonoro, estetico, ideologico ed economico. La musica del xx secolo ha rappresentato uno sconvolgimento profondo, non solo in ragione dei cambiamenti stilistici che ha conosciuto da Debussy a Boulez (simbolicamente) rispetto alla tonalità classica, ma anche perché «la lunga marcia» della modernità musicale non ha portato alla stabilità di un nuovo linguaggio universale. Al contrario, la musica ha provocato nuovi atteggiamenti compositivi, che si definiscono e si costruiscono per reazione proprio contro di essa.

5. *Il fatto musicale sotto esame.*

Di certo ora il lettore comprenderà meglio perché abbiamo scelto di dedicare due volumi di questa *Enciclopedia* al xx secolo. Perché le novità che questo secolo introduce nel fatto musicale obbligano a ripensare in modo diverso la nostra comprensione della musica nel suo complesso, tanto che si

tratti delle musiche occidentali dei secoli passati (primo e secondo volume) quanto delle musiche extraeuropee (quinto e sesto volume), rese ormai accessibili dal disco, e, fenomeno nuovo, dal CD-Rom, «come se si fosse sul posto». Non vi raggiungiamo alcuna certezza, ma tendiamo a considerare nuove questioni, quelle stesse che verranno sollevate nei due volumi finali di quest'opera.

C'è anzitutto la natura stessa del *linguaggio* musicale. L'avvento dell'atonalità e del serialismo aveva rimesso fortemente in discussione la concezione naturalistica della tonalità classica, dominante da Rameau (1722) in poi. Certo, dopo la descrizione scientifica di scale «esotiche» effettuata da Ellis [1885], i musicologi sapevano che la tonalità non aveva nulla di universale. Ma la concezione evoluzionistica che a lungo ha prevalso [Chailley 1954] ha potuto accreditare l'idea che, a partire da una sorta di *big bang* iniziale, il linguaggio musicale dovesse inesorabilmente passare dalle scale bitoniche alle tritoniche, quadritoniche, pentatoniche, per giungere infine alla scala delle sette note – punto di stabilità definitivo –, e che, ciò acquisito, l'evoluzione dell'armonia occidentale si spiegasse secondo lo sviluppo della risonanza naturale: la settima nel Rinascimento, la nona dal XVII secolo a Beethoven, l'undicesima da Wagner a Debussy e la dodicesima da Ravel a Messiaen. Nel 1961, Boulez faceva piazza pulita di tutto questo:

Oggi che, oltre ai corpi sonori naturali, abbiamo a nostra disposizione il vasto campo dei mezzi elettro-acustici, ci si chiede in virtù di che cosa le leggi della risonanza naturale dovrebbero rimanere un articolo di fede [1961, trad. it. p. 17].

Argomento in favore di una concezione naturalistica della tonalità: il suo ritorno in grande stile dopo gli eccessi ritenuti inudibili della musica seriale, e la sua espansione planetaria attraverso il circuito delle musiche industriali. Scacciate il naturale, ed esso ritorna al galoppo. Replica: ma come mai, nel corso della storia del linguaggio musicale, alcune innovazioni sono state progressivamente ammesse dall'orecchio musicale, e non solo l'accordo di settima di dominante introdotto da Monteverdi e a lungo considerato come dissonante, ma anche tutti i tipi di configurazioni sonore che oggi, pur sfuggendo del tutto alla tonalità, sono perfettamente ammesse dagli ascoltatori? Ipotesi: quando nuovi tratti di scrittura finiscono per essere accolti – su vastissima scala – dagli ascoltatori, è senz'altro perché essi rispettano certi universali della percezione, il che non significa che la musica tonale abbia una vocazione universale...

La comparsa delle musiche elettroniche, elettroacustiche, acusmatiche – qualunque sia il nome che si intende dar loro – costringe ad ammettere un'estensione più vasta del *concetto* di musica. La musica non è fatta soltanto di altezze e di ritmi, ma anche di entità sonore, che possono addirittura divenire il fondamento pressoché esclusivo di nuove forme di espressione musicale. Replica: forse, ma ai concerti di musica elettroacustica par-

tecipa un pubblico quasi altrettanto scarso di quello che affolla i concerti dell'Ensemble InterContemporain di Parigi o dell'Ensemble Modern di Francoforte. Ipotesi: può darsi che la musica elettroacustica abbia bisogno di un parametro diverso dai soli oggetti sonori – ed è caratteristico che molti sostenitori di questa “scrittura” si siano avvalsi dell'aiuto della narrazione testuale o visiva, oppure abbiano privilegiato la composizione di musiche miste (miscuglio di suoni strumentali e di suoni artificiali) –, ma l'esistenza delle musiche elettroacustiche obbliga a considerare come appartenenti al campo musicale fatti sonori che ne erano tenuti ai margini: certi “rumori” – che sono stati in seguito perfettamente ammessi nel regno dei suoni musicali –, o addirittura certi tipi di musiche extra-occidentali come i giochi di gola Inuit, basati su un uso della voce ignoto al canto occidentale (questa popolazione alterna suoni ispirati ed espirati, combinati alternativamente a suoni vocalizzati e non vocalizzati).

C'è poi la nozione di *opera* musicale. Sino a poco tempo fa, questo concetto non veniva messo in discussione. E anzi, nei suoi *Grundlage der Musikgeschichte* del 1967, Carl Dahlhaus ne faceva l'oggetto cardine a partire dal quale era dato seguire la storia della musica. La comparsa delle opere aperte e aleatorie, negli anni Sessanta di quest'ultimo secolo, rappresenta un'enorme sfida all'idea dell'opera come entità stabile e definitiva. Ma la moderna ridiscussione dello *status* dell'opera non fa che renderci più sensibili a quanto è avvenuto prima del XIX secolo, un secolo che si è basato su una concezione organicistica dell'opera – ereditata da Goethe (*La metamorfosi delle piante*, 1790) ed estranea ai secoli che lo precedono – secondo la quale tutte le sue parti sono collegate. Leo Treitler [1989, p. 171] ha legittimamente obiettato a Dahlhaus che il concetto di opera non si addiceva al periodo medievale, di cui egli è un eminente specialista. A quali realtà sonore ben definite corrisponde *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi in quanto opera? Perché, all'epoca di Mozart, era possibile suonare il primo movimento di un *concerto* per pianoforte nella prima parte di una serata, e le altre due nel corso della seconda? E che dire delle musiche di tradizione orale, a proposito delle quali l'etnomusicologo, spontaneamente, non parla mai di opere ma di brani? Certi aspetti della musica del xx secolo – opere aperte e aleatorie, improvvisazioni – obbligano a distinguere tra opera e processo che sono, tanto l'una quanto l'altro, realtà ben concrete del fatto musicale.

C'è infine la *natura* stessa della musica. Per fare un po' di ontologia semiologica: che cosa dire dell'“essere” della musica? È forse cambiato nel xx secolo il nostro modo di concepire la musica come forma simbolica, ossia come fenomeno sonoro che rinvia al mondo vissuto? Fino alla nascita della musica strumentale in età barocca, la musica era essenzialmente vocale. Il filosofo francese Bernard Fontenelle (1657-1757) se ne stupiva: «Sonata, che cosa vuoi da me?» È solo nel 1854 che il critico ed estetologo au-

striaco Eduard Hanslick, nel suo saggio *Vom Musikalisch-Schönen* [1980], afferma, contro i Romantici, che la musica non è altro che «forma in movimento» e che essa ci parla in musica di «idee puramente musicali». La modernità musicale, nel xx secolo, avrebbe definitivamente sancito il trionfo dell'estetica formalista? Alcuni l'hanno creduto. Schönberg: «La musica parla nella propria lingua di materie puramente musicali». Varèse: «La mia musica non può, credo, esprimere altro che se stessa». Stravinskij: «Io considero la musica, per sua essenza, impossibilitata a esprimere alcunché». Boulez: «La musica è un'arte non espressiva» [Nattiez 1987, trad. it. pp. 85, 87]. Il modernismo strutturalista trionfante degli anni Sessanta e Settanta poteva credere di aver finalmente raggiunto, con l'espressione musicale concreta, l'essenza semiologica della musica, la sua purezza formale ontologica, equivalente contemporaneo e musicale della *literaturmost* ('letterarietà') cara ai formalisti russi: la musica non rimanderebbe altro che a se stessa. Ma con il ritorno delle correnti espressionistiche e neoromantiche, con l'emergere del postmoderno, con l'esposizione sempre più frequente del musicofilo odierno alle musiche extraeuropee, che, molto spesso, esistono soltanto in funzione dei contesti religiosi, cerimoniali o teatrali in cui si inseriscono, si è assistito al ritorno di concezioni del fatto musicale che attribuiscono grande rilievo ai sentimenti e agli affetti. La musicologia si è fatta eco di questa situazione nuova: mentre gli approcci formali e strutturali hanno progressivamente dominato, nel corso del xx secolo, fino agli anni Ottanta, basandosi in particolare sul pensiero e sui metodi di Schenker, essi hanno ceduto terreno di fronte a un ritorno in forze dell'esegesi, dell'ermeneutica musicale che tenta di spiegare la musica attraverso i suoi legami con la storia, le culture e il vissuto degli esseri umani. Tratteremo di queste correnti di pensiero nel decimo volume: qui, ancora una volta, è la diversità delle concezioni e delle teorie che si sono sviluppate e scontrate (e che ancora si scontrano!) nel xx secolo la ragione che giustifica – in rapporto al sapere musicale – la scelta di dedicare al secolo che abbiamo appena lasciato due volumi di questa *Enciclopedia*.

Nessuna sorpresa, dunque, se il verificarsi delle innovazioni, il susseguirsi delle crisi, la giustapposizione di tendenze assai diverse, le affermazioni e i rimorsi estetici – così caratteristici della musica del xx secolo – inducono ad affrontare il problema di come raccontarne la storia.

6. Come si scrive la storia.

A questo proposito, nulla è più istruttivo che mettere a confronto alcune opere dedicate alla musica dell'ultimo secolo [Weid 1992; Salvetti 1977; Lanza 1980; Danuser 1984; Griffiths 1978, 1995; Vinay 1978], appartenenti a quattro culture musicologiche differenti: francese, italiana, tedesca

e inglese. Al loro riguardo, solleverò un certo numero di questioni critiche al fine di sottolineare, come indicavo nella *Presentazione generale* del primo volume, che una storia della musica si scrive sempre in funzione di un *intreccio* che seleziona e organizza il materiale, nel senso indicato da Veyne [1971, trad. it. pp. 61-63]. Ma desidero insistere sul fatto che, indipendentemente dai problemi specifici suscitati da questo o da quell'orientamento, tali opere costituiscono fonti d'informazione e di documentazione del tutto ragguardevoli, che ne fanno degli strumenti pedagogici di primaria importanza.

Il libro di Jean-Noël von der Weid, *La Musique du xx^{ème} siècle*, adotta, forse senza saperlo, un modo di scrivere la storia d'ispirazione teleologica e hegeliana. Per Von der Weid la storia musicale dell'ultimo secolo è illuminata da un certo numero di «fari» (il termine è dell'autore): Debussy, i compositori della Scuola di Vienna – Schönberg, Berg, Webern –, Stravinskij, Bartók, Varèse, Messiaen e Boulez. Tutti gli altri compositori vengono affrontati per paese nella prima parte del libro, e secondo raggruppamenti tematici molto ampi nella seconda. La scelta è talvolta drastica:

Sarebbe stato superfluo – vista l'abbondanza della letteratura – prendere in considerazione musicisti di transizione quali Mahler, Strauss, Reger, Pfitzner, Satie, Skrjabin, o addirittura compositori come Ravel, Prokof'ev, dal percorso tanto geniale quanto particolare ed originale, *ma la cui inesistenza non avrebbe modificato il corso della storia* [Weid 1992, p. 17; corsivo mio].

Peccato che i «fari» considerati conducano al trionfo della modernità incarnato da Boulez!

Come negli altri testi che prenderò in esame, Von der Weid procede a una periodizzazione netta, dividendo il suo lavoro in due parti: prima e dopo il 1945.

Contrariamente all'anno 1918, allegramente considerato come la porta spalancata sui tempi nuovi, il 1945 corrisponde a una frattura profonda. Tutto deve essere ricostruito [*ibid.*, p. 144].

A partire da quell'anno, si entra nell'«era del sospetto» (Nathalie Sarraute), «fondata sul desiderio di rompere con l'immobilismo, con la "qualità d'anteguerra"» [*ibid.*, p. 145] e i compositori più illuminati iniziano il loro lungo cammino verso la luce.

I tre autori italiani della *Storia della Musica* mi sembrano volersi porre in un quadro neo-marxista, spesso d'ispirazione adorniana: il loro taglio cronologico privilegia infatti il contesto economico-politico. Guido Salvetti [1977] affronta il periodo 1890-1930 in rapporto all'imperialismo, alla polarità Parigi-Vienna-Berlino e al regime fascista in Italia. Per quanto accade dopo il 1930, Gianfranco Vinay [1978] adotta un criterio geografico-politico, ed esamina uno dopo l'altro i paesi dell'Est europeo, l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti. Andrea Lanza [1980] privilegia invece la comparsa del-

la società di massa, l'evoluzione che porta dalla crisi degli anni Trenta alla ricostruzione del dopoguerra, il contesto neocapitalistico che circonda la Scuola di Darmstadt e quanto ne è derivato.

In questi lavori, la difficoltà è di ordine diverso rispetto a Von der Weid. A partire dal momento in cui viene definito l'ambito di presentazione, e questo risulta, in qualche misura, esterno alla musica stessa, ci si attenderebbe che venisse dimostrato, *a tutti i livelli*, un legame in qualche modo organico fra l'economico-politico e i fenomeni musicali considerati. Se, come nella maggior parte delle opere di storia della musica, gli autori giungono spesso e sottilmente a dimostrare in che cosa i generi e i tipi di musica composti dipendano nelle loro grandi linee dall'ambiente circostante, non è assolutamente certo – e questa affermazione non impegna che me – che sia stabilito il legame fra l'economico-sociale, gli stili e i nuovi linguaggi del xx secolo. «Da linguaggio della crisi, – scrive Lanza a proposito della musica post-weberniana del dopoguerra, – la dodecafonia diviene dunque crisi permanente del linguaggio» [1980, p. 116]. Per ammettere un rapporto di causalità fra la crisi connessa alla *pax americana*, la guerra fredda e il neocapitalismo da una parte, e questo nuovo linguaggio dall'altra [*ibid.*, pp. 113-114], è necessario tenere per vera la concezione neomarxista secondo la quale *tout se tient* in un momento dato della storia – le sovrastrutture ideologiche riflettendo le infrastrutture economiche e sociali. Ma basta un'inversione di formula per spiegare la ridiscussione radicale dei linguaggi tradizionali attraverso la pratica sistematica della *tabula rasa*? Mi è permesso proporre, come altro intreccio possibile, che il manifestarsi della Scuola di Darmstadt sia il risultato dello stato della scrittura musicale all'indomani della guerra, in rapporto al quale, incoraggiati dall'ideologia del progresso, alcuni compositori dotati di una personalità molto spiccata si pongono anzitutto questioni di ordine musicale?

Nella sua opera *Die Musik des 20. Jahrhunderts* [1984], Hermann Danuser adotta come criterio di periodizzazione, più che le grandi fasi della storia politica del xx secolo, le *convergenze* di tendenze estetiche e creative nell'ambito di uno stesso periodo. Egli giunge così a una suddivisione ancora diversa, in quattro grandi periodi. Danuser si guarda però bene dal presentare le date di tali periodi alla stregua di delimitazioni troppo nette – è intorno al 1910 che si può intravedere la nascita della musica del xx secolo, afferma [*ibid.*, p. 11], e ammette che esistano delle sfasature fra un paese o un continente e l'altro –, ma è la periodizzazione del secolo, basata sul concetto di generazione da lui teorizzato altrove [Danuser 1986], che si presenta come l'attrezzo fondamentale di cui si serve per scrivere la storia. Significativamente, a ciascuno di questi periodi l'autore non attribuisce denominazione alcuna, come se non volesse ridurre a una tendenza dominante le convergenze dei tratti propri dello *Zeitgeist* di ciascuna fase. La prima parte va dal 1907 al 1920: Danuser vi affronta tanto le concezioni

metafisiche allora dominanti quanto il manifestarsi della prima atonalità, del folklorismo, della nascita del balletto e della situazione specifica dell'opera. La seconda copre il periodo 1920-32: la data del 1920 segna la comparsa parallela della musica dodecafonica e del neoclassicismo, mentre il periodo nel suo complesso è caratterizzato dall'emergere della categoria del "nuovo", dalla fondazione di istituzioni consacrate alla nuova musica e dalla fascinazione per il jazz. La terza va dal 1932 al 1950: Danuser vi esamina i rapporti fra musica e politica in Germania e in Unione Sovietica, i diversi aspetti delle musiche da concerto, d'opera e da chiesa, i cambiamenti nella cultura corale e la comparsa della musica da film. Questo periodo volge le spalle al concetto di "musica assoluta", che era stato dominante a partire dal XIX secolo, e accorda uno spazio significativo alla musica "banale". L'ultima parte abbraccia gli anni 1950-70. L'anno 1950 segna una svolta con la coesistenza di estetiche e di tecniche di rottura: il serialismo integrale, la musica concreta, l'introduzione del caso. Danuser insiste sulla pluralità delle tendenze, la persistenza delle correnti tradizionali e il manifestarsi delle rivendicazioni avanguardistiche, le innovazioni tecnologiche, il ricorso al caso, il teatro musicale e la giustapposizione dei moderni, postmoderni e neomoderni. Va segnalato che l'autore evita di parlare del decennio precedente la stesura della sua opera.

Assolutamente rappresentativo della concezione tedesca della musicologia, spesso legata alla filosofia, Danuser fonda il suo discorso sulle innovazioni stilistiche e tecnologiche che contraddistinguono l'evoluzione del xx secolo, ma è chiaro che il filo conduttore è costituito dalle categorie generali in grado di caratterizzare lo spirito di un periodo specifico per differenza e contrasto con le altre. Esattamente come nel tipo di storia strutturale praticata da Dahlhaus [1977, cap. IX], l'ipotesi di base è quella dell'omogeneità relativa di un periodo. Di conseguenza, per condividere il punto di vista dell'autore, il lettore deve addossarsi il *peso* riconosciuto a ciascuno dei parametri, a partire dai quali Danuser costruisce il suo intreccio, vale a dire, di fatto, accettare o comprendere i grandi principi su cui poggia la cultura intellettuale che guida il suo metodo.

Non si può valutare diversamente l'approccio originalissimo di Paul Griffiths. Nelle sue due opere, *A Concise History of Avant-Garde Music from Debussy to Boulez* [1978] e *Modern Music and After. Directions since 1945* [1995], Griffiths dimostra una straordinaria sensibilità alla specificità tecnica del lavoro di composizione, e si basa più sulle caratteristiche della scrittura e dello stile musicali che non sui dati esterni alla musica. Nel primo libro, la metà dei capitoli prende in esame i cambiamenti che sono intervenuti nella scrittura, e si fonda su di essi per seguire il percorso della storia, collegandoli a grandi linee alle correnti di pensiero, ai mutamenti culturali e ai contesti storici: la nuova armonia, il nuovo ritmo, la nuova forma, il neoclassicismo, il serialismo, l'alea, ecc. Gli altri sette capitoli descrivono i fenomeni musicali in rapporto

a grandi temi: il tardo Romanticismo, il genio del luogo, il nesso fra teatro e politica, per giungere infine a una costante: la molteplicità.

La seconda opera, *Modern Music and After*, meno "concisa" e più profusa della precedente, adotta una strategia inedita. Rompendo con un eurocentrismo frequente, la prima parte alterna capitoli dedicati ai due continenti e riconosce loro ugual peso dal 1945 al 1964, riequilibrando la storia della musica del dopoguerra in favore degli Stati Uniti. Il periodo 1960-70 viene esaminato attraverso «sei *vagues*» tematiche – dal teatro musicale al minimalismo, dall'impegno politico alla musica per computer – e «cinque maestri», ove, nello stesso spirito, Hopkins e Wolpe figurano accanto a Stravinskij, Šostakovič e Messiaen. Per gli anni Ottanta e Novanta, Griffiths alterna piccole sezioni dedicate alla produzione di singoli compositori – per lo più già presi in esame nelle due parti precedenti – allo studio di grandi correnti: fra le altre, la musica spettrale, la sessualità, il postmoderno, lo *humour*, la musica tradizionale, la diffusione, le complessità. Si sente che, forse per mancanza di distacco, l'autore ha voluto soprattutto registrare la proliferazione di opere sempre più numerose e di tendenze assai diverse. Ciò che emerge allora, per il lettore, non è l'immagine di coerenza – foss'anche illusoria – che si tende ad attribuire alle epoche più lontane da noi, ma l'impressione di un affastellamento eterogeneo di stili e direzioni, che è di fatto ciò con cui si confrontano, un giorno dopo l'altro, tutti coloro che seguono lo sviluppo della musica a loro contemporanea.

Dal confronto di queste diverse strategie adottate per narrare la storia della musica del xx secolo, emerge che non esiste una via maestra e unica per renderne conto – una volta che sia stata abbandonata la prospettiva di una storia di parte e orientata. Ogni autore, in effetti, decide la traiettoria che gli sembra pertinente in funzione della sua percezione degli avvenimenti, della sua localizzazione geografica, della sua appartenenza culturale, del suo grado di impegno politico ed estetico. È ben evidente che Von der Weid, autore francese, è vicino al movimento bouleziano dominante in Francia negli anni Settanta e Ottanta; i tre autori italiani si collocano probabilmente a sinistra dello scacchiere politico; Danuser è, in gran parte, un discepolo di Dahlhaus, per il quale la storia della musica è quella dello *Zeitgeist* che si incarna nelle opere; Griffiths è un critico musicale che ha esercitato a lungo la sua professione fra i due continenti, e per il quale il centro della storia della musica moderna non è necessariamente collocato a Parigi, Colonia o Darmstadt, ma anche a Londra e New York.

Ma allora, è dunque possibile una narrazione "oggettiva" della musica?

Ci sono anzitutto *i fatti*. Nietzsche scrive: «No, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni» [1886-87, p. 299]. Con questo, e per parafrasarlo in termini moderni, Nietzsche intende senz'altro affermare che la *scelta* dei fatti dipende – per dirla con Veyne – dall'intreccio scelto. Ma bi-

sogna dedurne che, nel campo della storia, «la verità è figlia dell'immaginazione» [Veyne 1983, p. 123]? La risposta viene quasi da sé: se fosse così, «da dove proviene il concetto di realtà che permette di affermare che le camere a gas sono o non sono esistite nella realtà, indipendentemente dalla nostra immaginazione?» [Bouveresse 1984, p. 110]. Sì, è vero, Verdi morì a Milano il 27 gennaio 1901 e *Le Sacre du printemps* fu eseguito per la prima volta al Théâtre des Champs Elysées di Parigi il 29 maggio 1913.

Se il nietzscheanesimo, nella versione nichilistica che si è diffusa in questi ultimi anni in campo storiografico, sostiene che tutti gli intrecci costruiti a partire da una scelta di fatti si equivalgono, ciò significa che tale scelta è *sempre* arbitraria. Ma non è il caso di cedere alle sirene del relativismo. Prendiamo l'esempio della scoperta della serie di dodici suoni [Lichtenfeld 1980, p. 303; Neighbour 1980, p. 714]. Chi dice dodecafonìa pensa immediatamente a Schönberg. Ora, un altro compositore, Hauer, ha rivendicato nei suoi scritti la priorità dell'invenzione: *Deutung des Melos* (1923), *Vom Melos zur Pauke* (1925), *Zwölftontechnik* (1926). Che cosa fa lo storico? Esamina i fatti, legge le partiture, scava negli archivi. E constata che *Nomos*, per pianoforte o harmonium, op. 19, di Hauer, composto nel 1919, è effettivamente basato su una serie di dodici suoni. Constata inoltre che il primo tentativo di scrittura dodecafonica di Schönberg si trova negli abbozzi di una passacaglia per orchestra schizzati su carta nel marzo 1920. Se ci si attenesse all'inventario dei fatti, si potrebbe sostenere – basandosi su un fenomeno assai noto nella storia delle scienze e delle idee, ed essendo la dinamica costruttiva del pensiero quella che è – come non sia raro che due persone giungano alla stessa scoperta più o meno contemporaneamente, come accadde nel caso della separazione dell'ossigeno e dell'azoto effettuata da Lavoisier in Francia e da Priestley in Gran Bretagna. Ma lo storico scopre anche altro. Fin dal 1917 Hauer aveva suonato estratti delle sue opere davanti a Schönberg. Nel 1917, tuttavia, egli non aveva ancora composto *Nomos*. Nel 1919 Schönberg aveva presentato al Verein für musikalische Privataufführungen le composizioni di Hauer, già basate sulle dodici note, ma dove non era stata applicata la norma schönbergiana della non-ripetizione delle dodici note della serie... A partire da questi fatti, e secondo il peso che si intende attribuire al principio della non-ripetizione nel pensiero seriale, si farà di Hauer l'autentico inventore del serialismo o gli si negherà questo merito...

Se si accetta che Hauer abbia preceduto Schönberg nell'elaborazione del serialismo – una questione assolutamente legittima dal punto di vista storico –, è necessario però saper rispondere a quest'altra domanda, di ordine diverso: perché è stato Schönberg a passare alla storia della musica come l'iniziatore della dodecafonìa? Perché l'ha applicata in opere di ben altra importanza rispetto a quelle di Hauer; perché i suoi discepoli immediati, Berg e Webern, hanno contribuito a dar lustro alla sua "scuola". Qui

siamo davvero nel campo dell'interpretazione storica, ma io sostengo che il riconoscimento della *qualità* della scrittura di Schönberg e la fortuna postuma del suo esempio rientrano anch'essi nell'ordine dei *fatti*. Allo stesso modo, se la storia ricorda il nome di Lavoisier per la scoperta dell'ossigeno, benché sia riconosciuta l'anteriorità di Priestley, è per il fatto che Lavoisier fu capace di esporre e di sviluppare le conseguenze che ne potevano derivare per l'orientamento della chimica moderna. In sé, un avvenimento non è né storico né non-storico. Ciò che fa del colpo di rivoltella di Sarajevo un fatto riportato dalla storia, contrariamente a un qualsiasi omicidio commesso l'ultima settimana nella periferia di una certa città, è il fatto che l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando ha acceso la scintilla del primo conflitto mondiale. Come dice assai bene Leonard Meyer, ciò che conferisce a un fatto musicale la sua importanza storica è il suo *riverbero* [1967, p. 91].

«Ma, – replicherà lo storico nietzscheano, – la valutazione di questo riverbero è anch'essa un fatto d'interpretazione. Chi vi dice che l'opera musicale di Hauer, autore di un centinaio di composizioni, non sia stata gettata ingiustamente nelle pattumiere della storia?» Dopo tutto Alfred Einstein, grande specialista della musica romantica, ha definito l'oblio in cui è caduta l'unica opera di Schumann, *Genoveva*, come «il più grande errore giudiziario della storia della musica»! Molto bene. Sentiamo, allora, come si sono potute riascoltare, grazie a un film ormai famoso, le opere dimenticate di Salieri. Non sembra che la pubblicazione in dischi di alcune delle sue opere dopo l'uscita di *Amadeus* abbia modificato il giudizio della storia... Certo, tocchiamo qui le delicatissime questioni dell'oggettività e della perennità del giudizio di valore... Ci ritornerò nell'ottavo volume di questa *Enciclopedia*.

«Manovra dilatoria!», mi si potrà replicare. «Comunque, cosa mi direste se vi presentassi un *fatto* nuovo che modifica l'interpretazione da voi proposta? Per esempio, la prova materiale che, contrariamente a quanto si riteneva, Schönberg non ha fatto suonare l'opus 19 di Hauer in occasione del concerto del 1919?» Questa obiezione non sarebbe la sola, perché bisognerebbe allora cambiare l'interpretazione, il che, sul piano metodologico, porterebbe semplicemente alle seguenti conclusioni: la conoscenza storica evolve in funzione di dati empirici; essa non si basa soltanto su delle interpretazioni, come pensava Nietzsche; sono i fatti a essere *alla base* delle interpretazioni, il che è ben diverso.

7. *Il nostro intreccio...*

Certo, l'appartenenza culturale, la localizzazione geografica e il posto dello storico in un momento dato della storia condizionano il modo di rac-

contarla, e a questo proposito alcune conclusioni di Gadamer [1960] sembrano ineguagliabili. Bisogna dedurne, come affermava Heidegger, che «la storia non esiste che nella storicità e attraverso la storicità dello storico»? Noi – i miei collaboratori e io – non siamo di quest'avviso. L'esercizio di confronto delle opere dedicate alla storia della musica cui mi sono dedicato obbliga a porci una domanda: anche se viene riconosciuto un peso diverso a questa o a quella corrente, a questo o a quel compositore, a questa o a quell'opera secondo la personalità e gli obiettivi di ciascuno, come mai, in autori di orizzonti culturali diversi, si ritrova un certo numero di categorie, di fenomeni e di fatti costanti? Cito alla rinfusa, senza alcuna pretesa di esaustività: il concetto di avanguardia, l'invenzione del serialismo, il neoclassicismo, l'espressionismo, il neoromanticismo, il ruolo della politica e dei nazionalismi, il postmoderno, la pluralità e la coesistenza delle tendenze, la comparsa della radio, del disco, della televisione, dei *mass media*, delle nuove tecnologie, della musica da film, delle musiche concrete ed elettroniche, delle opere aperte e aleatorie. È davvero un caso se, in tutte queste opere, e al di là della gerarchizzazione che ne viene talvolta proposta, sono i nomi di Bartók, Berg, Berio, Boulez, Šostakovič, Debussy, Ligeti, Messiaen, Nono, Schönberg, Stockhausen, Stravinskij, Varèse, Webern e alcuni altri a tornare costantemente? È un caso che, quando esaminano gli anni più vicini ai nostri, di fronte alla molteplicità delle tendenze Von der Weid e Griffiths siano costretti a moltiplicare le loro etichette?

Detto questo, si comprenderà allora quale sia stata la nostra strategia nello stabilire il bilancio del xx secolo musicale. Tenuto conto del fatto che si trattava di riunire contributi di autori diversi (54, per un totale di 65 articoli), abbiamo incoraggiato i nostri collaboratori – come ho già detto nella *Presentazione generale* del primo volume – a essere il più originali e personali possibile, affinché la storia della musica del secolo appena concluso fosse spiegata a partire da una miriade di punti di vista diversi. Dal momento che questa *Enciclopedia* è costituita da una miscellanea di saggi, non era il caso di trasformarla in una serie di monografie dedicate ai compositori più significativi del secolo. Anche se il loro ruolo è stato decisivo, essi hanno contribuito alla nascita di movimenti e di tendenze che hanno influenzato altri creatori e dato al xx secolo – nel suo complesso – il paesaggio che possiamo tentare di descrivere oggi, ora che il secolo è terminato. Il comitato editoriale ha dunque assegnato agli autori una serie di temi e di argomenti che riflettono le grandi correnti e i grandi problemi che lo attraversano: *Tradizione e rottura della tradizione; Musica, politica, ideologia; Modernità; Musica e natura; Laboratori; Il postmoderno*; ecc. Alcuni lettori, alcune lettrici si stupiranno forse che non si sia dedicato un articolo specifico alle compositrici del xx secolo. Come tutti i musicologi di oggi, noi siamo ovviamente sensibili all'attenzione che viene ormai accordata alle musiciste. È una delle conseguenze positive del movimento femminista nel campo musicologico. Ma

siamo convinti che, in questi due come negli altri volumi, non avremmo reso giustizia alle donne col ghettizzarle. Abbiamo dunque preferito accordare loro tutta l'attenzione che meritavano nel momento e nei contesti in cui era fondamentale soffermarsi sul loro ruolo, la loro importanza e le loro opere.

Abbiamo raggruppato in questo terzo volume – *Le avanguardie musicali del Novecento* – tutto quanto concerne la musica cosiddetta “seria”. Verremo rimproverati – al giorno d'oggi – di esserci rifiutati di trattarla insieme alle musiche pop e industriali? Noi siamo del parere che il loro incontro, talvolta la loro fusione nell'ultimo decennio del xx secolo, sia un fenomeno recente, che non avrebbe giustificato la decisione di affrontare da questo punto di vista la musica dell'ultimo secolo nel suo complesso. Abbiamo quindi riservato al quarto volume – *Piaceri e seduzioni nella musica del xx secolo* – ciò che concerne la canzone, il jazz, la musica da film, i videoclip, il *rave* o il rap. Si è molto insistito, poc'anzi, sull'importanza che l'economia, la tecnologia e i mezzi di diffusione hanno avuto nell'evoluzione musicale del xx secolo. La terza parte è loro dedicata: dal rullo di cera ai festival, dalle primedonne della vita musicale classica ai divi del rock, dalle sovvenzioni statali al pubblico della musica contemporanea. La parte intitolata *Intersezioni* prende atto dell'incontro fra tendenze o correnti a lungo separate. E l'occasione di parlare tanto della presenza di una musica contemporanea “seria” in Africa quanto dell'influenza della musica africana sul jazz, della migrazione planetaria del tango, della world music e del postmoderno.

Nel corso della preparazione di questi due volumi, il comitato editoriale ha avuto una preoccupazione costante: aiutare il musicofilo a *comprendere* il perché delle musiche del xx secolo. Frequentando assiduamente i concerti di musica contemporanea, più di una volta mi è capitato di essere abbordato da melomani appassionati di musica classica e romantica, “sconvolti” da queste serate specializzate, e di dover rispondere a una domanda palesemente ingenua, posta con tutta l'onestà del neofita avido di sapere o con l'esasperazione del dilettante ferito: «Ma perché mai Webern, Berio o Schaeffer hanno composto musiche di questo genere? Non ci capisco nulla. Per me, è soltanto una successione di rumori...» La migliore spiegazione che, con il tempo, mi sia venuta in mente, è questa: perché, in questo o in quel momento del xx secolo, personalità spesso forti e talvolta geniali hanno orientato la scrittura musicale in quella direzione nuova, *in funzione delle pratiche musicali dei loro immediati predecessori e dei mezzi tecnologici che erano a loro disposizione*. Mi occorreva spesso precisare che il famoso *Zeitgeist*, lo «spirito del tempo» – fede nel progresso musicale nell'epoca della modernità, ritorno all'edonismo immediato nell'età postmoderna –, aveva permesso a quell'orientamento di svilupparsi – complessità dei serialisti di Darmstadt, semplicità dei ripetitivi americani. Avremo raggiunto il nostro obiettivo se i vari studi raccolti in questi due volumi permette-

ranno al musicofilo di situare nel flusso della storia del xx secolo produzioni che, a tutta prima, gli erano sembrate strane ed estranee.

E non ci vergogniamo che, in quest'opera, molte scelte e molti commenti dipendano dall'opzione estetica dell'autore. Ci facciamo carico di questa soggettività, poiché, quando accendiamo la radio, quando ascoltiamo un nuovo disco, la nostra reazione immediata non è forse quella di dire: «Che bello! Che brutto!»? È un dato di fatto che il quarto volume riserva alle musiche pop e industriali uno spazio che nessun'altra opera dello stesso genere aveva loro accordato prima. Ci si chiederà come questo sia stato possibile per una specialista riconosciuta del Rinascimento, per i direttori dell'edizione critica delle opere di Maderna o per il curatore dei testi di Boulez. È bene dunque precisare la nostra posizione al riguardo.

8. *Scrittura della storia e giudizio di valore.*

L'atteggiamento dei musicologi e dei musicografi di fronte all'irruzione delle musiche industriali nel contesto generale della musica è di tre tipi.

1) C'è anzitutto l'atteggiamento dei difensori della musica contemporanea di ieri per i quali, in generale, Adorno ha enunciato «la verità della musica moderna», come afferma – in modo inequivocabile – il significativo titolo del libro di Anne Boissière [1999]. Il filosofo della nuova musica ha però nello stesso tempo negato qualsiasi legittimità estetica alle musiche industriali. Come scrive nella postfazione alla sua *Introduzione alla sociologia della musica*: «Una sociologia critica della musica dovrà scoprire nel dettaglio perché, oggi, contrariamente a quanto accadeva ancora un secolo fa, la musica leggera, senza eccezione alcuna, è, deve essere una cattiva musica» [Adorno 1962, p. 429].

2) All'opposto, i sociologi e gli antropologi della musica si collocano non più dalla parte delle preoccupazioni dei compositori, ma da quella dei “consumatori” di tali musiche.

Salvo rare eccezioni [Middleton 1990], costoro si curano assai poco delle caratteristiche musicali intrinseche delle opere. Le legittimano, perché sono la musica della «cultura giovanile» [Guibert 1998]: il rock, l'hard rock, la techno, la dance, il pop e il rap vanno bene perché piacciono a un'importante categoria della popolazione. È significativo, al proposito, il titolo inglese di un'opera tedesca sull'argomento: “*but I like it*” [Kemper, Langhoff e Sonnenschein 1998].

Questa corrente, di fronte alle musiche contemporanee “serie”, può condannarle come elitarie e promuovere le musiche industriali come la musica di oggi [Born 1995]. Oppure, poiché in epoca postmoderna non è più dato mantenere distinzioni gerarchiche suscettibili di gettare l'ostracismo

sulle donne e i giovani, i neri e i disoccupati, occorre mettere tutti i tipi di produzione musicale sullo stesso piano. È la strategia di Susan McClary, giunta dal campo della musicologia classica, che in *Feminine Endings* [1991] affianca Franz Schubert a Madonna, o quella del sociologo Jérôme Guibert, proveniente dall'universo pop, il quale «avanza l'ipotesi che le nuove correnti musicali [delle musiche pop] siano anch'esse suscettibili di dar vita a opere d'arte» [1998, p. 104].

È caratteristico che la maggior parte degli esponenti di questa corrente si schierino fermamente *contro* le concezioni di Adorno [cfr. ad esempio Middleton 1990, cap. 11]. Marxista, il pensiero adorniano è pericoloso per un'altra sinistra, quella che tenta di giustificare l'esistenza delle musiche della cultura giovane e ha sostituito la classe operaia con la "classe giovanile". Si rifiuta ormai la filosofia hegeliano-marxista a vantaggio degli studi per i quali i criteri propri di una cultura determinano i valori e i gusti del gruppo. Inoltre, questo nuovo metodo, il quale implica uno studio attento del comportamento dei piccoli gruppi sociali, non può che irrigidirsi davanti alla condanna *ex cathedra* e globale delle musiche d'intrattenimento. Una condanna che, se poteva essere scontata all'epoca di Adorno, è più difficile accettare oggi per coloro che danno prova di un'autentica empatia etnografica. Il punto di vista dell'antropologia si è sostituito a quello della sociologia critica.

3) Io vorrei suggerire qui una terza posizione, che condivido con gli altri membri del comitato editoriale, ma che non è necessariamente, in un senso o nell'altro, la stessa di autori dell'*Enciclopedia* che abbiamo interpellato nell'ottica di rispettare la pluralità degli approcci musicografici odierni. Fuori discussione ignorare queste musiche come fatti empirici degni di studio: il musicologo non deve escludere dal suo campo d'indagine stili e generi sulla base di criteri normativi. Fuori discussione il rifiuto d'interessarsi da vicino dell'atteggiamento dei giovani di fronte alle musiche che essi accettano o respingono; questo è essenziale anche per pensare oggi ai problemi della pedagogia musicale nel contesto di una società in cui le musiche pop e industriali sono ormai dominanti. Diamoci i mezzi per comprendere prima di giudicare. Ma pur prendendo sul serio queste musiche dal punto di vista musicologico, tecnico e sociale, non rinunciamo al nostro diritto alla critica!

Citerò volentieri come esempio positivo il piccolo libro di Emmanuel Grynspan, *Bruyante techno* [1999]. Che dei giovani si riuniscano clandestinamente per prendere parte a *raves* a ingresso libero, che, in questi *free parties*, l'obiettivo musicale sia quello di produrvi suoni non recuperabili dalle *majors* del disco, questo è già di per sé sufficiente a farne un oggetto degno d'interesse per il musicologo, anche se, per quanto mi riguarda, non potrei senz'altro assistere più di cinque minuti a questi assembramenti.

Grynszpan prende in esame il suono prodotto, non solo come sociologo, ma con le risorse dell'acustica e del vocabolario schaefferiano degli oggetti sonori; descrive il modo specifico di creare queste opere, registrate su vinile da compositori e poi miscelate da dj che rimangono per lo più anonimi per sfuggire alle ricerche della polizia o alle azioni giudiziarie. Tutto questo non impedisce all'autore di mantenere una distanza che a noi sembra salutare:

Il rumore è provocazione per la *ratio* commerciale, per l'elaborazione combinatoria delle avanguardie colte, per l'armonia classica, per l'ordine sociale, per le orecchie melomani, in breve per tutta quanta la società. Ma la provocazione è una (re)azione violenta, il cui nichilismo può soffocare talvolta qualsiasi velleità costruttiva [*ibid.*, p. 54].

Se la droga non è il corollario della techno, quest'ultima ha in compenso un comportamento autodistruttivo nel suo uso del rumore. I livelli sonori dei raves sono nefasti per tutti: musicisti, pubblico, organizzatori. Bastano talvolta otto ore passate in un rave per compromettere l'apparato uditivo, e il movimento techno nel suo complesso non può onestamente darsi un'immagine di irreprendibilità [*ibid.*, p. 95].

È lecito analizzare sociologicamente e musicologicamente un fenomeno di questa natura senza occultarne l'effettiva pericolosità, ma non si ha il diritto d'ignorare il fenomeno in quanto tale. Fuori discussione infine scrivere la storia della musica escludendo dal suo svolgimento le musiche di cui si pensa che non avrebbero dovuto esistere. Procedere in modo diverso ricorderebbe troppo il sistema staliniano consistente nel truccare le fotografie scattate durante la Rivoluzione d'Ottobre per cancellarvi la presenza di Trockij. Ma, in nome dell'esercizio della libertà individuale o della specificità culturale di questo o di quel gruppo, per chi di noi insegna, fino a che punto dovremo spingerci nel declinare le nostre responsabilità di educatori? Porre la domanda in questo contesto equivale al tempo stesso a darle una risposta.

Di fatto, il musicologo non può prescindere dai propri giudizi di valore. Nel suo importante, piccolo libro, *Analyse und Werturteil* [1970], Carl Dahlhaus ha dimostrato che ogni giudizio di valore era storicamente determinato, il che dovrebbe permettere al musicologo di mettere fra parentesi le proprie reazioni estetiche. Ma se l'autore tenta di giustificare storicamente i criteri di valutazione di cui la storia ci trasmette il contenuto, il suo saggio non gli permette di fondare i propri giudizi, il che lo porta a scrivere, rispondendo ad Adorno senza citarlo:

L'*Ave Maria* [di Gounod] è, proprio come i drammi di Scribe, una di queste *pièces bien faites* a proposito delle quali non vale la pena scaldarsi, perché sono al tempo stesso troppo buone per giustificare l'indignazione, e troppo scadenti perché ne valga la pena [*ibid.*, p. 91].

Il che sembra provare che è difficile trincerarsi completamente dietro la spiegazione storica. Vien voglia di condividere l'ironia dell'etnomusico-

logo Bruno Nettl [1983, cap. xxiv], il quale, davanti alla pretesa dei suoi colleghi di non esprimere giudizi di valore studiando una cultura musicale autoctona («We never heard a bad tune»), ricorda con ironia perfida ma salutare che basta considerare che cosa essi decidono di studiare o di tralasciare nelle loro monografie per conoscere la natura del loro gusto...

Anche il musicologo più "obiettivo" deve conservare la propria capacità di dire «no» quando è necessario. In senso più lato, non vergogniamoci, nelle nostre indagini, di sostenere i nostri giudizi di valore, per quanto difficile possa essere, anche se la musicologia e l'estetica hanno ancora molto poco da offrire per distinguere fra un'opera valida e un'opera scadente. Guardiamoci bene dal rinunciare, per eccesso di culturalismo, di sociologismo o, semplicemente, di demagogia, al nostro diritto di valutare la qualità *estetica* delle produzioni musicali. Ne abbiamo il diritto se, in un primo tempo, avremo fatto lo sforzo necessario per *comprenderle*. Il nostro giudizio, comunque, non impegna che noi stessi.

È a questo duplice – e impervio – esercizio di empatia e di libera critica che, sulla base dei fatti empirici, invitiamo i lettori e le lettrici del terzo e del quarto volume di questa *Enciclopedia*.

AA.VV.

1990 *Postmodernisme*, «Circuit», I, n. 1.

Adorno, Th. W.

1958 *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1985; 1ª ed. 1959).

1962 *Einleitung in die Musiksoziologie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. XIV. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980 (trad. it. parz. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1998; 1ª ed. 1971).

Baricco, A.

1992 *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Garzanti, Milano.

Bergeron, K., e Bohlmann, P. V.

1992 (a cura di), *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, The University of Chicago Press, Chicago Ill.

Berlioz, L.-H.

1843 *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Schonenberger, Paris.

Boissière, A.

1999 *Adorno, la verità e la musica moderna*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.

Born, G.

1995 *Rationalizing Culture, IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Mu-*

sical Avant-Garde, University of California Press, Berkeley Cal. - Los Angeles - London.

Boulez, P.

- 1961 *L'Esthétique et les fétiches*, in Id., *Points de repère*, I. *Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris 1995, pp. 491-505 (trad. it. *L'estetica e i feticci*, in *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 5-18).
- 1963 *Nécessité d'une orientation esthétique*, *ibid.*; nella nuova ed. compare la prima versione integrale del saggio, *ibid.*, pp. 529-79 (trad. it. parz. *Necessità di un orientamento estetico*, *ibid.*, pp. 39-62).
- 1986 *Le Système et l'idée*, in «InHarmoniques», n. 1, pp. 62-104; versione integrale in *Points de repère*, III. *Leçons de musique*, a cura di J.-J. Nattiez, Bourgois, Paris 2005, pp. 339-420.

Bouveresse, J.

- 1984 *Le Philosophe chez les autophages*, Minuit, Paris.

Cage, J.

- 1976 *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Belfond, Paris (trad. it. *Per gli uccelli, conversazioni con Daniel Charles*, Testo & Immagine, Torino 1999).

Cantagrel, G.

- 1982 *Bach et son temps*, Hachette, Paris; nuova ed. Fayard, Paris 1997.

Chailley, J.

- 1954 *Formation et transformations du langage musical*, I. *Intervalles et échelles*, Centre de Documentation Universitaire, Paris.

Cohen-Lévinas, D.

- 1999 (a cura di), *La Création après la musique contemporaine*, L'Harmattan, Paris.

Czerny, C.

- 1848-49 *School of Practical Compositions*, 3 voll., op. 600.

Dahlhaus, C.

- 1967 *Grundlage der Musikgeschichte*, Gerig, Köln.
- 1970 *Analyse und Werturteil*, Schott, Mayence.

Danuser, H.

- 1984 *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, a cura di C. Dahlhaus, vol. VII, Laaber, Laaber.
- 1986 *Generationswechsel und Epochenzäsur. Ein Problem der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*, in H. J. Jans (a cura di), *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Paul Sacher Stiftung, Basel, pp. 47-53.

Drillon, J.

- 2000 *Le Disque classique se meurt*, in «Le Nouvel Observateur», n. 1885 (21-27 dicembre), pp. 60-66.

Duteurtre, B.

- 1995 *Requiem pour une avant-garde*, Laffont, Paris.

Eco, U.

- 1962 *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

- Ellis, A. J.
1885 *On the musical scales of various nations*, in «Journal of the Society of Arts», XXXIII, pp. 485-527.
- Ferneyhough, B.
1995 *Collected Writings*, a cura di J. Boros e R. Toop, Harwood Academic Publishers, Edinburgh.
- Francès, R.
1958 *La Perception de la musique*, Vrin, Paris.
- Gadamer, H. G.
1960 *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen (trad. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983).
- Gould, G.
1966 *The prospects of recording*, in «High Fidelity», XVI (aprile); ora in T. Page (a cura di), *The Glenn Gould Reader*, Vintage Books, New York 1984, pp. 351-53.
- Griffiths, P.
1978 *A Concise History of Avant-Garde Music: from Debussy to Boulez*, Oxford University Press, Oxford - New York.
1995 *Modern Music and After. Directions since 1945*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- Grynspan, E.
1999 *Bruyante techno. Réflexion sur le son de la free party*, Mélanie Sèteun, Nantes.
- Guibert, J.
1998 *Les Nouveaux courants musicaux: simples produits des industries culturelles?*, Mélanie Sèteun, Nantes.
- Hanslick, E.
1854 *Vom Musikalisch-Schönen*, Weigel, Leipzig; nuova ed. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1980 (trad. it. *Il bello musicale*, Martello, Milano 1971).
- Jones, A.
1995 *Plunderphonics, Pataphysics and Pop Mechanics, an introduction to "musique actuelle"*, Saf, Wembley.
- Kemper, P., Langhoff, T., e Sonnenschein, U.
1998 (a cura di), *"but I like it". Jugendkultur und Popmusik*, Philipp Reclam jr, Stuttgart.
- Lanza, A.
1980 *Il Novecento II, Parte II*, in *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. X, Edt, Torino.
- Lelong, S.
1996 *Nouvelle musique. À la découverte de 24 compositeurs*, Balland, Paris.
- Lévi-Strauss, C.
1964 *Le Cru et le cuit*, Plon, Paris (trad. it. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1980).

Lichtenfeld, M.

- 1980 «Hauer», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, vol. VIII, Macmillan, London, pp. 303-5.

Marx, A. B.

- 1837-47 *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

McClary, S.

- 1991 *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota-Oxford.

Menger, P.-M.

- 1983 *Le Paradoxe du musicien*, Flammarion, Paris.

Meyer, L. B.

- 1967 *Music, the Arts and Ideas*, The University of Chicago Press, Chicago Ill. - London; 2^a ed. 1994.
1989 *Style in Music*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia Pa.

Middleton, R.

- 1990 *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes - Philadelphia Pa.

Nattiez, J.-J.

- 1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, Edt, Torino 1989).
1993 *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Bourgois, Paris (trad. it. *Il combattimento di Cronos e Orfeo*, Einaudi, Torino 2004).

Neighbour, O. W.

- 1980 «Schoenberg», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. XVI, pp. 701-24.

Nettl, B.

- 1983 *The Study of Ethnomusicology*, University of Illinois Press, Urbana Ill. - Chicago - London.

Nietzsche, F.

- 1886-87 Frammento 7 [60], in Id., *Opere complete*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. VIII/1. *Frammenti postumi (1885-1887)*, Adelphi, Milano 1975.

Ramaut-Chevassus, B.

- 1998 *Musique et postmodernité*, Presses Universitaires de France, Paris.

Rameau, J.-Ph.

- 1722 *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Ballard, Paris.

Reicha, A.

- 1826 *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*, Scherff, Paris.

Russolo, L.

- 1913 *L'arte dei rumori. Manifesto futurista*, manifesto dell'11 marzo; poi in *L'arte dei rumori*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1916.

Salvetti, G.

- 1977 *Il Novecento I*, in *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. IX, Edt, Torino; 2^a ed. 1988.

Schaeffer, P.

- 1952 *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris.
1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.

Treitler, L.

- 1989 *Music and the Historical Imagination*, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London.

Veyne, P.

- 1971 *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris (trad. it. *Come si scrive la storia. Saggio di epistemologia*, Laterza, Bari 1973).
1983 *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Seuil, Paris.

Vinay, G.

- 1978 *Il Novecento II*, Parte I, in *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. X, Edt, Torino.

Weid, J.-N. von der

- 1992 *La Musique du XX^{me} siècle*, Hachette, Paris.

Xenakis, I.

- 1963 *Musiques formelles*, in «La Revue Musicale», n. 253-54.

Le avanguardie musicali nel Novecento

Parte prima
Ricerche e tendenze

MARIO BARONI

Nascita e decadenza delle avanguardie musicali

1. *Gli antefatti remoti.*

Gli antefatti remoti del concetto d'avanguardia, oltre che della sua applicazione pratica alla vita musicale concreta, si possono individuare nei processi di modificazione sociale che, attraverso la Rivoluzione francese e le altre rivoluzioni successive, trasformano la cultura tardo-feudale della fine del Settecento in quella proto-democratica dell'Ottocento. Nel corso di queste trasformazioni maturano aspetti di antagonismo fra i compositori di musica (o gli artisti in genere), e i gruppi sociali che costituiscono il loro pubblico di riferimento. È a questi aspetti che si possono far risalire le specifiche origini del fenomeno che fu poi chiamato avanguardia.

Nel corso del Settecento buona parte della produzione artistica aveva ancora come committenti primari i membri dell'aristocrazia. I contenuti delle manifestazioni artistiche di quell'epoca erano per tradizione centrati attorno all'idea di bellezza che costituiva non solo una norma estetica, ma un modello umano ideale verso cui l'aristocrazia aveva sempre teso. Bellezza non era solo simbolo di perfezione formale, ma anche di armonia interiore, di eleganza, di controllo dell'emotività, di dovizia di mezzi, di sicurezza psicologica, di distanza dai bisogni materiali [Elias 1969]; era anche segno di distinzione rispetto alle altre classi sociali [Bourdieu 1979]. Le immagini figurative, musicali, poetiche, teatrali, di cui l'aristocrazia circondava la sua vita quotidiana e anche i modi con cui la religione (soprattutto cattolica) celebrava i suoi riti in epoca aristocratica, rispondevano alle esigenze della classe sociale dominante che ne era la committente e la destinataria.

Il sistema della committenza aristocratica viene messo in crisi dalle trasformazioni sociali che seguono la Rivoluzione francese [Pistone 1979, pp. 10 sgg.]. Esse modificano istituzioni come teatri e sale da concerto ma più ampiamente interessano l'intero sistema di organizzazione delle varie forme d'arte e modificano anche altri aspetti della cultura, come il giornalismo e l'editoria; e infine alterano la composizione del pubblico interessato alle manifestazioni artistiche. Nuove fasce di pubblico diventano capaci di manifestare richieste specifiche diverse da quelle tradizionali. In sostanza, la legittimazione acquisita da nuove classi sociali e i conflitti d'interesse che cominciano a crearsi fra gruppi sociali diversi, trasformano anche i mo-

di con cui la produzione artistica viene gestita e distribuita [Wolff 1981, trad. it. pp. 43-72].

Tutto ciò incide profondamente sul ruolo degli artisti, che da quest'epoca comincia a rinnovarsi. La loro identità si trasforma drammaticamente. La committenza aristocratica non decade subito e del tutto (ne sono esempi gl'incarichi di Donizetti presso l'imperatore d'Austria o di Liszt alla corte di Weimar) ma viene gradualmente sostituita da un altro tipo di committenza, molto più vasto, molto meno diretto e in qualche caso anche meno esigente: la committenza del pubblico pagante. In campo musicale l'opera si avvia decisamente verso gestioni commerciali [Rosselli 1987] e anche verso generi di spettacolo popolari e più leggeri come quelli d'operetta. In Germania, in Inghilterra, in Francia si moltiplicano sale da concerto aperte a un pubblico pagante di varia estrazione [Basso, in c.d.s.]. Acquistano sempre maggior peso orchestre non più esclusivamente gestite da grandi case aristocratiche, ma parzialmente indipendenti da poteri costituiti [Cavallini 1998]. Ma anche l'editoria si trasforma, con richieste imponenti di musiche domestiche da salotto a cui tutti i compositori dell'epoca, in misura diversa e con stili diversi, sono sensibili [Ballstaedt e Widmaier 1989]. Grande diffusione hanno altre musiche d'intrattenimento, per danze o per complessi all'aperto; e si impongono ancora spettacoli musicali basati sul virtuosismo esecutivo di grandi interpreti. Alla committenza aristocratica si va sostituendo un mercato ampio e diversificato, una grande rosa di possibilità di scelta che è frutto di un regime di maggiore libertà, ma che impone anche agli artisti nuove inedite responsabilità.

Nella nuova situazione il compositore non deve essere solo abile nell'inventare musiche, non è più l'artigiano d'altri tempi, che componeva magari opere d'arte sublimi ma che non poteva scegliere il sistema dei valori che esse erano destinate a celebrare. Ora gli artisti hanno gradualmente acquisito la capacità di proporre e creare stili, cioè hanno assunto la responsabilità di operare scelte di campo culturale, se non altro perché i loro nuovi e diversi destinatari li stimolano a farlo. Il venir meno di una committenza che era vigile custode delle proprie tradizioni anche stilistiche, la caduta di un modello unico e semplice, gestito da poteri superiori di orientamento e di controllo, crea problemi nuovi. Ogni artista di quest'epoca può orientarsi all'interno di una molteplicità di tendenze e certamente si appoggia a quelle che egli considera più vicine ai suoi ideali e ai suoi interessi; in qualche caso tuttavia il suo ruolo non rimane solo passivo o di supporto rispetto a tendenze socialmente diffuse, ma può anche assumere funzioni di stimolo e di incitamento [Salmen 1983]. In altri termini, alcuni artisti (si pensi a Baudelaire, come a un esempio tipico, ma non unico) cominciano a sentirsi rappresentanti del gruppo di riferimento a cui appartengono, e protagonisti delle scelte di comportamento, delle idee diffuse e persino dei sentimenti di quel gruppo. E quel che forse è più importante è che a un certo

punto gli artisti si accorgono di esistere essi stessi come gruppo e non solo come persone singole: la storia di tutte le arti si caratterizza per la presenza di veri e propri movimenti artistici dotati di programmi e di obiettivi specifici. Ciò significa che l'artista, in una società che ammette la pluralità delle tendenze, può assumere nuove responsabilità di orientamento sociale, di guida spirituale della società.

È significativo che nel campo dell'estetica cominci a farsi strada l'idea che il concetto di "bello" non sia più da riferirsi alla raffigurazione simbolica di un ideale di perfetta forma ma piuttosto alle manifestazioni dello spirito individuale [Todorov 1977, trad. it. pp. 201-84]. L'individuo pensante e immaginante può diventare «anima bella» [Milani 1991, p. 61]. E può diventarlo indipendentemente dalle sue origini sociali e dal rispetto delle tradizioni: solo la capacità inventiva e la forza trascinante di ciò che di nuovo egli sa immaginare possono corrispondere alle emozioni che la società di quegli anni chiede alla fantasia degli artisti. Al concetto di bellezza si sostituisce (o si aggiunge gradualmente) il concetto di genio: e genio non è solo colui che sa manovrare con perizia e creatività gli apparati simbolici del proprio linguaggio (come sapevano fare anche i grandi artisti del passato), ma è anche colui che "rivela", che scopre nuovi profondi valori dell'esistenza e che li comunica al mondo. Valori tanto più profondi quanto più misteriosi e difficili da tradurre in parole. A questi "geni" dell'arte è attribuito dalla società colta dell'Ottocento una nuova funzione di orientamento morale e spirituale [Milani 1991, pp. 313-21; Sorce Keller 1996, pp. 66-69].

La ricezione dell'arte nell'Ottocento è testimonianza vivissima di questa nuova concezione del genio, cui si attribuivano connotazioni quasi sacrali. In musica il caso di Beethoven è emblematico [Goehr 1992]. La sua idea eroica dell'esistenza, la sua fiducia nelle possibilità di combattere per trasformare il mondo, per creare un avvenire luminosamente fondato su principi di giustizia e di ragione si incarnava nel linguaggio delle sue opere, nell'organicità razionale della loro forma, nella sostituzione dell'eleganza con la violenza dei contrasti, nel modo con cui il tempo musicale acquistava il valore simbolico di tempo esistenziale e raggiungeva sempre un esito finale di trionfo [Imberty 1981, trad. it. pp. 46-57]. Questo modello di stile venne inteso fin dall'inizio anche come modello d'umanità. L'entusiasmo e la saldezza ideologica del Beethoven più tipico esercitarono per tutto il secolo un fascino irresistibile: la trasformazione di Beethoven in monumento non è solo dovuta alla sua creatività musicale, ma anche alla sua statura umana [Dahlhaus 1987].

In altre occasioni responsabilità profetiche e di guida spirituale vengono assunte del tutto esplicitamente e programmaticamente da parte del musicista stesso che non esita a dichiararlo: è il caso ad esempio di Wagner, che (in *Opera e dramma*) presenta il suo teatro come una specie di reincarnazione del teatro greco, cioè come luogo dove il popolo poteva educarsi ai

profondi messaggi del verbo mitologico. Non sempre gli artisti si propongono programmi così espliciti, ma per tutto il secolo è radicata in tutte le arti la convinzione più o meno aperta che l'artista abbia una missione da compiere: quella di rivelare al mondo verità esistenziali che solo l'occhio acuto e la mente profetica del genio sanno cogliere e sanno trasformare in linguaggio simbolico. La musica in particolare acquista spesso nel pensiero estetico dell'epoca connotazioni esplicitamente sacrali, soprattutto in ambiente tedesco, per esempio in Schleiermacher e in altri filosofi dell'epoca [Guanti 1981]. La fiducia in questa missione potenzia le capacità creative e la fantasia degli artisti: mai come nell'Ottocento poeti, romanzieri, pittori, uomini di teatro, musicisti hanno sondato così a fondo l'animo umano, ne hanno rivelato stratificazioni ignote, e hanno avuto tanta fiducia nella propria capacità di incidere sulla formazione dei loro simili.

Fra le musiche dedicate al mercato più corrente e alle occasioni più semplici e le musiche che possiedono ambizioni più profonde non ci sono inizialmente discontinuità evidenti. Beethoven, che compose un notevole numero di musiche d'occasione, considerava che la differenza riguardasse le caratteristiche diverse che dovevano avere i vari generi musicali: una sinfonia doveva essere scritta in linguaggio alto, mentre un pezzo come *Per Elisa* poteva basarsi su uno stile più semplice e meno ambizioso [Knepler 1988]. Verdi, che conosceva a fondo i limiti del suo pubblico ma aveva anche una grande fiducia nelle sue capacità di intelligenza musicale, conservò sempre uno straordinario equilibrio fra successo popolare e novità e profondità del messaggio. Un musicista come Liszt visse questa ambivalenza in maniera più drammatica: avere successo con il pubblico in qualità di pianista virtuoso era per lui cosa ben diversa che compiere la propria missione d'artista. Nondimeno egli assunse entrambi i ruoli con convinzione [Liszt 1837-39].

Nonostante questa ambivalenza, le leggi del mercato e dell'organizzazione sociale cominciarono a un certo punto a imporre i loro diritti: ad esempio certe fasce di pubblico, magari anche di buon livello economico, ma di possibilità culturali modeste, non solo erano chiaramente incapaci di apprezzare forme d'arte che richiedevano un impegno intellettuale al di là dei loro limiti, ma erano disinteressate a capire e ad apprezzare i messaggi umani, i risvolti psicologici, i modelli di valore che alcuni degli artisti proponevano [Ringer 1974]. Le ironie e le insofferenze di Schumann per il mondo dei «filistei» andavano in questa direzione [Schumann 1991]. In ogni caso, il successo economico e mondano di molte musiche di facile ascolto tendeva a dividere il pubblico e i musicisti stessi in fasce diversificate: l'operetta, certi tipi d'opera italiana o francese, i valzer, le marce, i *pot-pourri*, le musiche da salotto, le romanze, per non citare il tradizionale repertorio non scritto ma assai fiorente del folklore urbano, già cominciano a individuare un percorso culturale in cui si sarebbero successivamente inseriti il caffè-concerto di fine secolo e la musica leggera del secolo successivo, e soprat-

tutto cominciano a separare, talora in maniera netta, le esigenze del divertimento da quelle dell'impegno intellettuale [Dahlhaus 1967].

Le polemiche wagneriane contro l'opera commerciale e contro i gusti triviali del pubblico mettono in chiaro una situazione che si stava allora precisando; ma il suo teatro segna per così dire una sorta di punto di passaggio fra la prima e la seconda metà del secolo: egli ha ancora la possibilità di imporsi come musicista ampiamente popolare (e lo dimostra il successo che gradualmente ottiene anche in paesi come l'Italia che erano poco propensi alla musica tedesca) e al tempo stesso diventa il musicista simbolo del decadentismo francese ed europeo, ossia di un pubblico selezionato e squisito di intenditori pronti a rifiutare con sdegno la contaminazione con gusti di bassa estrazione.

2. *Gli antecedenti immediati.*

Negli ultimi decenni del secolo muta in Europa la situazione sociopolitica. Le gravi sconfitte dei movimenti socialisti nel '48 e nel '70, l'affermazione della rivoluzione scientifica e industriale, l'accumulo di ricchezze prodotte dall'espansione coloniale alterarono non solo gli equilibri sociali interni di ciascun paese, ma anche il sistema dei rapporti reciproci fra i vari stati europei: il conflitto dei poteri si venne sempre più basando sulle minacce di eserciti potentemente armati e sull' esplodere incontrollato di tendenze nazionalistiche. Soprattutto in Germania, che era il paese militarmente più attrezzato, e che non era mai passato, come la Francia o l'Inghilterra, attraverso fasi rivoluzionarie o trasformazioni istituzionali ispirate a ideali "moderni", si creano correnti d'opinione violentemente antidemocratiche particolarmente nel momento in cui si saldano alleanze fra borghesia industriale e possidenti terrieri di tradizione feudale, entrambi allarmati dal pericolo socialista [Stern 1990].

Tuttavia il ruolo dominante giocato dall'aristocrazia negli ultimi decenni del secolo non è fenomeno limitato alla Germania. La presenza di questa classe sociale nelle istituzioni politiche di tutta l'Europa, comprese quelle della Francia, ossia del paese in cui la rivoluzione democratica era stata più attiva, era fenomeno evidente e si poteva spiegare sulla base di una cultura di governo millenaria che mancava ai ceti emergenti della borghesia. Dopo la Rivoluzione francese e dopo le varie fasi di assestamento della prima metà del secolo erano cambiate importanti istituzioni politiche e convenzioni sociali, ma chi aveva soprattutto gestito il cambiamento era stata paradossalmente la classe aristocratica, sconfitta nei principi ma non nelle persone.

Nel corso di questo processo gl'ideali di democrazia, di governo del popolo, di società fondata sulla ragione e sull'uguaglianza, che le varie rivoluzioni avevano inizialmente promosso e sperato, erano gradualmente im-

palliditi, anche di fronte a concrete difficoltà operative, e comunque erano rimasti ben lontani dalla loro realizzazione. Tanto lontani da apparire ormai più frutto di formule retoriche dell'arroganza politica che di speranze autentiche. È appunto sulla base dell'usura di questi ideali nei confronti di una realtà che giorno per giorno li smentiva, che matura negli ultimi decenni del secolo una diffusa accettazione di ideologie antiscientiste, anti-moderniste e antidemocratiche. La Germania ne era forse la terra madre, ma non si trattava di un fenomeno solo tedesco [Fauré 1985].

Il mondo intellettuale, compreso quello degli artisti, aveva avuto non poco peso in questa metamorfosi, se non altro perché la sua delusione per le speranze di mutamento della società e della qualità della vita collettiva si erano ben presto trasformate in disprezzo nei confronti di coloro che dichiaravano di sostenere le ragioni del cosiddetto progresso, le «magnifiche sorti» sulle quali ironizzava Leopardi. Se si deve credere alla testimonianza di Nietzsche, «la fede romantica nell'amore e nell'avvenire si muta tra il 1830 e il 1850 in desiderio di annichilimento» [1976]. E un altro dei grandi protagonisti dell'epoca, Charles Baudelaire, abbandona definitivamente gli interessi politici nel 1851 dopo il colpo di stato di Luigi Napoleone. La bruciante delusione antidemocratica, che nei paesi di lingua tedesca covava precocemente fin dagli inizi del secolo, per esempio nell'*Hyperion* di Hölderlin, dilaga fra i ceti intellettuali di tutta Europa. In Francia ne è manifestazione estrema il movimento di disperazione esistenziale di cui furono protagonisti i poeti e gli artisti «maledetti» della generazione immediatamente successiva a quella di Baudelaire, che pagarono in prima persona con la loro vita sregolata e ribelle la constatazione della falsità dei valori e della mediocrità degli obiettivi che vedevano diffusi nella società circostante e dell'inutilità di un'esistenza spesa a difenderli o a tollerarli.

In questi frangenti la stessa fede nel compito di guida ideale che gli artisti si erano dati agli inizi della lunga avventura della società democratica viene messa a dura prova: certamente anche chi lanciava messaggi di disperazione aveva fiducia nell'efficacia dei suoi messaggi, cioè si sentiva parte attiva di un gruppo sociale al quale chiedeva di dividerli, parlava a qualcuno, e in un certo senso si faceva guida ideale di una collettività di cui più o meno consapevolmente sentiva la presenza e la solidarietà. Ma altrettanto certamente sapeva che il suo gruppo di riferimento non coincideva affatto con la collettività nel suo complesso, anzi era per definizione un gruppo minoritario, antagonistico nei confronti della maggioranza della società e nei confronti degli orientamenti stessi della storia della sua epoca. Le cause di questi atteggiamenti estremi di disperazione, come ben sapeva Nietzsche, nascevano dalla consapevolezza che la storia andava alla deriva verso la sua perdita di senso senza che i gruppi intellettuali riuscissero a porre qualche freno a questa deriva, e soprattutto senza alcuna considerazione per quei valori profondi dell'uomo a cui la guida ideale dell'arte avrebbe voluto piegarla.

Agli inizi dell'Ottocento per società si intendeva tutto l'universo umano (così ad esempio la pensava Beethoven) e chi non poteva ancora capire e condividere gli aspetti ideali e sublimi di quell'universo, perché le sue condizioni socioculturali ancora non glielo permettevano, avrebbe dovuto un giorno o l'altro riuscire a raggiungerlo, perlomeno secondo quelle leggi di uguaglianza e giustizia universale in cui allora si credeva. Costatare invece che la società democratica, o cosiddetta tale, stava dando voce, autorevolezza e parità di *status* anche a strati sociali giudicati culturalmente inferiori costituiva un'altra delle ragioni, e non certamente una delle meno importanti, per le quali i gruppi intellettuali della borghesia ottocentesca accettarono che al loro interno maturassero anche tendenze antidemocratiche e antiprogressiste.

Le estetiche tardo-ottocentesche assunsero dunque due orientamenti diversi nei confronti del contesto sociale in cui le arti si trovarono a operare: uno di denuncia e di critica spietata delle sue tendenze (il romanzo verista ne è il punto culminante) e uno di ritiro dal sociale e di rifugio in un mondo separato di gusti alti e riservati. Utilizzare in questo caso le etichette politiche di sinistra e destra sarebbe comodo ma del tutto improprio, sia perché fra l'uno e l'altro degli atteggiamenti poteva anche esserci continuità invece che contraddizione (lo dimostra ad esempio la carriera letteraria di Huysmans), sia perché l'appartenere artisticamente a uno di questi campi non significava necessariamente appartenere al campo politico apparentemente corrispondente. Tuttavia la distinzione fra due posizioni che, per semplificare l'esposizione, potremmo definire genericamente di "realismo" e di "estetismo", anche senza riferirci in senso stretto a questi due movimenti letterari, può aiutare a capire fenomeni che, a seconda dei paesi, degli anni, degli eventi sociali continuano ad emergere in modi più o meno evidenti fino a Novecento inoltrato.

È in ogni caso alla seconda di queste tendenze che a fine secolo la maggior parte degli artisti europei sembra guardare come al suo principale punto di riferimento. A Parigi, come a Vienna, come a Monaco, gli orientamenti dominanti sono caratterizzati dalla presenza più o meno evidente del simbolismo e delle sue radici filosofiche a sfondo spiritualistico. Viene rifiutata non solo l'idea di progresso tecnologico, ma l'idea di massa, ossia di organizzazione sociale di grandi gruppi che acquistano peso e voce grazie alla propaganda politica, alle istituzioni democratiche esistenti, e a nuovi e più potenti mezzi di comunicazione. A rinforzo di queste prese di posizione c'è la tendenza a svincolare l'attività artistica dal legame con le convenzioni di valore e di comportamento della società borghese e a conferirle finalità autonome: idea non nuova che comincia ad affermarsi a partire dall'epoca di Théophile Gautier e dai primi manifesti parnassiani, ma che dilaga alla fine del secolo propagandata da personaggi scandalosi e memorabili come Oscar Wilde.

Ciò significa non solo che l'arte dev'essere considerata indipendente dai problemi della società (teoria dell'arte per l'arte), ma che il rapporto tradi-

zionale fra vita e arte si inverte: la vita tende a estetizzarsi e ad assumere l'arte come suo modello. Per questa ragione l'artista si considera fuori dal consorzio sociale normale le cui regole può ignorare o trasgredire. Infine è compito dell'artista quello di rendere il suo linguaggio corrispondente alla sottigliezza e profondità del pensiero che deve manifestare. La sua suprema funzione di guida è di rivelare aspetti nascosti dell'esistenza umana e della psiche profonda che il linguaggio menzognero e volgare della società di massa occulta e comunque non è in grado di mettere in luce. Ma per far ciò deve usare strumenti di comunicazione accessibili solo a chi abbia esperienza e sensibilità sufficientemente sottili e addestrate. Diventava quasi inevitabile a questo punto una sorta di convergenza d'interessi fra l'aristocrazia del potere e l'aristocrazia dell'arte, accomunate dalla stessa diffidenza antidemocratica, dallo stesso disprezzo per la morale piccolo-borghese, dalle stesse abitudini anticonformistiche, e talora dalla stessa passione per il raggiungimento di stati di coscienza inediti e squisiti oltre che dal recupero dell'antica, squisita idea di bellezza: un letterato come Proust descrive modelli d'esistenza assolutamente esemplari per questa situazione.

I linguaggi dell'arte si allontanano dunque in modo sempre più evidente dalle abitudini della grande maggioranza del pubblico al quale richiedono sforzi di comprensione superiori al livello medio delle conoscenze estetiche diffuse e scoraggianti per chi non abbia interessi molto specifici. Non sempre le pretese degli artisti raggiungono punti estremi come quelli dei dettati esoterici di Mallarmé, ma un graduale divorzio fra le attese correnti e le ardue esigenze interpretative poste dalla nuove tecniche espressive e dai nuovi contenuti della comunicazione comincia senza dubbio a delinearsi. In musica le conseguenze sono evidenti. Nella prassi concertistica, ad esempio, il pubblico comincia a sentire il peso della modernità e a cercare rifugi più tranquilli nei repertori tradizionali, o anche a scoprire il gusto delle musiche antiche; si crea comunque a partire da metà secolo quell'abitudine ai programmi «storici» [Weber 1977] che si sarebbe poi consolidata lungo tutto il corso del Novecento. Verso la fine del secolo diventa sempre più importante la riscoperta dei grandi modelli della musica preromantica: il nome di Scarlatti ad esempio ricorre costantemente nei romanzi e nelle poesie di D'Annunzio. Una raccolta di scritti come *Monsieur Croche antidiletante* testimonia della lucidità con cui Debussy analizzava i mutamenti di gusto in atto nella sua epoca, collocava se stesso all'interno di quel contesto artistico e sociale e considerava i rapporti con il suo pubblico.

3. *L'avanguardia storica.*

Gli anni che immediatamente precedono la prima guerra mondiale vengono di solito indicati come quelli in cui si manifestano in musica le ten-

denze della cosiddetta avanguardia. In questa sede non interessa né una descrizione storica del fenomeno, che si dà per noto al lettore, né una discussione sulla maggiore o minore proprietà del termine, che viene qui accettato secondo tradizione [Poggioli 1962]; interessa piuttosto mettere in rilievo e interpretare in termini sociologici i nuovi aspetti che emergono nella musica di quegli anni e che la allineano a movimenti presenti anche in altri settori della produzione artistica. Si tratta in ogni campo di aspetti di decisa rottura con le tradizioni stilistiche del passato. È come se i processi che via via erano venuti maturando nelle arti di fine secolo avessero raggiunto improvvisamente un punto di crisi irreversibile che rendeva necessario uno stacco deciso, consapevole e in qualche modo anche battagliero (da qui forse l'uso di quel termine paramilitare) nei confronti delle regole condivise del linguaggio tradizionale.

La presenza di sintomi di questo tipo non esclude che in generale la produzione musicale e artistica continui a mantenere in molti casi, anzi nella maggior parte dei casi, stretti legami di continuità con il passato. Tuttavia l'inattesa comparsa di quelle tendenze alla rottura stilistica e il clamore che spesso esse suscitavano lasciarono tracce tali da indurre gli storici a pensare che proprio da quel momento e in quei modi abbia avuto inizio un'epoca del tutto nuova nella storia delle arti. Uno dei caratteri singolari di quel periodo consiste nel fatto che si potenzino gruppi o movimenti organizzati di artisti che non solo aderiscono collettivamente a ideali comuni e riflettono criticamente su ciò che intendono proporre, ma pubblicano proclami polemici e manifesti infuocati e si impegnano per imporre e fare accettare i loro modi di pensare e i loro obiettivi. Talvolta lo stile e il piglio di questi gruppi sembra ispirarsi a quello di movimenti politici rivoluzionari: ne è un buon esempio la cultura artistica russa, dove la rivoluzione aveva profonde radici e insistenti propensioni alla deflagrazione, e dove fra il 10 e il 13 sorgono il chiarismo, l'adamismo, l'acmeismo, il cubofuturismo, l'egofuturismo, e altri movimenti analoghi, con tendenze in parte autoctone in parte derivate da esempi provenienti dall'occidente [Kraiskj 1968].

Nell'aggressività pseudorivoluzionaria con cui molti di quei giovani artisti affrontavano i loro problemi c'è un'inespressa idea di fondo che sembra riferirsi al tempo stesso ai destini della società e ai destini dell'arte: è come se ai loro occhi fosse improvvisamente venuta meno quella sorta di patto sociale che aveva retto le arti dal Romanticismo in poi. Anche nei momenti più difficili della vicenda artistica ottocentesca non era mai venuta meno la sottointesa fiducia che il compito supremo dell'artista fosse quello, stabilito fin dagli inizi del secolo, di indicare agli uomini le vie dell'educazione superiore, di rivelare le verità più profonde dell'animo, che le distrazioni del quotidiano impedivano di scorgere, di additare i valori che davano un senso all'esistenza o di segnalare il pericolo della loro perdita o dell'emergenza di falsi valori. Non tutte le componenti della società erano state disposte a capi-

re queste esigenze o ad accettare questa convenzione, ma all'interno dei gruppi (soprattutto dei gruppi intellettuali) da cui le arti erano state apprezzate e incoraggiate, questo obiettivo fondamentale faceva da sfondo alla comunicazione estetica. Ora, l'antiromanticismo delle avanguardie novecentesche sembra essere motivato non tanto o non solo dal fastidio per la retorica sentimentale, ma piuttosto proprio dalla rottura di quel tacito patto.

In musica i raggruppamenti e i movimenti organizzati pseudorivoluzionari sono rari, forse anche perché per ragioni tecniche le esecuzioni musicali hanno minore agilità rispetto alla parola detta o scritta o alle immagini figurative. Tuttavia numerosi indizi sembrano confermare che anche qui gli orientamenti stilistici vadano nella stessa direzione. Il caso di Stravinskij è emblematico. Un'ampia letteratura critica ha messo in rilievo il primitivismo barbarico della sua musica "russa", le sue caratteristiche di ossessiva e meccanica ripetitività, i suoi tratti di disordine ritmico, di asprezza armonica, di spigolosità melodica, di violenza timbrica che sono il contrario esatto dei canoni di grazia e simmetria che contraddistinguono l'idea di bellezza. Adorno [1949] vedeva in questi aspetti violenti una sorta di esaltazione delle qualità (per lui negative) della società industrializzata e massificata nata dal capitalismo ottocentesco, società selvaggia e brutale quante altre mai, e ne traeva motivo di critica non benevola nei confronti dell'autore.

In realtà la posizione di Stravinskij è un po' diversa. Certo, l'acuta esegesi di Adorno è verosimile: il musicista sembra proprio assumere il punto di vista di chi "sta dentro" alla società industrializzata e massificata, non di chi ne denuncia dall'esterno i vizi o le deformazioni. Ma viverla dall'interno, mimarne le brutali tensioni non significa necessariamente esaltarne le qualità. Anzi in questo caso c'è ragione di credere che significhi proprio il contrario. Anzitutto si deve sottolineare che nel 1913 la mimesi dei gesti barbarici, violenti e meccanici della società di massa era proprio l'ultima cosa che il pubblico dei concerti (abituato alla tradizione artistica ottocentesca) si aspettava di trovare. Ci si può chiedere allora quale fosse la ragione per la quale Stravinskij avesse assunto un atteggiamento così contrario alle attese: la risposta più plausibile non è che egli, appena uscito dalle fiabe orientali delle sue prime opere russe, si fosse improvvisamente convertito al capitalismo. È molto più credibile che la sua intenzione (forse inconsapevole, ma certo irresistibile) fosse invece quella di dichiarare al pubblico di avere rinunciato al patto romantico, di non credere più che il compito dell'arte fosse quello di guidare la società, né quello di indicare agli uomini quale dovesse essere il patrimonio dei valori a cui fare appello; e tanto meno quello di riuscire a trasformare gli orientamenti sociali emergenti o addirittura il corso della storia.

Visto in questa prospettiva l'atteggiamento di Stravinskij è quello del più nero pessimismo possibile: è quello di un grande artista che celebra la sua sfiducia nelle funzioni della sua arte e lo dichiara a un pubblico che era

ancora così ingenuo da credere a quelle romantiche fandonie. Molti indizi confermano questa interpretazione. Anzitutto l'orientamento generale del suo stile: fare musica al quadrato (e sappiamo che Stravinskij la farà anche in seguito), riplasmare musiche d'altre epoche, talora deformandole ironicamente, in altri casi minandone i meccanismi vitali, privandole di ossigeno e rinsecchendole come cadaveri, altro non sembra essere che una celebrazione della morte della musica e delle sue funzioni. Raramente Stravinskij riproduce il passato con nostalgia: il suo atteggiamento costante è assai più perfido. Del resto le sue disinvolute dichiarazioni sulla funzione artigianale dell'artista andavano nella stessa direzione; la sua arte non aveva alcuna missione da compiere, se non quella di costruire oggetti sonori ben fatti. Il famoso formalismo stravinskiano ha le sue radici nella sua violenta cancellazione del vecchio, nobile patto romantico.

Né Stravinskij era l'unico a pensarla in questo modo. Nella Parigi musicale di quegli anni c'era chi, come Satie, aveva intuito le stesse cose e le andava predicando con paradossali *boutades*: il paragone fra Satie e Stravinskij è forse sproporzionato sul piano della creatività musicale, ma non su quello della lucidità critica. L'idea di musica come attività sportiva o come *divertissement*, che ebbe poi risvolti anche frivoli nei «sei» che da lui l'assunsero come lascito ereditario, nasceva in Satie da radici assai serie, cioè dalla stessa delusione nei confronti della tradizione romantica. E ci fu chi andò oltre, anche se in campo non musicale: ad esempio il movimento dada rese del tutto esplicito e programmatico ciò che in Stravinskij era solo sottointeso. I futuristi, a loro volta, si dichiararono sostenitori del nuovo mondo delle macchine non certo perché avessero solidarietà organiche con l'industria, ma semplicemente perché potevano usare affermazioni di quel tipo come elementi di provocazione nei confronti delle attese del pubblico. L'obiettivo da colpire era la società cosiddetta borghese, e soprattutto la buona società intellettuale che frequentava concerti e spettacoli e che ancora si aspettava di trovare nei messaggi artistici dell'arte nuova le stesse verità che era stata abituata a cercare in quelli di qualche anno prima.

4. La variante viennese.

Mentre nell'area culturale dell'Europa occidentale l'avanguardia stava trasformando in questo modo i suoi obiettivi e i suoi rapporti col pubblico, nella Mitteleuropa con centro a Vienna la tradizione dell'avanguardia espressionistica seguiva vie parzialmente diverse. Anche l'espressionismo fu un movimento turbolento e provocatorio, ma la tradizione romantica aveva radici troppo profonde in quei luoghi per venire tagliata con lo stesso gesto netto adottato in altri contesti. Nei musicisti viennesi, così come del resto in Bartók, la fede nei valori e negli ideali non viene negata e ri-

fiutata, né viene occultata attraverso schermi paradossali. Continua a esistere anche se assume caratteristiche diverse nei diversi musicisti: ad esempio nei lavori teatrali di Berg assume gli aspetti di una dolorosa e violenta denuncia sociale, mentre in Webern si configura come invito a una sorta di siderale, mistica purezza dello spirito. Schönberg a sua volta assegna al pensiero religioso e all'ispirazione biblica la funzione di chiave di volta morale della sua esistenza di uomo oltre che di musicista. In questo contesto chi compone ha ancora messaggi positivi da annunciare.

Positivi non significa tuttavia piacevoli o consolatori: tutt'altro. Se il mondo si allontana sempre più dagli ideali morali ai quali tutte le grandi religioni e civiltà umane avevano sempre teso, se la violenza e la barbarie dilagano, se le plebi diventano sempre più sradicate e miserabili, se i mezzi di persuasione di massa diventano sempre più potenti, se le macchine diventano più importati dell'uomo, i contenuti di un'arte che non rinunci alle sue funzioni di guida non possono essere consolatori; non possono manifestarsi se non in forme terribilmente angosciose. Non per questo tuttavia il dovere della testimonianza viene meno: se a causa della spiacevolezza dei contenuti il rapporto con il pubblico diventa sempre più difficile e l'artista diventa sempre più isolato, ciò non è un buon motivo per rinunciare a parlare. Schönberg, anzi, cerca volontariamente e pervicacemente persone capaci di intendere e condividere i suoi ingrati messaggi. Opera concretamente per trovare un pubblico potenziale e fonda nel 1918 un'associazione di amatori della musica contemporanea [Manzoni 1997, p. 91].

Il problema cruciale dunque non era quello della modificazione dei rapporti con il pubblico. A Vienna non servivano le soluzioni paradossali e polemiche che si erano adottate a Parigi. Occorrevano soluzioni altrettanto drastiche, ma senza interruzioni di continuità con il passato; occorreva scoprire e sviluppare il linguaggio dell'angoscia senza scandalizzare il pubblico, anzi cercando di coinvolgerlo. Schönberg non ha propensione a parlare delle proprie rotture stilistiche: tende piuttosto a sottolineare sempre (e ad analizzare anche in termini tecnici) la continuità che lo lega alla tradizione. Al tempo stesso però, la sua intuizione creativa lo spinge irresistibilmente verso una direzione assolutamente precisa e unica: quella della dissoluzione dei principi tonali. È qui che egli trova l'espressione musicale adeguata a manifestare quei sentimenti d'angoscia che era suo dovere testimoniare.

Il maestoso edificio della tonalità che secoli di esperienze avevano reso mirabilmente ricco di sfumature basava la sua efficacia sul principio del legame sintattico fra premesse e conseguenze, sospensioni e soluzioni, organizzate in quelle organiche gerarchie che Heinrich Schenker stava mettendo in luce come teorico proprio negli anni cruciali in cui Schönberg, come musicista, le stava mettendo in dubbio. All'interno di queste strutture il trascorrere del tempo era organizzato in sistemi di tensione più ridotti contenuti in altri sistemi più ampi, a conclusione dei quali tutte le attese trovavano sempre il loro esau-

dimento. Il tempo era teleologicamente orientato, aveva un futuro prevedibile, ancorché raggiungibile attraverso vie piene di ostacoli; ma era appunto questa sicurezza di futuro che automaticamente conferiva senso e ordine a tutti gli accadimenti musicali che si trovavano al suo interno [Imberty 1981]. Dal punto di vista psicologico l'angoscia è invece caratterizzata (come affermava Freud proprio nella Vienna di quegli anni) da certi aspetti di perdita dell'orientamento e dal venir meno della sicurezza nelle proprie mete, è il blocco del tempo in un presente senza futuro. Questo può spiegare le ragioni per le quali nei primi due decenni del secolo la produzione musicale di Schönberg persegua con sistematica costanza l'obiettivo di scardinare i principî tonali. Si può dire che il musicista andasse alla ricerca del modo in cui simboleggiare i significati profondi che egli intendeva assegnare al suo messaggio musicale.

Ma l'angoscia di Schönberg non è assimilabile *in toto* alla disperazione, alla perdita di speranza: è un sentimento controllato e contenuto entro argini precisi offerti dal pensiero razionale. Il sistema dodecafonico non è distruttivo: nelle intenzioni del musicista è esattamente la costruzione di un sistema diverso dal precedente, ma fatto come quello a misura d'uomo, o per meglio dire, a misura di coscienza e di razionalità. Se il mondo sta perdendo valori e sistemi d'orientamento, c'è una qualità umana che ancora non è scomparsa e alla quale è ancora possibile appellarsi: è la capacità di usare il pensiero razionale. Nell'angoscia lucida del nuovo linguaggio dodecafonico non è incluso un principio di disperazione, ma di speranza. È questo il filo che lo tiene legato alla tradizione dell'arte nata dal Romanticismo: Schönberg ha ancora fiducia nell'umanità e ancora parla come un produttore di miti e un propugnatore di valori. Il venir meno dei favori del pubblico non è né provocato né cercato: l'isolamento di Schönberg e dei suoi allievi fa parte della pena del vivere ed è consapevolmente assunto come scotto da pagare pur di non rinunciare alla propria coerenza morale: «credo che l'arte – scriveva il musicista nel 1910 – non venga dalla capacità tecnica, ma dal Dovere. Il creatore di oggetti d'arte conosce la tecnica [...] ma l'artista *deve*» [1974, p. 13].

5. *L'avanguardia nel secondo dopoguerra.*

L'avanguardia della seconda metà del secolo sembra aver ereditato dai suoi predecessori due caratteristiche significative: da un lato la crisi dei rapporti col pubblico, la riduzione del pubblico a livelli quantitativi infimi, dall'altro l'avventura della costruzione di nuovi linguaggi, ereditata soprattutto, ma non solo, dalla tradizione viennese. Quest'avventura viene anzi estremizzata: diventa proposito esplicito di lavorare sugli strumenti del linguaggio più che sulle intenzioni comunicative. Altri aspetti della tradizione mutano o si riadattano: ad esempio si attenuano generalmente le tendenze all'irrisione nei confronti del pubblico, anche se perdura il disa-

gio di vivere in una società negativamente giudicata. Ma la fiducia nella possibilità di modificare in qualche modo i valori sociali diffusi viene raramente ricordata. Continua invece a permanere l'idea di operare con un linguaggio che si sottragga a qualsiasi tentazione di compromesso con caratteristiche che potrebbero assicurare il successo e la notorietà: l'ostinata costruzione di linguaggi nuovi e diversi da quelli correnti diventa una sorta di simbolo di continuità dei presupposti di rifiuto del mondo dai quali l'avanguardia era nata.

In generale domina un pensiero radicalmente negativo risalente al secolo XIX, ma ormai così ben assimilato da non essere più sentito come una novità rivoluzionaria, ma piuttosto da essere assunto quasi come una seconda doverosa natura, tanto scontata da divenire consuetudine. Più che sul tema dei rapporti con la società e con il pubblico, i maggiori interessi dei giovani compositori sembrano soprattutto concentrarsi appunto sulla sperimentazione linguistica. In questo campo giocano contraddittoriamente due diverse eredità: da un lato quella tecnica dei viennesi, dall'altro quella ideologica delle avanguardie parigine. Il lascito ideologico della dodecafonia sembra consistere in una sorta di rinnovata fede nella ragione: i ventenni che uscivano dalla immensa tragedia umana e tecnologica della guerra avevano bisogno di ricominciare da zero, di annullare tutti i sistemi passati e di riscoprire principi sui quali non ci potessero essere dubbi e discussioni. In una sorta di paradossale «cogito», di cui Boulez fu protagonista, essi tornarono alla natura originaria del suono e dei suoi parametri costitutivi: il linguaggio del passato non aveva più possibilità di persuasione e quello del futuro andava costruito sul sicuro fondamento di principi razionali. Tuttavia non molti di quei giovani musicisti fecero propri e misero in evidenza gli aspetti morali dell'eredità di Schönberg: il dovere di parlare e la fede nella capacità di farsi intendere. La maggior parte raccolse piuttosto l'eredità parigina della sfiducia nei destini del mondo e nelle funzioni dell'arte. Così il nuovo linguaggio entusiasticamente costruito e praticato doveva soprattutto servire a cantare il *requiem* alla tradizione estetica europea: si trattava di un linguaggio la cui finalità era proprio quella di negare le proprie funzioni di linguaggio.

Dunque il mondo della società dominato da falsi valori e da invincibili persuasori occulti non è solo negato e rifiutato, ma è messo quasi tra parentesi, e spesso è assai lontano dagli interessi più vivi dei compositori. E il pubblico che lo rappresenta non va ormai né provocato né cercato: qualche volta qualcuno come Berio sembra divertirsi a blandirlo, ma l'isolamento è considerato in genere condizione naturale del musicista d'avanguardia, e viene accettato ormai senza drammi. All'interno di questa situazione di fondo i musicisti lavorano come ricercatori il cui compito è quello di sperimentare, e sotto qualche aspetto i frutti della loro ricerca producono a volte conseguenze importanti: ad esempio l'intenso lavoro sulle nuove tecniche di composizio-

ne e di esecuzione ha inciso non solo sul modo di comporre, ma anche su quello di ascoltare musica. In questo campo è stato determinante l'apporto della sperimentazione elettronica e informatica che ha introdotto nuove categorie sonore (non solo limitate alla musica d'avanguardia) e per di più ha stimolato studi importanti riguardanti la fisica del suono e la sua percezione.

Anche se l'antica funzione romantica di guida spirituale è in piena crisi e quasi mai viene menzionata o discussa, tuttavia non si può dire che scompaia del tutto. In qualche caso i riferimenti alla tradizione marxista e a problemi politici dotati di impatto esplosivo sembrano rinvigorire questa antica tendenza: Nono sistematicamente per anni, e spesso Maderna, anche se senza rigori ideologici, ne sono protagonisti. In altri casi emergono ideologie misticheggianti, talora ingenuie, come quelle di Stockhausen, talora più profonde e drammatiche, come quelle di Scelsi. Ma la fede nella propria funzione di guida spirituale deve inesorabilmente scontrarsi contro l'esiguità dei risultati effettivi, cioè contro le limitazioni quantitative e la composizione stessa del pubblico. In questo senso è anche significativo che le riprese di atteggiamenti neodada siano ben lontane dal riacquistare la violenza rivoluzionaria che avevano avuto cinquant'anni prima: Cage, ad esempio, le mescola con riferimenti al pensiero zen e con suggestioni scientizzanti sulla casualità, che le orientano in senso assai diverso. Gli stessi incantamenti del minimalismo ripetitivo, benché possano essere considerati come manifestazioni di fede ideologica, sono fughe dal mondo senza drammi.

Le ragioni per le quali i musicisti d'avanguardia giudicano negativamente il mondo sono state ereditate dai loro padri spirituali e continuano a rimanere alla base delle loro scelte stilistiche e anche dei loro orientamenti umani: se non altro perché il loro gruppo sociale ha scelto la via del rifiuto all'integrazione, perlomeno sul piano della teoria e delle idee. Ma sembra che nella maggior parte dei casi queste ragioni vengano solo assunte in modo quasi automatico: certo, perlomeno a partire dagli anni Ottanta, non vengono più ridiscusse né vengono vissute con lo stesso impegno esistenziale che avevano in epoche precedenti. Si direbbe insomma che la tradizione dell'avanguardia continui a collocarsi sul percorso inaugurato dai poeti maledetti dell'Ottocento o dall'ermetismo di Mallarmé, ma che il contesto sociale ormai mutato ne cambi sostanzialmente il senso. In effetti la società capitalistica di oggi non ha le stesse caratteristiche rozze di quella che precede l'una e l'altra delle due guerre mondiali: ha acquisito raffinate capacità di prevedere i pericoli, ha tentacoli mobili e potenti con i quali riesce ad abbracciare e a integrare tendenze eccentriche di ogni tipo. Infatti nessuno dei musicisti della neoavanguardia si è dato alla droga, o è stato perseguitato, o è morto pazzo. Dunque, il fatto che l'avanguardia non abbia cambiato assolutamente nulla del mondo che la circonda e che non sembri neppure voler cambiare alcunché, non ha tolto ai suoi rappresentanti l'antica funzione di testimoni e giudici dei valori elaborati dalla società: ha sem-

plicemente fatto impallidire questa funzione e ha fatto sí che chi l'assume o si rifiuti di riconoscerla, o non la menzioni, o comunque la viva senza la violenza messianica con cui la vivevano i musicisti della prima metà del secolo. L'ideologia della sperimentazione sul linguaggio, la trasformazione del musicista in ricercatore gli ha offerto nuove funzioni, e gli ha dato nuove fiducie nel suo ruolo, ma gradualmente ha teso a occultare le funzioni di testimonianza ideale che la tradizione gli aveva affidato.

C'è poi da aggiungere che nel corso del xx secolo non sono mutate solo le caratteristiche dei compositori d'avanguardia: è cambiato profondamente anche l'insieme della produzione musicale ed è sostanzialmente cambiato anche il pubblico. Per quanto riguarda la produzione è facile constatare che la stragrande maggioranza delle musiche prodotte e conosciute oggi è costituita da musiche appartenenti a vario titolo a generi di musica più o meno "leggera". Il che non significa automaticamente che si tratti sempre di musiche frivole e senza peso, dal momento che il peso culturale e l'interesse di una musica non sono dati dalle sue intenzioni ma dalla sua qualità musicale. Sui generi "leggeri" ha avuto un'incidenza determinante e in molti casi anche positiva la musica nera americana, le cui matrici blues e jazz hanno profondamente alterato la prassi dell'intrattenimento musicale di matrice europea. Un'altra circostanza determinante di mutamento è stata la rivoluzione giovanile degli anni Sessanta, che ha utilizzato ampiamente la musica come suo strumento di persuasione e di promozione e che ha creato un genere musicale, il rock, inizialmente indipendente da quello della canzone tradizionale.

A questa multiformità e poliedricità delle musiche d'intrattenimento ha corrisposto una rivoluzione sostanziale nei mezzi di distribuzione: se oggi la maggior parte della musica non viene più ascoltata dal vivo, ma in forma registrata, e non più in luoghi deputati, ma fra le pareti domestiche, ciò significa che anche le sue funzioni sono sostanzialmente cambiate. È difficile oggi parlare di "intrattenimento" negli stessi termini che nel passato: nell'ascolto domestico i confini fra l'intrattenimento e la funzione estetica sono andati sempre più sfumando, soprattutto perché anche le grandi musiche del passato vengono spesso piegate a funzioni diverse da quelle estetiche per le quali sono nate.

L'isolamento, l'accettazione dell'esiguità del proprio pubblico, la presenza di nuove musiche e di nuovi mercati, il calo graduale di interesse per i gesti di provocazione, l'appassionata concentrazione sui problemi della costruzione di un nuovo linguaggio, la preoccupazione di trovare spazi di esecuzione, rari per ragioni economiche, ma non proibiti da opposizioni ideologiche, a lungo andare hanno avuto il potere di narcotizzare la tensione nei confronti della società. I musicisti si sono abituati a poco a poco a vivere in luoghi marginali che l'organizzazione culturale ha lasciato loro a disposizione, in gracili settori di mercato sovvenzionato che la cultura ufficiale concede agli eredi di una grande tradizione [Menger 1983]. Ma gli aspetti di isolamento, di tensione, di rifiuto, le lotte che fino all'epoca di Adorno

avevano avuto sullo sfondo lampi a volte grandiosi di resistenza eroica, cioè le reali motivazioni dell'esistenza e della funzione dell'avanguardia, hanno perso a poco a poco la loro drammaticità.

In linea generale si può affermare che questa strategia di marginalità abbia lasciato spazio libero ad altri settori, implicitamente concorrenziali, della produzione musicale: in alcuni casi ampi gruppi di borghesia colta, soprattutto giovani, hanno affidato le loro inquietudini sociali a modelli musicali non provenienti dalla tradizione dell'avanguardia: si sono immedesimati in musicisti jazz, soprattutto dal Cinquanta al Settanta, in episodi di rock disperato o particolarmente inventivo, o anche in canzoni di disagio e di protesta diffuse in Francia, in Italia, negli Stati Uniti, o infine in musiche di antiche culture extraeuropee. A dire il vero non sempre questi settori della produzione musicale hanno utilizzato tale spazio con particolare indipendenza dai vincoli mercantili, tuttavia sembra che le tendenze socialmente critiche o trasgressive abbiano trovato qui esempi più persuasivi di quelli proposti dalle avanguardie.

La catastrofica diagnosi primo-novecentesca secondo cui le capacità di reazione critica alla società di massa sarebbero state minacciate, paralizzate e messe a tacere da poteri capaci di condurre il mondo alla follia ebbero certamente, in quell'epoca, conferme tragiche, ed è vero anche che dal secondo dopoguerra i destini del mondo hanno assunto molto spesso tendenze allarmanti. Tuttavia non è affatto vero che la società non sia riuscita a produrre antidoti critici alle pressioni pericolose che in essa sono attive: in questo senso non si è affatto verificata l'apocalisse che ancora negli anni Cinquanta veniva profetizzata [Eco 1964]. Un reale dibattito sociale sulla natura della democrazia, sulle diverse ideologie che hanno dominato il nostro secolo, o sul capitalismo di fine millennio non è stato affatto paralizzato dai mezzi di comunicazione di massa. Testimonianze persuasive in questo campo non sono mancate negli ultimi decenni, né mancano oggi persone colte o gruppi di giovani capaci di coltivare ideali non appiattiti sui modelli dell'industria culturale. Ma, per una sorta di singolare destino o di incredibile miopia, la tradizione dell'avanguardia musicale (o forse dell'avanguardia artistica in generale) non è stata in grado di cogliere queste nuove occasioni di scambio con pubblici potenziali evidentemente disponibili al dialogo, non è stata capace di trasformarsi, di uscire dal suo isolamento sociale e dai suoi interessi linguistici, e ha continuato a comunicare fundamentalmente con se stessa come se il mondo circostante non fosse cambiato e si trovasse ancora nella situazione incipientemente apocalittica in cui stava agli inizi del secolo.

6. Una strategia in crisi.

Negli ultimi vent'anni sono stati compiuti tentativi diversi di uscire dalla crisi, basati soprattutto su una sorta di *mea culpa* del musicista, il quale co-

mincia a capire meglio e in molti casi a condividere il punto di vista del pubblico che si allontana dalla musica d'avanguardia o si lamenta della chiusura delle avanguardie in uno sterile isolamento dal mondo. È assai significativa a questo proposito l'inchiesta sui giovani compositori italiani condotta dalla rivista «Musica/Realtà» in alcuni numeri fra il 1990 e il 1991. La soluzione universalmente proposta è quella di un linguaggio più accessibile: neoromantici, neosemplici, o anche compositori senza alcuna etichettatura hanno tentato questa strada. C'è tuttavia forse un punto debole in questa strategia di rinnovamento: che tutte le scelte (da quelle più banali a quelle più meditate) trovano i loro percorsi sempre all'interno di una tradizione culturale, come quella della musica colta europea, i cui presupposti ideologici (compresi quelli sulle funzioni estetiche della musica) sono ancora accettati e considerati validi. Ciò che si dovrebbe cambiare sarebbe solo il tipo di linguaggio.

In questa sede si prenderà invece in seria considerazione l'ipotesi che proprio questi presupposti stiano venendo meno e che se il musicista ama la sperimentazione, allora il suo campo sperimentale vada allargato: che l'idea di sperimentazione, in altri termini, non debba limitarsi al linguaggio, ma debba prendere in considerazione anche altri aspetti del mondo che si trasforma. Esistono ad esempio strutture istituzionali ed economiche che già di per sé stanno cambiando, e così si può dire anche di mezzi e canali di comunicazione, di contenuti della comunicazione, di attese del pubblico e di composizione del pubblico. Da questo punto di vista, una strategia riduttiva come quella messa in atto dai musicisti d'avanguardia dagli anni Ottanta in poi sembra del tutto inadeguata a risolvere i loro problemi. Qui si proporranno allora argomenti per una discussione su altre strategie possibili. Divideremo tali argomenti in due categorie rispettivamente definite come *pars destruens*, di natura critica, e *pars construens*, di natura propositiva.

Il primo argomento "critico" riguarda il problema dell'identità dell'artista: da parecchio tempo l'idea del genio creativo è entrata in un periodo di declino. Alcuni protagonisti come Stockhausen [1985] continuano a coltivare il culto della propria genialità ma rischiano il ridicolo. Tuttavia sembra rimanere valida la prassi che le storie ufficiali della musica quando devono dare informazioni sulla cultura musicale di oggi tendono ancora a farlo, salvo eccezioni, attingendo alla tradizione "colta": l'ideologia corrente è che solo i musicisti di questa tradizione compongono per la storia, anche se magari non compongono per il pubblico attuale. In altri termini l'ideologia del genio, della sacralità dell'arte e del rapporto dell'arte con l'eternità non è ancora tramontata. È evidente che neppure le tendenze estetiche sulla deriva ermeneutica e la negazione del ruolo dell'autore [Wolff 1981, trad. it. pp. 169-91] sono state sufficienti a smantellare credenze troppo radicate. In realtà l'idea che alcune persone possano avere doti musicali superiori alla media o doni di fantasia particolarmente vivaci o anche capacità di visione più profonde non è affatto strana e non va certo rifiutata.

Ciò che oggi suscita problema è però che queste persone debbano obbligatoriamente appartenere a una specifica tradizione culturale e che solo acculturandosi in questa tradizione e accettandone i presupposti ideologici si possa sperare di accreditarsi come genio o come profeta.

Un secondo argomento critico si riferisce all'idea che alla musica, o all'arte in generale, spetti comunque il compito di una radicale, apocalittica denuncia delle aberrazioni e delle falsità del mondo borghese occidentale. In realtà la polemica antiborghese sembra entrata in una fase di obsolescenza: e ciò non tanto perché ne siano venute meno le ragioni, quanto perché i modi di esprimere la denuncia hanno perso l'originaria efficacia. Il pubblico di oggi si è abituato a tutto e accetta tutto. Piero Manzoni, l'autore di una famosa scatoletta contenente merda d'artista, è oggi un pittore di pregio socialmente apprezzato e ben quotato dai mercanti d'arte: la società l'ha immediatamente integrato. D'altro lato l'unico modo di rendere credibile il proprio stato di intollerabile disagio nei confronti del mondo è quello di vivere tale disagio nella propria esistenza quotidiana; ma ormai dall'epoca di Van Gogh, e da quelle successive di Artaud e poi di Jim Morrison, gli estremismi biografici sono pressoché scomparsi dall'orizzonte della nostra cultura. L'unica cosa che il pubblico musicale di oggi non accetta non è l'antivalore, ma è la noia. Anzi la proclamazione di antivalori e la tecnica della provocazione sono diventati perfetti strumenti massmediali: le *tourneés* di Madonna, così come i manifesti di Benetton, non sono più provocazioni, ma successi giornalistici e pubblicitari.

Per quanto riguarda la *pars construens* del ragionamento, sarà il caso anzitutto di partire dal concetto di comunicazione di massa e di ricordare come la rivoluzione telematica e informatica degli ultimi decenni ne abbia radicalmente trasformato la prassi [Crane 1992]. In realtà le masse di oggi sono un universo estremamente articolato e differenziato, e per di più appartengono a una cultura che non si identifica più con questo o quel singolo paese. La massa è diventata un concetto dominabile e non più mitico, e i mediatori tecnologici dei quali oggi si può disporre, consentono (ad esempio alle industrie o al mondo politico) di costruire forme di dialogo, assai più raffinate di quelle d'un tempo, con gruppi e sottogruppi appartenenti a varie categorie sociali e sfere culturali. È auspicabile che anche la creatività musicale riesca a impadronirsi di questi strumenti, senza rimanere prigioniera dei loro condizionamenti economici, con uno sforzo di immaginazione capace di superare vecchi pregiudizi.

In qualche caso esistono problemi molto concreti e molto vincolanti; pensiamo soprattutto a quelli di natura economica, la cui soluzione rischia di imporsi impietosamente a qualsiasi resistenza: la musica del passato, la musica di tradizione aristocratica ha sempre avuto, fino a quando le condizioni sociali l'hanno permesso, costi esorbitanti rispetto al numero dei suoi fruitori. E mol-

to probabile che la situazione di privilegio che abbiamo ereditato dall'epoca del mecenatismo debba oggi essere riveduta. Non si sta pensando qui a una musica che serva a far soldi, all'uso della musica in chiave capitalistica e mercantile, che ha già sufficientemente devastato il campo della musica leggera e che sta ora entrando anche in quello della musica d'opera, e della tradizione classica in genere, ma semplicemente a una musica che corrisponda a ideali democratici oggettivamente praticabili, e che per questa ragione sia capace di stabilire un accettabile equilibrio fra economia e diritti dell'arte.

Non è affatto fuori luogo pensare infine che tale equilibrio, in una società civile ancora tutta da costruire, possa richiedere un mutamento delle funzioni stesse che la musica ha ereditato dal suo recente passato: non è detto che al musicista spettino ancora le funzioni profetiche che ha avuto negli ultimi secoli e non è detto che fra intrattenimento e arte ci sia un fossato sempre così difficile da colmare. Nel campo del cinema, ad esempio, questo fossato non è mai esistito. Insomma, tutto fa credere che in questa fase storica possa essere più efficace una diversa strategia, tendente a correggere la società dal di dentro piuttosto che a collocarsi al di fuori o ai margini di essa. Forse l'idea di dialogo è più efficace oggi dell'idea di profezia? Niente lo può dimostrare, ma niente vieta che si possa cominciare a pensarlo.

Adorno, Th. W.

- 1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959).

Ballstaedt, A., e Widmaier, T.

- 1989 *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Steiner, Stuttgart (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vol. XXVIII).

Basso, A.

- in c.d.s. *Accademie, conservatori, sale da concerto: preistoria delle istituzioni musicali moderne* (in questa *Enciclopedia*, vol. IV).

Bourdieu, P.

- 1979 *La Distinction*, Minuit, Paris (trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983).

Cavallini, I.

- 1998 *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte*, Marsilio, Venezia.

Crane, D.

- 1992 *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*, Sage, Newbury Park Cal. (trad. it. *La produzione culturale*, il Mulino, Bologna 1997).

Dahlhaus, C.

- 1967 (a cura di), *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*, Bosse, Regensburg.
1987 *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber (trad. it. *Beethoven e il suo tempo*, Edt, Torino 1990).

Dufourt, H.

- 1991 *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, Paris (trad. it. *Musica, potere, scrittura*, Ricordi, Milano 1997).

Eco, U.

- 1964 *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.

Elias, N.

- 1969' *Über den Prozess der Zivilisation*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *La civiltà delle buone maniere. Il processo di civilizzazione*, il Mulino, Bologna 1982).

Fauré, M.

- 1985 *Musique et société du second empire aux années vingt*, Flammarion, Paris.

Goehr, L.

- 1992 *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford University Press, Oxford.

Guanti, G.

- 1981 (a cura di), *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Edt, Torino.

Imberty, M.

- 1981 *Les Écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris (trad. it. *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Unicopli-Ricordi, Milano 1990).

Knepler, G.

- 1988 *Le scelte beethoveniane dei generi musicali*, in G. Pestelli (a cura di), *Beethoven*, il Mulino, Bologna.

Kraiskj, G.

- 1968 *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari.

Liszt, F.

- 1837-39 *Lettres d'un bachelier ès musique*, in «Gazette Musicale de Paris» (trad. it. *Confessioni di un musicista romantico*, a cura di L. Cortese, Minuziano, Milano 1945).

Manzoni, G.

- 1997 *Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati*, Ricordi-Lim, Milano.

Menger, P. M.

- 1983 *Le Paradoxe du musicien*, Flammarion, Paris.

Milani, R.

- 1991 *Le categorie estetiche*, Pratiche, Parma.

Nietzsche, F.

- 1976 *Fragments posthumes 1887-1888. Œuvres complètes*, XIII, Gallimard, Paris (cit. in Dufourt 1991).

Pistone, D.

- 1979 *La Musique en France de la Révolution à 1900*, Champion, Paris.

Poggioli, R.

1962 *Teoria dell'arte d'avanguardia*, il Mulino, Bologna.

Ringer, A. L.

1974 *Musical taste and the industrial syndrome. A socio-musicological problem in historical analysis*, in «International Review of the Aesthetic and Sociology of Music», V, n. 1, pp. 139-53.

Rosselli, J.

1987 *Il sistema produttivo. 1780-1880*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Edt, Torino, vol. IV, pp. 77-165.

Salmen, W.

1983 *Social obligations of the emancipated musician in the 19th century*, in Id. (a cura di), *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, Pendragon Press, New York, pp. 265-81.

Schönberg, A.

1974 *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, a cura di I. Vojtěch, Einaudi, Torino.

Schumann, R.

1991 *Gli scritti critici*, Ricordi-Unicopli, Milano.

Sorce Keller, M.

1996 *Musica e sociologia*, Ricordi, Milano.

Stern, F.

1990 *Politique et désespoir. Les ressentiments contre la modernité dans l'Allemagne pre-hitlérienne*, Colin, Paris.

Stockhausen, K.

1985 *Intervista sul genio musicale*, a cura di M. Tannenbaum, Laterza, Roma-Bari.

Todorov, T.

1977 *Théories du symbole*, Seuil, Paris (trad. it. *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1984).

Weber, W.

1977 *Mass culture and the reshaping of european musical taste, 1770-1870*, in «International Review of the Aesthetic and Sociology of Music», VIII, n. 1, pp. 5-38.

Wolff, J.

1981 *The Social Production of Art*, Macmillan, London (trad. it. *Sociologia delle arti*, il Mulino, Bologna 1983).

PHILIPPE ALBÈRA

Tradizione e rottura della tradizione

La nostra eredità non è preceduta da alcun testamento.

RENÉ CHAR

L'arte non è un dato di fatto, come la natura, ma soprattutto un divenire.

ARNOLD SCHÖNBERG

1. *La «progressione continua» dello spirito e dell'arte.*

Secondo l'opinione comune, la musica moderna sancisce una rottura rispetto alla tradizione. Compito dello storico è fornire le prove di quanto il dilettante coglie istintivamente: le opere innovatrici non si integrano più nell'insieme dei riferimenti e delle norme tradizionali, un insieme determinato a un tempo dal linguaggio tonale, dalle abitudini d'ascolto e dai mezzi strumentali. Un compositore come Schönberg fu sentito come rivoluzionario – e per molti aspetti lo è ancora –, perché la sua musica, a partire dal 1909, sfuggiva al quadro tonale; e tuttavia, egli si considerava il depositario della grande tradizione europea. Nel 1924, Hanns Eisler scriveva in un saggio dal titolo volutamente provocatorio, *Arnold Schönberg, il reazionario in musica*: «La maggior parte dei musicisti e dei giornalisti affermano (anche quando si dichiarano sostenitori che le opere “atonali” di Schönberg non hanno più nulla in comune con le opere dei classici, e che non le si può più comprendere né spiegare avvalendosi del sapere teorico esistente. Dalla rottura con la convenzione tonale, si è giunti, in Schönberg, a una negazione generale di tutto il passato musicale. Oggi Schönberg non è solo il nome di un grande compositore, ma è anche un simbolo che rinvia alla sovversione, alla totale rottura con le forme tradizionali» [1998, trad. it. p. 129]. D'altra parte Stravinskij, nelle opere del “periodo russo”, rompe in modo radicale con l'eredità romantica, scegliendo di appoggiarsi sulle tradizioni popolari della musica slava (per tutta la vita rifiutò tenacemente la musica wagneriana e post-wagneriana), ma si integrò comunque nella vita musicale ufficiale che tiene Schönberg ancora in disparte, nonostante proprio la sua opera abbia dato origine a un movimento storico che si è esteso fino ai nostri giorni. Atonalità e dodecafonismo, in quanto iniziative individuali, rimangono segnate dal marchio dell'arbitrarietà nonostante riflettano tendenze oggettive della storia; anziché iscriversi cioè in un quadro generale preesistente, ne creano uno nuovo. Nel linguaggio musicale, tradizione e rottura della tradi-

zione coesistono. L'ambigua posizione di Schönberg esemplifica quella del compositore contemporaneo, che ha origine negli sconvolgimenti che hanno accompagnato la Rivoluzione francese, allorquando il rapporto con le forme canoniche ha subito modifiche radicali. Perdendo la sua tradizionale funzione sociale, l'artista non si situa più in una comunità storica oggettiva, dove deve sottostare a vincoli precostituiti, ma viene coinvolto in un processo di soggettivazione che tocca, amplificandosi, tutti gli aspetti del pensiero e della creazione artistica. Nella società borghese che si costituisce all'indomani della Rivoluzione, l'opera individuale non assolve più il compito di forza mediatrice attraverso cui si realizza il consenso sociale, ma definisce autonomamente il proprio quadro e i propri criteri, acquistando una dimensione insieme critica e profetica.

Se le ultime sinfonie di Haydn, anche se pensate per il concerto pubblico, rientravano ancora in uno schema tradizionale, una sinfonia come l'*Eroica* di Beethoven, eseguita per la prima volta in una sala privata, ha spostato i limiti precedenti, modificato le gerarchie esistenti e proposto un insieme di significati nuovi. L'importanza attribuita allo sviluppo, così come la reinterpretazione della ripresa (che Beethoven più tardi spinse fino ai limiti della forma classica), rinvia alla concezione di un soggetto libero e autonomo; un soggetto che, nello spirito dei Lumi, si definisce proprio come «il movimento dell'autosvilupparsi» [Deleuze 1953, trad. it. p. 107]. Non è certo indifferente il fatto che l'invenzione formale coincida con un contenuto che si rifà alle idee dei Lumi, all'esaltazione della libertà e all'emancipazione del soggetto. Attraverso i soli mezzi strumentali, la sinfonia beethoveniana raggiunge lo stesso grado di eloquenza e profondità delle grandi opere vocali, tanto che Ernst T. A. Hoffmann parla di un'«opera degli strumenti» basata al contempo sull'«unità» della composizione, sulla «stretta parentela dei temi» e su questa «parentela più intima» che «parla dello spirito allo spirito» [1985, pp. 28, 50]. L'emancipazione della soggettività determina una rottura con la tradizione canonica, e si realizza attraverso l'autonomia di una forma non più legittimata da una funzione, da un insieme di leggi, da prescrizioni o tratti comuni, bensì da mezzi propri. «La poesia è un discorso repubblicano, – scrisse Schlegel nei *Frammenti critici*, – un discorso che costruisce da sé la propria legge ed il proprio fine, e di cui tutte le parti sono cittadini liberi, aventi ognuno il diritto di esprimersi per trovare un accordo». Altrove, poi, nota che «l'arbitrarietà del poeta non subisce alcuna legge che possa dominarlo» [1978a, pp. 88, 112]. Il messaggio umanitario che Beethoven lancia nella Nona Sinfonia e che, nella parte finale, dà senso a una forma che si costruisce attraverso risorse proprie (una problematica che si ritroverà in Mahler), non costituisce un'allegoria del presente, ma un ideale proiettato nell'avvenire. Da un punto di vista tecnico e semantico, secondo la definizione di Tieck [in Dahlhaus 1978], l'opera diviene «un mondo a parte»; quello reale vi appare in modo critico. Schelling parla di un «tutto chiuso su se stesso», «un

tutto organico e tanto necessario in tutte le sue parti quanto lo è la natura» [1978, p. 394]. In un'epoca che assiste al crollo della metafisica, il senso non è più dato *a priori*; l'opera cessa di riflettere, nella forma e nel linguaggio, un equilibrio superiore, che un tempo aveva origine nel mondo divino, ma ne esprime uno che deve ancora realizzarsi; l'opera è il movimento stesso che conduce alla libertà. Questo rovesciamento è ben descritto da Hegel, che commenta:

Lo spirito ha rotto i ponti col mondo del suo esserci e rappresentare, durato fino ad oggi; esso sta per calare tutto ciò nel passato e versa in un travagliato periodo di trasformazione. Invero lo spirito non si trova mai in condizione di quiete, preso com'è in un movimento sempre progressivo. [...] La fatuità e la noia che invadono ciò che ancor sussiste, l'indeterminato presentimento di un ignoto, sono segni forieri di un qualche cosa di diverso che è ancora in marcia [1997, trad. it. pp. 6-7].

In un mondo preso nel movimento della sua trasformazione, la storia diventa una base di senso e un elemento importante per la ricerca di nuovi fondamenti: l'arte antica e le tradizioni popolari, due forme di "principio" e figure dell'"origine", costituiranno un modello e una fonte di ispirazione. Il ricorso all'antichità intesa non come soggetto, ma come concetto artistico, risale al XVIII secolo, epoca in cui la coscienza storica, nell'ambito musicale, è ancora limitata alla conoscenza delle opere di una o due generazioni precedenti. (È noto lo *choc* che rappresenterà per Mozart negli anni 1780 la scoperta delle opere di Bach, morto nel 1750). L'appello di Winckelmann [1993, p. 34] cui fa eco, in ambito musicale, quello di Gluck – restaurare la «grandezza serena», la «nobile semplicità» dell'arte greca, così come la sua dimensione allegorica – è una critica del barocco-rococò (Gluck parla della necessità di sostituire ai futili e fasulli ornamenti la semplicità, la verità e la naturalezza) che caratterizzano l'arte antica), e al tempo stesso il programma di un'arte tedesca che vuole dar vita ad una seconda rinascita. L'opposizione fra arte greca e arte barocca, fra un'arte ornamentale, un disimpegnato gioco di stile, e un'arte «pura» e «sacra», secondo le parole di Schelling, annuncia la teoria metafisica dei Romantici tedeschi, per la quale i contenuti della filosofia e della religione si fondono all'interno del progetto estetico. Citiamo un passaggio: «È a questa indipendenza da fini esteriori che l'arte deve la sua purezza e il suo carattere sacro, al punto che essa rigetta ogni tipo di parentela non solo con ciò che è divertimento e sensualità – esigere questo dall'arte sarebbe una barbarie – ma anche con l'utile – solo un'epoca che consacra alle invenzioni economiche gli sforzi supremi dello spirito umano può esigere questo dall'arte» [1978, p. 21]. Il "motivo" greco sarà onnipresente nelle riflessioni estetiche tedesche fino a Wagner e a Nietzsche. Allo stesso tempo, però, lo sforzo di dar spazio a un'identità culturale specifica, in Germania e altrove, ha come fondamento la riappropriazione di leggende dell'antico folklore: la ricerca di semplicità, spontaneità e naturalezza va nella direzione delle ar-

ti popolari, un territorio che Wagner e Brahms in certa misura condividono. Dietro questi percorsi complementari si profila una triplice preoccupazione: ritrovare l'uomo interiore, che fugge le costrizioni e le determinazioni della società (è il «puramente umano» di Wagner, il cui carattere universale si oppone all'uomo «storico»); definire il nuovo ruolo sociale dell'arte «contro lo statuto pubblico che l'epoca le impone», e suggellare infine una nuova alleanza tra gli artisti e il pubblico (un pubblico non più soltanto aristocratico, ma anche borghese e popolare [Wagner 1914, p. 31]. Attraverso la mitologia, che secondo Schlegel deve «provenire dall'intimità dello spirito, dalla sua più profonda interiorità» [1978d, p. 312], Wagner ritrova l'«uomo nudo», al di là delle convenzioni presenti o passate.

La ricerca di un senso e di un fondamento *dentro* la storia, e non al di fuori di essa – nel movimento che lega il passato più remoto a un'avvenire sognato – porta a ricostruire le diverse tappe dell'evoluzione artistica e a renderla progressivamente comprensibile nel suo insieme, organizzandola in un tutto significativo. Nel XIX secolo si sviluppano infatti musicologia ed etnomusicologia come approcci scientifici alle musiche del passato; il recupero e la classificazione di diversi fatti e momenti ha il doppio compito di riflettere sia sui vari linguaggi e stili musicali in quanto «sistemi» autonomi e relativi, sia sulle singole opere in quanto lavori isolati e al contempo riflesso della loro epoca. Nietzsche, che vede l'uomo contemporaneo sommerso dall'onda di ciò che non è mai stato [1972], distingue tre forme di storia: la prima, «storia monumentale», fa riferimento a forme esemplari, agli apici gloriosi che costituiscono una sublime catena attraverso il tempo, e che si oppongono, secondo una formula ereditata da Goethe, alla miseria dell'epoca contemporanea; Wagner ha illustrato, dopo Schlegel, questa concezione negli scritti degli anni 1849-51, ove ricostituisce la propria genealogia percorrendo a grandi linee la storia dell'arte a partire dal suo esordio: la tragedia antica. La seconda storia, «antiquaria», si distingue per la sua devozione verso il passato, per cui tutto quel che da esso proviene è «venerato»; suo esito è il conservatorismo, la «pedante routine» che tende a «mummificare» il passato e «soffocare» il presente. L'ultima concezione della storia infine, storia «critica», si sforza di «disgregare e dissolvere» una parte del passato, di «darsi per così dire *a posteriori* un passato da cui si vorrebbe derivare, in contrasto con quello da cui si deriva» [*ibid.*, trad. it. pp. 100-3]; è una ricostruzione soggettiva, orientata da una concezione determinata del presente (Nietzsche dirà: «*Solo con la massima forza del presente voi potete interpretare il passato*» [*ibid.*, trad. it. p. 124]). La commistione di storia monumentale e storia critica dà un senso alla storia in quanto tale, come se il suo movimento e sviluppo corrispondessero all'autodispiegamento di una verità, a un necessario divenire. È così che Wagner, volendo ristabilire il principio del dramma antico con i mezzi della musica assoluta ereditata da Beethoven, interpreta l'evoluzione storica fra questi due estremi temporali come il per-

corso verso il dramma musicale moderno (Brahms, che non ha con il mondo antico un rapporto tanto privilegiato, ma che comunque si appoggia parzialmente su idiomi popolari, adotta una lettura diversa della storia, basata soprattutto sulla filiazione della propria musica da quella dell'epoca barocca). Una concezione simile è espressa da Webern [1960] che, nelle sue *Conferenze* del 1925, definisce il «metodo di composizione con dodici suoni» come la conseguenza logica dell'evoluzione storica dal Medioevo in poi, e come una sintesi tra il pensiero polifonico dei Franco-fiamminghi e il pensiero armonico dell'epoca classica: una visione teleologica che s'inserisce in «sistemi» in modo quasi hegeliano, e che si ritroverà più tardi in Boulez, sia per legittimare il serialismo integrale degli anni Cinquanta, sia per giustificare, negli anni Settanta, la ricerca di un'estensione strumentale attraverso i mezzi forniti dall'informatica.

Se la modernità propone una lettura critica del passato in nome di una particolare visione del futuro – i musicisti riuniti intorno a Wagner e Liszt si schiereranno sotto il vessillo della *Zukunftsmusik* – essa si definisce anche in rapporto all'interpretazione tradizionalista della storia, e prende forma, sul piano sociale, nell'insegnamento e nella progressiva diffusione della musica. Le riflessioni sarcastiche di Debussy a proposito dello «stretto collare della tradizione» (bisogna «scuotere – fa dire a Monsieur Croche – la vecchia polvere delle tradizioni»), della necessità di «liberare al più presto la musica dai piccoli sofismi con cui i Conservatori cercano di ingabbiarla» [1971, trad. it. p. 14], rinviavano tutti quanti all'idea di una rottura con le convenzioni nelle quali la tradizione è sprofondata. Nietzsche aveva già segnalato il pericolo di un sapere storico che blocca la «forza trasformatrice orientata verso l'esterno», e che diventa semplicemente un «sapere sulla cultura», una «scienza da castori», secondo Debussy, che ha per esito la dissociazione tra forma e contenuto. Il peso dell'atteggiamento tradizionalista nel corso dei secoli XIX e XX costituisce la reazione contraria a una sete di conoscenza che mette a disposizione del sapere l'insieme del patrimonio musicale dell'umanità: insieme variegato di stili, di sistemi di pensiero, di funzioni sociali della musica, che non si lascia ridurre a un concetto unico, e che dovrebbe, in fondo, portare ad una visione di tipo relativista, si trova ricondotta al dominio di una forma falsamente canonica che le istituzioni musicali impongono nella società. Il confronto con le forme della tradizione consolidata, svuotate della loro sostanza, alimenta l'idea di una rottura. I compositori della modernità non rifiutano il passato in quanto tale, ma si limitano a considerare, in esso, ciò che può essere un fermento per il presente. Nella sua definizione di modernità, Baudelaire esprime l'esigenza di «distillare dalla moda ciò che essa può contenere di poetico nella trama del quotidiano, di estrarre l'eterno dall'effimero» [1980, trad. it. p. 1285]. I movimenti di avanguardia, tuttavia, rivendicheranno questa rottura radicalizzando le posizioni della modernità e inscrevendo l'arte all'in-

terno di un campo politico – nuova arte come prefigurazione di una nuova società; compositori diversi come Cage e Stockhausen respingono, all'inizio degli anni Cinquanta, ogni riferimento al passato e alle forme convenzionali. Viceversa, le estetiche restauratrici raggruppate sotto il prefisso "neo" si presentano come ibridi nati dall'incrocio delle tre forme di storia annunciate da Nietzsche. In risposta a un bisogno di integrazione sociale, sia nelle democrazie occidentali sia in regimi totalitari, esse riprendono, attualizzandole, le forme, le strutture e i tratti caratteristici della musica del passato, senza farsi carico della loro coerenza interna, atteggiamento che, in un celebre testo degli anni Trenta, sarà oggetto della critica di Schönberg. Non è sufficiente, dichiara il compositore, *imitare* le forme o gli stili del passato; si tratta piuttosto di ritrovare la forza della loro *idea* originaria, di passarci attraverso per recuperare lo spirito che le ha fatte nascere [1985]. Charles Ives [1981] ha espresso una considerazione simile nei suoi *Essays before a Sonata*, riflettendo sull'antinomia tra «sostanza» e «maniera»: la prima, legata all'intuizione, alla realtà e allo spirito, è caratteristica del genio e tende alla verità; la seconda non è altro che una forma, una «quantità» legata all'abilità tecnica e tende alla stasi. Quando Schönberg rende omaggio a Bach nelle *Variazioni* op. 31, ricrea la densità polifonica del suo modello (grazie alla quale la composizione si costruisce attraverso di sé) e utilizza le lettere del suo nome (*si*b, *la*, *do*, *si*) come fondamento strutturale. Un tale percorso si oppone alla tendenza neoclassica originata da Stravinskij, che consiste invece nel parodiare lo stile antico, infrangendone la coerenza interna con l'impiego di note e relazioni dissonanti, con il rovesciamento delle gerarchie interne e la rottura della continuità organica del testo. Il generale ritorno, negli anni Venti, ai riferimenti stilistici del passato risponde alla pressione sociale esercitata sui musicisti dal peso dei riferimenti tratti dal repertorio classico-romantico, che devono garantire non soltanto la coerenza delle opere, indebolita dall'approccio soggettivista, intuitivo e innovatore, ma anche una comunicazione più ampia e più diretta con il pubblico. Tale comunicazione mira a restaurare una nuova immediatezza nel rapporto con le opere, abbandonando la metafisica dell'arte che si era sviluppata a partire dal Romanticismo – l'arte come mediatrice dell'indicibile – a favore di un'estetica fondata sul piacere, sul gioco e, come formulato da Cocteau in *Le Coq et l'Arlequin*, sull'accettazione delle convenzioni in quanto tali. Ciò che nelle opere della modernità si costituiva come senso nel movimento stesso della sua produzione è riportato nell'estetica neoclassica agli schemi formali rigidi del passato, seppur deformati. Da una parte, il senso si costruisce nello sviluppo dell'opera, come un organismo vivente; dall'altra, esso è stabilito *a priori*, indipendentemente dal fatto che l'opera vi si conformi o lo reinterpreti.

Nella metafisica dell'arte nata con il primo Romanticismo, dunque, la musica è percepita come espressione dell'«essenza del mondo» (per dirla

con Schopenhauer, che verrà poi citato da Schönberg); secondo Nietzsche, come un'«illusione necessaria» che permette di affrontare la violenza del reale. Se la dimensione etica della composizione si esprimeva in altri tempi nei contenuti morali e religiosi e si appoggiava su competenze rispettosamente ereditate dalla tradizione – che permetteva un'adesione generale alle forme artistiche attraverso l'idea del bello – la reinterpretazione dei significati religiosi, spirituali e morali che ricopre un ruolo fondamentale in epoca romantica porta a un'estetica del vero che polverizza le vecchie convenzioni. La celebre discussione sul *Laokoon* alla fine del XVIII secolo, basata sul problema di definire a partire da quale momento la rappresentazione della sofferenza oltrepassa, per la sua bruttezza, i limiti dell'estetica, è ormai ampiamente superata cinquant'anni più tardi. L'estetica della verità, indissociabile dal desiderio di un'espressione autentica che non dev'essere trasfigurata (quindi tradita) dalla mediazione dell'arte ma pienamente realizzata attraverso di essa, annulla l'estetica del bello. Come Nietzsche [1964] commenta nella *Nascita della tragedia* (opera di cui è bene ricordare la dedica a Richard Wagner), l'estetica della verità è una porta aperta all'impatto diretto di sofferenza e contraddizione, le due forme originali «nel cuore della realtà»; un varco che conduce alla rappresentazione di un grido che si ascolta la prima volta in Wagner e più tardi in Schönberg, e che porta all'impiego di elementi triviali, di materiale corrotto, fino ad allora rifiutato per il suo aspetto antiestetico e prosaico. Se l'estetica del bello supponeva l'unità della forma, il controllo dell'espressione e l'equilibrio del tutto con le sue parti, l'estetica del vero si basa sulla contraddizione, sull'ambivalenza, la frammentazione, la molteplicità; tutte categorie che la filosofia e la scienza da una parte, la psicoanalisi dall'altra, metteranno in gioco nel corso del XX secolo. Ciò che si costituiva nelle opere della modernità come senso *all'interno del movimento stesso della produzione* è riportato, nell'estetica neoclassica, agli immobili schemi formali del passato, seppur deformati. Da una parte, il senso si costruisce nello svolgersi dell'opera stessa, come fosse un organismo vivente (e in questo caso la sua forma resta fondamentalmente aperta a evoluzioni successive); dall'altra, il senso è fissato *a priori*, sia che l'opera nel suo sviluppo vi si conformi, sia che lo reinterpreti e lo mostri da prospettive diverse.

2. Tradizioni popolari ed esotismo.

Tutte queste idee si esprimono nell'evoluzione intrinseca del materiale musicale. L'impiego generalizzato di accordi di quattro suoni, che ha il suo culmine nelle opere della maturità di Wagner, ha provocato un cambiamento strutturale gravido di conseguenze. Le progressioni di grado in grado, che con gli accordi di tre suoni erano fortemente predeterminate – viste le limi-

tate concatenazioni possibili – divengono allora più complesse e aperte, autorizzando legami strutturali multipli. Il ruolo della tonica come centro, a partire dal quale va interpretato tutto il discorso armonico, ne risulta indebolito, al punto che Wagner preferisce spesso evitarla passando direttamente da una dominante all'altra. La dimensione architettonica dell'armonia che ha prevalso nel XVIII secolo tende a trasformarsi in una dimensione espressiva che, come spiega in una lettera a Busoni del 1909, Schönberg sperimenterà in modo radicale nelle opere atonali [Schönberg e Busoni 1977]. I rapporti locali fra accordo e accordo prendono piede sui rapporti di più ampia scala bruciando così le vecchie funzioni strutturali; a proposito della musica di Wagner, Schönberg parla di «accordi vaganti», e lo stesso Wagner paragona l'armonia ad un «oceano» (cosa che fece dire a Nietzsche che con la sua musica bisognava «imparare a nuotare»).

Questo nuovo stato delle cose porta con sé tre conseguenze immediate. In primo luogo, il concetto di “dissonanza” si allarga e si trasforma. Essa non deve più risolversi obbligatoriamente e sistematicamente su di una consonanza; non costituisce più *a priori* un elemento di tensione, ma deve essere anche percepita come una forma in sé, in cui la sua vecchia funzione è sostituita da uno specifico valore espressivo. Indebolendo la struttura delle gamme maggiori/minori, che diventano obsolete, la dissonanza indebolisce conseguentemente anche la funzione della tonica. In secondo luogo, l'accordo dissonante crea uno spazio proprio che implica l'individualizzazione delle voci attraverso i diversi timbri (è ancora Schönberg che tirerà le somme di questo fenomeno nelle sue opere atonali). Da dimensione fino ad allora secondaria, che era possibile modificare senza pregiudicare il senso della composizione, il timbro acquista un nuovo valore strutturale ed espressivo. Si pensi al famoso accordo di *Tristano*, inseparabile dalla particolare sonorità nella quale viene presentato (la stessa cura per l'aspetto timbrico è individuabile anche nella scrittura pianistica). La ricchezza di armonici caratteristica della dissonanza tende alla rifrazione sonora, alla polifonia dei timbri. In terzo luogo, infine, il ritmo non è più sottomesso, con la regolarità metrica, ai rapporti di tensione armonica, alla tirannia di tempi forti e tempi deboli. Nella scrittura di Schönberg, già prefigurata da Mahler, le tradizionali strutture metriche sono sostituite da una prosa musicale, da un flusso nel quale i punti d'appoggio, gli accenti e le velocità di esecuzione, anziché imposte astrattamente, sono sempre variabili e fondate su configurazioni musicali specifiche, così da originare di volta in volta pezzi dal carattere sia statico sia dinamico. L'emancipazione della dissonanza, che implica l'emancipazione di ritmo e di timbro, così come la densificazione della polifonia, porta con Schönberg all'atonalità.

Tuttavia, queste tre conseguenze della crescente complessità armonica del XIX secolo sono anche al fondamento della musica di compositori che rinunciano al cromatismo generalizzato. Il percorso di questi autori poggia

su ciò che è stato tralasciato, su tradizioni musicali non integrate nel «senso della storia» e, proprio per questo, trascura limitazioni e regole anche recenti. Per loro, l'evoluzione intrinseca del materiale musicale, nella sua linearità, porta ad un vicolo cieco. Debussy parlerà di Wagner come di un «tramonto che abbiamo preso per un'aurora» [1971, p. 64]. La modernità si rinnova allora per mezzo di un'apparente mossa di regressione, ricorrendo a materiali storicizzati e ispirandosi ad arti connesse, ad altre forme di pensiero, ad altre culture e pratiche artistiche. L'opera va incontro al suo *altro*, che nella sua forma sacra originaria e nella sua dimensione religiosa aveva sempre promesso. Lo stesso vale sul piano puramente sociale. Nella società borghese, caratterizzata dal confronto-scontro di classe, l'opera musicale «colta» cerca la sua ispirazione nelle tradizioni popolari ancestrali delle campagne o in quelle più recenti delle città: forme rifiutate dall'«alta cultura» – che si è eretta contro di esse – o integrate nel linguaggio «nobile» a scapito del loro carattere originario. Questa rottura mette in evidenza le forme latenti di un passato che l'evoluzione aveva lasciato nell'ombra, apre un'altra via all'espressione musicale. Le forme arcaiche, gli oggetti ritrovati, i materiali realistici, fortemente storicizzati e socializzati, portano in sé da una parte il movimento del loro emergere, il loro significato e funzione iniziale, dall'altra la loro inadeguatezza al tempo presente. La tendenza tipica del cromatismo, al contrario, è legata all'introspezione espressiva; si rifà al caos delle pulsioni interiori e dà forma, per riprendere l'espressione di Rimbaud, all'informe. È una musica che tende al contempo verso le origini e verso il superamento metafisico (di cui troviamo in Webern la migliore realizzazione). Se il cromatismo si rivolge all'avvenire, pur dando forma a ciò che sta alle origini, l'impiego di materiale storico include quella parte di memoria che spezza la compiutezza del presente, esprime i possibili che hanno mancato la loro realizzazione nella storia.

Comunque si consideri l'eredità del romanticismo musicale, essa appare sempre come una forma di non-riconciliazione rispondente all'idea hegeliana secondo cui «lo spirito trova la sua verità unicamente nella totale lacerazione» [1991, p. 48]. Le citazioni stilistiche in Beethoven (nel movimento lento del *Quartetto*, op. 132, o nelle *Variazioni Diabelli*, ad esempio) erano già all'epoca significative; se ne ritrova l'eco in Berg, che lavora sempre con elementi storicizzati (da cui deriva il suo impiego, all'interno dello stesso dodecafonismo, di strutture tonali). Ma l'utilizzo di materiale triviale, come certe immagini di un realismo a volte sordido nella poesia di Baudelaire, rompono le stesse convenzioni dell'espressione musicale stilizzata. Esse modificano radicalmente il senso della forma, senso che non è più fondato su materiale omogeneo, ma su elementi eterogenei che necessitano di altri modi di articolazione e di un legame interno capace di unificare il non-unitario. In Mahler e in Ives, questo legame può essere costituito sia dalla figura del soggetto, che fugge l'espressione delle forze origi-

nali non storicizzate nel cromatismo generalizzato, sia da strutture di intervalli, che non vengono percepite come temi, ma contribuiscono alla coerenza dei diversi momenti dell'opera. Tale questione si ritroverà nella seconda metà del xx secolo in compositori come Zimmermann o Berio; per quest'ultimo, che ha pagato il suo debito verso Mahler nella *Sinfonia*, la serie come principio di organizzazione strutturale unifica forme musicali divergenti che non mascherano la loro dimensione storica. La forma apparente – quella che è percepita dall'ascoltatore – non coincide più necessariamente con la struttura intrinseca come era nella musica tonale. La struttura soggiacente non è più, in quanto tale, sempre percepibile.

È a partire da queste lacerazioni, come ha rilevato Bartók, che si sviluppano categorie espressive come l'ironia, sconosciute nella musica precedente, che costituiscono forme di distanziamento nelle quali l'emozione provocata dalla realtà sfugge alla sfera del sentimento, forma degradata del sublime. Le critiche nei confronti di Mahler, le cui monumentali costruzioni non rispondono a criteri architettonici tradizionali e la cui espressione è giudicata triviale, ingenua e semplicistica, mettono in luce il rapporto tra un materiale differenziato, dove gli elementi realistici e impuri sono frammisti ad elementi inventati, e una forma fatta di prospettive cangianti, di livelli di senso contraddittori e di diversi piani stilistici. L'eterogeneità del materiale determina il carattere prismatico della forma. Lontana dal realizzare l'immagine di un tutto armonico che rinvia a una ragione superiore, essa traccia il suo cammino nella sfera del sensibile, esprimendo una realtà vissuta in tutta la sua complessità e il suo spessore tragico. L'opera adotta un tono nuovo: è al tempo stesso epica e autobiografica. L'estetica mahleriana della rottura, giudicata una debolezza dalla critica del tempo, è invece riapparsa più tardi come simbolo di modernità; se fa appello a tradizioni diverse, spesso divergenti, è per integrarle in un'unità superiore insieme ad alcuni elementi della tradizione. La poetica di Mahler va al di là del problema della forma: un soggetto tormentato, lacerato da questioni esistenziali, trova la sua salvezza nella traversata del reale, nel gesto che Adorno ha giustamente definito «penetrazione». L'ultimo movimento del *Lied von der Erde* (1907-908), *Der Abschied*, a questo proposito, è un esempio di sintesi fondata non tanto sulla fusione delle contraddizioni, quanto piuttosto sulla loro tensione, sul loro fragile e instabile equilibrio (di cui Schönberg si ricorderà). Il tema iniziale enunciato dall'oboe comincia come un semplice ornamento del lungo pedale di *do*, una formula patetica per il peso della sua accentuazione, ma che evoca nel contempo una sorta di Oriente immaginario (naturalmente in rapporto con i poemi cinesi tradotti da Hans Bethge). Questo tema non appare in apertura e non si conforma ai canoni tradizionali: si costruisce nel corso della sua stessa presentazione attraverso aggiunte, ripetizioni, varianti. Nel momento in cui, affidato al flauto, si apre completamente – sempre sullo stesso pedale di *do*, e in contrappunto con la voce –, precisa la sua componente esotica attraver-

so il pentatonismo; ma l'insistenza, dopo qualche misura, sul motivo *lab-si-do* richiama anche l'*ethos* ebraico soggiacente alla tematica dell'opera (la Cina immaginaria è simbolo della patria perduta). La straordinaria durata del pedale di *do*, che costituisce una forma primitiva di tonalità, rinvia in modo ambiguo e quasi doloroso al desiderio di un ancoraggio impossibile e ricorda le musiche liturgiche orientali, in cui ogni nota della melodia è interpretata in rapporto a un basso immobile. Questo *do* minore, che introduce una durata senza direzionalità e che prende a prestito lo stile delle litanie orientali (Mahler precisa non solo che il tempo deve essere «*fliessend*», ma anche che la voce dovrà essere cantata «*ohne Ausdruck in erzählendem Ton*», «senza espressione e con andamento narrativo»), sarà trasfigurato alla fine del percorso per mezzo di una lunga perorazione in *do* maggiore con sesta aggiunta (un accordo che rinvia anche alla gamma pentatonica). Esso indica l'elevazione, la via d'uscita verso lontananze («*die Ferne*») la cui chiave interpretativa è costituita dall'aggettivo «*ewig*» («eterno»), ripetuto diverse volte e prolungato dalle sonorità degli strumenti in una sorta di sospensione del tempo, come se la musica si consumasse in questa «intima nostalgia» da Hoffmann definita «l'essenza stessa del romanticismo»: «*Allüberall und ewig blauen licht die Ferne! Ewig... ewig...*» («In ogni dove, eternamente azzurra splende la lontananza...») L'ultimo movimento non ristabilisce l'equilibrio, come nella sinfonia classica, non libera le tensioni accumulate ma al contrario le concentra, le conduce verso il varco, la redenzione finale, la scomparsa in lontananze remote che corrisponde a un assorbimento nel grande tutto. Mahler sposta il peso della grande forma sinfonica dal primo all'ultimo movimento, come già aveva fatto nella Seconda e nella Terza Sinfonia.

Anche la forma di questo epilogo, che dura quasi quanto i cinque movimenti precedenti, tenta una sintesi fra la struttura della forma-sonata e una struttura aperta, fondata su episodi che si presentano come le diverse tappe di un percorso iniziatico. Il linguaggio musicale è in rottura con il cromatismo wagneriano (nonostante Mahler evochi la morte di Isotta nella parte finale di *Abschied*) e con l'idea di un perpetuo divenire a cui è legato. La via d'uscita è raggiungibile solo attraverso la riconquista dei momenti primi, della pienezza dell'infanzia e della natura che costituiscono una totalità, ma una totalità del vissuto che solo la forma spezzata può restituire.

Questa dimensione metafisica e la stessa idea di cammino da percorrere si ritrovano in un'opera breve di Charles Ives, *The Unanswered Question* (1906). Nel compositore americano non vi è successione, ma simultaneità di momenti divergenti. Anziché fondersi, i tre elementi autonomi di cui l'opera si compone interagiscono sovrapponendosi: in un'atmosfera assorta e ritenuta, quasi al di fuori del tempo, gli archi sviluppano un corale lento basato su un'armonia tonale consonante. Una tromba lontana interviene enigmaticamente a sette riprese e introduce, dirà Ives, l'eterno problema del senso dell'esistenza. La sua linea monodica non ha riferimenti tonali o modali. Le rispondono quattro flauti che, con procedere atonale e polifonico,

sviluppano ad ogni intervento una tessitura più dissonante e impetuosa. Qui come in Mahler si nota l'eterogeneità del materiale impiegato, delle temporalità e dei diversi riferimenti stilistici. Questi momenti indipendenti sono unificati dalla spazialità. Ives ha moltiplicato le esperienze di questa natura giocando non su una polifonia di note, ma del reale e del vissuto costituita da diverse tipologie di musica. Come in Mahler, l'effrazione della forma classica permette di legare la spiritualità ai ricordi dell'infanzia, la dimensione cosmica alla dimensione umana, e fa presagire l'infinito all'interno di una forma finita, ma non schematica. Nell'analogia tra una natura e un'interiorità umana non dominate da agenti esterni si leggono ancora gli effetti del pensiero romantico: «il carattere fondamentale dell'arte – diceva Schelling – è un'infinità non cosciente, sintesi di natura e di libertà» [1978, p. 19].

L'«indicibile», meta dell'estetica romantica, deve essere cercato non solo in un mondo immaginario, nello spazio della pura interiorità, ma anche nelle tradizioni e nelle pratiche spontanee proprie a culture diverse o a gruppi sociali non ancora integrati. Ma con ciò, vengono rivalutati anche i fondamenti stessi del linguaggio e dell'espressione, l'esistenza della musica come fatto sociale. Appare chiara l'antitesi fra una tradizione «modellata» dal compositore a partire da un insieme di elementi eterogenei e una tradizione che ha già operato una sintesi unitaria e si porge al compositore a processo compiuto. La nuova presa di coscienza del pensiero musicale non può più manifestarsi all'interno di un quadro fornito dalla tradizione, ma si costruisce a partire da una dialettica dell'intuizione e della riflessione in un rapporto critico che considera l'insieme dei fatti musicali disponibili alla luce di un ideale di musica ancora inudita.

I compositori nati in paesi non ancora industrializzati, lontani dal centro d'Europa, inventano a partire dalla fine del XIX secolo una modernità fondata sulle tradizioni popolari nazionali rimaste vive nelle campagne, rompendo così con la tradizione germanica che aveva dominato tutto il XIX secolo. In Francia, dove si incoraggia ufficialmente il ritorno al folklore, è l'esotismo a giocare un ruolo determinante. Nato con le campagne napoleoniche, esso modifica progressivamente tutte le concezioni tradizionali. Se i pittori, attraverso l'Oriente, scoprono il potere espressivo del colore e la possibilità di sfuggire alle leggi della prospettiva, i musicisti registrano l'impatto di sonorità e di ritmi che non scardinano i vincoli tonali. Lo *choc* del colore, della luce, dei ritmi e dei canti venuti da lontano che si iscrive nelle scritture e nelle estetiche della pittura o della musica (due arti di cui Wagner aveva notato lo sviluppo tardivo nella cultura europea) è intimamente legato a quello della sensualità, del mistero e del sacro che deriva da civiltà non cristiane. L'impiego di forme o di tecniche nuove è inseparabile dalla novità dei contenuti. Contro il «vecchiume poetico» Rimbaud canta l'«Oriente, patria primitiva» [1963, trad. it. pp. 357, 367], mentre Gauvain, che si stabilirà in Oceania, riassume così questa situazione: «L'arte primitiva potrà sempre nutrirvi col suo latte fecondo (nelle arti di una ci-

viltà progredita non c'è altro che imitazione)» [1974, trad. it. p. 66]. Un'intera generazione evade il reale, si sposta al di fuori delle convenzioni artistiche erose dal decorativismo e dall'accademismo. Segalen comincia nel 1904 a prendere appunti in vista di un saggio sull'esotismo e lo definisce un'«estetica e una percezione del Diverso»: il suo potere, dice, «non è altro che il potere di concepire altrimenti»: «stabilisco di chiamare "Diverso" tutto ciò che fino ad ora è stato definito estraneo, inatteso, sorprendente, misterioso, amoroso, sovrumano, eroico e perfino divino, tutto ciò che è *Altro*» [1995, trad. it. pp. 33, 99].

«Concepire altro» è esattamente ciò che ossessionerà Debussy per tutta la vita. Inserendo il diverso e l'esotismo nel cuore del suo pensiero musicale (e nel termine 'esotismo' è da includere la musica spagnoleggiante), Debussy dà origine a una vera rivoluzione musicale. Il compositore francese ha ben precisato la sua estetica parlando della musica «senza procedimenti e senza formule che la inaridiscono» di Musorgskij; un'«arte di un curioso selvaggio che scopra la musica scopre a ogni passo tracciato dalla sua emozione; non vi sono in essa», aggiunge,

questioni di forma o, se si vuole, è la molteplicità stessa della forma che impedisce di stabilire una qualsiasi parentela con le forme stabilite -per così dire amministrative. Un armonioso equilibrio è ottenuto con brevi ritocchi successivi, collegati da un filo misterioso e da una lucida chiaroveggenza [1971, p. 31].

È nel 1889, anno dell'Esposizione Universale di Parigi, che Debussy scopre con meraviglia le musiche di Indocina e Indonesia. Entrambe avranno ripercussioni in tutta la sua opera e negli scritti, che ne portano a volte il ricordo. Si veda, ad esempio, questo articolo sul gusto del 1913:

Ci sono stati, e ci sono ancora, nonostante i disordini portati dalla civilizzazione, popolazioni esigue quanto affascinanti che imparano la musica con la semplicità con cui si impara a respirare. Il loro Conservatorio è il ritmo eterno del mare, il vento tra le foglie, i mille, piccoli brusii che ascoltano con attenzione, senza riferimento alcuno ad arbitrari trattati.

E poi una frase che si spinge ancora oltre:

La musica giavanese osserva un contrappunto rispetto al quale quello di Palestrina non è che un gioco da ragazzi. E se si ascolta, senza prender partito a favore dell'Europa, il fascino delle loro "percussioni", si è obbligati ad ammettere che le nostre a confronto sembrano solo un barbaro fracasso da circo ambulante [*ibid.*, p. 223].

In una lettera a Pierre Louys del 1895, Debussy scriveva:

ricordati della musica giavanese che conteneva ogni sfumatura, anche quelle che non si devono più nominare, in cui la tonica e la dominante non erano che vani fantasmi sognati dai bambini cattivi [1980, trad. it. p. 49].

La scoperta delle musiche dell'Estremo Oriente costituisce un momen-

to decisivo nella presa di coscienza estetica di Debussy, nella possibilità dell'«io», come scriveva Rimbaud, di essere «un altro». Senza ricusarlo, Debussy rompe con il dominio dell'architettura tonale che il cromatismo wagneriano aveva minato dall'interno. Anziché tentare la restaurazione delle funzioni tonali riaccostandosi alla forma classica, egli trasferisce altrove il senso del fenomeno sonoro: i legami non sono più dettati da "leggi" prestabilite, ma dalla realtà acustica degli accordi; non vi sono più rapporti di causa-effetto inseriti nella logica tonale, ma libere associazioni governate dall'intuizione. Il materiale sonoro riscatta alcune dimensioni musicali fino ad allora confinate a un ruolo subalterno (come il timbro) e apre nuove possibilità di articolazione. Ne deriva una scrittura ritmica slegata dalla metrica regolare e dalle costruzioni simmetriche, dall'alternanza di tempi forti e di tempi deboli. Le costruzioni formali sfuggono ai canoni della tradizione.

La frase iniziale del *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) si mostra così senza alcun sostegno armonico, in una successione cromatica basata inizialmente sul tritono, l'intervallo meno tonale che vi sia; poi, evoca una tonalità più precisa e finalmente si appoggia sull'ambiguità degli accordi di settima. Tutto questo avviene con ritmo morbido, *quasi improvvisando*, che genera una nuova scansione dei respiri e un senso della spazialità fino ad ora sconosciuto. Debussy scavalca sia i rapporti di tensione e risoluzione della musica tonale – ivi compresi quelli della scrittura wagneriana – sia la determinazione tonale che doveva tradizionalmente avviare un pezzo: le strutture tonali, modali e della scala per toni coesistono in modo velato, evocate piuttosto che definite esplicitamente. Questa forma melodica inaugurale nella musica debussiana è tanto un tema nel senso classico del termine, quanto una linea, un arabesco che sfugge alle funzioni tradizionali. Non implica nella sua dinamica una logica determinata fin dall'origine e, d'altronde, non si sviluppa ma si apre, si ramifica, si colora in modi diversi. La forma ha un senso in quanto esalta il singolo istante svincolato da corrispondenze obbligate. Se ne ritrova l'eco nella struttura di un breve pezzo per piano che concentra tutte le caratteristiche dello stile debussiano: la prima frase della «lune qui descend sur le temple qui fut», al centro del secondo quaderno d'*Images* (1907-908), offre questa stessa svolta al destino imprevedibile, al ritmo flessibile e agli ambigui significati armonici. Non è una linea pura, come quella del flauto nel *Faune*, ma una linea densificata dall'aggiunta di una quinta e di una quarta fisse. Il contorno melodico, lungo ricamo attorno al *si*, non appartiene a una tonalità o a un modo precisi, ma è aperto a determinazioni diverse che l'opera nel suo sviluppo mette in gioco. Il momento esiste nella sua pienezza, senza una direzionalità che porti irrimediabilmente alla sezione successiva. E infatti l'ascoltatore che non conosce l'opera non può minimamente anticiparne lo sviluppo. Le interazioni si forgiavano all'interno di risonanze, di respiri, di silenzi che conferiscono al discorso musicale tutta la sua libertà e la sua imprevedibilità. La mu-

sica si inventa nel presente. I parallelismi di accordi perfetti sono legati all'eterofonia tra due linee melodiche di arabeschi, nelle quali penetra il ricordo della musica indonesiana. Gli sviluppi "obbligati" vengono banditi. Ogni parte dell'opera può essere riportata a una tradizione musicale diversa, per cui la scrittura si presenta come sintesi personale di elementi separati, sintesi creatrice di una polifonia che non è più costituita da note o da voci ma, come in Ives e in Mahler, da stili e modelli di scrittura.

Questa nuova concezione melodica è evidentemente legata ad una concezione aperta dell'armonia, in cui i diversi modelli di provenienza ricoprono un ruolo fondamentale: è così che compaiono i modi difettivi e soprattutto i modi pentatonici, le strutture per toni interi (sulle quali alcuni brani sono interamente costruiti) e il libero gioco di associazioni attorno ad una nota cardine. Come la generalizzazione del rapporto dominante-tonica nella musica di Wagner (una tonica perennemente evitata e subito trasformata in nuova dominante) aveva prodotto un indebolimento ritmico, che Nietzsche non ha mancato di segnalare, così l'allargamento armonico nella musica di Debussy è inseparabile da una nuova differenziazione ritmica. La sottigliezza dei rapporti armonici che oscillano tra modalità e tonalità trova il suo equivalente nella scioltezza, variabilità e fluidità del tempo musicale, dove gli *accelerando* o i *rallentando* acquistano un ruolo di primaria importanza (si potrebbe scorgere in questo il ricordo del tempo fluttuante della musica indonesiana). Il ritmo elastico, libero e scorrevole degli elementi naturali – il vento, le nuvole, l'acqua, ecc. – è fedelmente trascritto e trasposto nella scrittura musicale, senza che ciò impedisca a Debussy di sfruttare tutta la varietà dei ritmi della danza, dal minuetto al *cake-walk*, e della musica andalusa. Con Debussy, Ives e Mahler, il senso del tempo, la sua struttura e il suo sviluppo diventano dunque elementi del contenuto della musica.

L'evoluzione di musiche che attingono i loro modelli dal folklore o dall'esotismo è complementare a quella di musiche recuperate dalla tradizione dell'Europa centrale. L'una e l'altra hanno come esito la crisi della tonalità, la rottura del "sistema". Ma mentre l'eredità classico-romantica è portata alle sue estreme conseguenze da Schönberg, la rottura con la tradizione centrale e l'impiego di elementi tratti da tradizioni eterogenee, realizzata al massimo grado da Debussy, crea una via nuova che si inserisce nella tradizione orientandola e ampliandola. Da una parte, la complessità armonica, come un precipitato chimico in trasformazione, porta all'atonalità; dall'altra, la reintegrazione di elementi pretonali determina dei cambiamenti di paradigma nei quali la tonalità sussiste come elemento fra tanti. Se la scuola di Schönberg, che riteneva essere nata dalla tradizione, è stata percepita in rotta con essa (o comunque infedele) è perché gli elementi complessi che formano la base del linguaggio musicale – gli aggregati atonali, i temi costruiti su motivi strutturali e sviluppati su vasta scala, la ric-

chezza polifonica – non si prestano alla comprensione immediata e si sottraggono ad una percezione analitica, anche incosciente, laddove invece compositori come Debussy o Stravinskij privilegiano proprio le categorie della percezione.

3. *Tradizione e modernità nel Novecento.*

A cavallo dei secoli XIX e XX, il concetto di tradizione è dunque problematico. Esso si presenta come luogo di tensioni estetiche, filosofiche e politiche che si inseriscono concretamente all'interno degli stili e delle opere. Non esiste più una tradizione musicale *unica* che dà senso al presente e determina l'accettazione del soggetto trattato, ma delle tradizioni *multiple* che rinviano a concezioni del mondo e del linguaggio musicale diverse, si esprimono in stili estremamente differenziati e danno origine a una riflessione radicale sui principi della musica e sul senso dell'arte. Dal punto di vista estetico, il conflitto fra tradizione e modernità va esacerbandosi nel corso del XX secolo nell'opposizione tra movimenti d'avanguardia e movimenti neo. La questione che si discute va al di là del solo ambito artistico: si tratta, più in generale, dell'emancipazione del soggetto all'interno della società borghese.

Ma un linguaggio musicale che coglierebbe la sfida kantiana del «pensare da sé» porta irrimediabilmente a un altro quesito: come comprendere una forma che produce da sé le proprie leggi? O l'opera è costruita in modo tale che l'ascoltatore sia in grado di comprenderne le modalità di strutturazione, oppure essa deve orientarsi verso una percezione diffusa, fluttuante, intuitiva e globale. Wagner voleva rivolgersi al sentimento superando l'intelletto; la rete di *Leitmotive* non doveva essere riconosciuta come tale, ma intuita in modo quasi incosciente. All'inizio degli anni Cinquanta, Stockhausen risolse l'antinomia tra una musica totalmente determinata («total determiniert») e un effetto sonoro nel quale le strutture non sono percepibili in quanto tali perché sono legate al concetto di «ascolto globale» [1988, p. 19]. Tuttavia, il dibattito risulta deviante, poiché Wagner, pure adottando il termine «musica assoluta», ristabilì poi l'antico legame con il testo. Disturbato dall'imprecisione dell'espressione puramente musicale, egli assume una posizione retrocessa rispetto a quella espressa dalle parole di Hoffmann, che si giustifica almeno in parte per la sua volontà di esprimere non valori trascendentali, attraverso la categoria dell'«indicibile», ma valori puramente umani da concretizzarsi nella vita per mezzo della rivoluzione – una concezione che senza dubbio è dovuta alla filosofia di Feuerbach, al progetto di attribuire alla filosofia uno scopo di efficacia sociale. Secondo lo stesso principio, a partire dagli anni Sessanta, Stockhausen riempì l'ascolto indeterminato e fluttuante di un contenuto mistico, cosmico

o mitologico. In quale misura le strutture delle opere sono realmente significative, dal momento che esse non sono legate a una struttura soggiacente generalizzabile o a un elemento extra-musicale che abbia in sé significati propri? Questo interrogativo, che segna tutto il xx secolo attraverso atonalità e musica dodecafonica, in modo esplicito, e più genericamente con le avanguardie musicali, ha dato vita a numerosi dibattiti e sollecitato le competenze di filosofi, antropologi, linguisti, musicologi, psicologi, ecc.; il problema non si pone solo in rapporto alla musica nuova, ma anche alla musica del passato e a quella non europea. L'allargamento della coscienza musicale all'insieme delle musiche disponibili, siano esse scritte o orali, ha portato ad una concezione relativistica del linguaggio musicale: è quasi impossibile includere i diversi tipi di musica prodotti dall'umanità in un concetto unico. In un primo tempo questa considerazione ha portato su posizioni ideologiche fondate sull'idea di progresso storico e di ineguaglianza delle razze, posizioni che hanno manifestato la loro influenza fino alla seconda metà del xx secolo (le musiche non europee furono inizialmente considerate come la manifestazione di un'epoca e di uno stadio di sviluppo primitivi, o come non ancora musica; si ritroverà questa idea più avanti nel xx secolo [cfr. ad esempio Ansermet 1987]). Essa si configura come il prodotto di cambiamenti radicali nell'ambito della percezione. Le opere che appartengono alla storia sono intese sia come elementi di un tutto coerente sia come entità in sé. La tensione che si creava, al momento della loro apparizione, tra il loro stile e i criteri generali del linguaggio musicale non è sempre facile da ricostituire, se non intellettualmente, estraendola cioè dal reale vissuto della percezione. Si possono formulare delle ipotesi sull'effetto prodotto dal tal madrigale di Monteverdi o di Gesualdo, da una certa sinfonia di Mozart o di Beethoven al momento della loro presentazione al pubblico, ma è impossibile riviverlo pienamente. Nella storia della musica, l'audacia dei grandi maestri diventa norma per le successive generazioni; in altri termini, come reclamava Nietzsche, la storia non può essere interpretata se non a partire dal presente. Allo stesso tempo, però, le opere di diverse epoche o di diverse culture possono essere ascoltate con piacere e interesse anche senza che l'uditore ne conosca le leggi intrinseche o estrinseche. Alcune musiche esotiche, come la musica indiana, hanno goduto di un'ampia diffusione in Europa senza che la maggioranza degli ascoltatori conoscesse i suoi elementi di articolazione e di senso: Debussy non sapeva molto della musica giavanese quando fu illuminato dall'orchestra indonesiana che suonava all'Esposizione Universale di Parigi nel 1889; e tuttavia la sua percezione fu abbastanza profonda da ri-orientare la sua estetica musicale e risuonare a lungo nelle opere e negli scritti degli anni successivi.

È lecito pensare che questo confronto tra opere appartenenti a culture e a epoche diverse – e quindi ad ambiti semantici e simbolici differenti, se non divergenti – abbia contribuito alla percezione di un'opera al di fuori di

ogni "sistema" generalizzato. Le categorie fenomenologiche, già privilegiate (o rivalutate) da Wagner prima, e da Schönberg e Debussy poi, acquistano un'importanza maggiore degli elementi costruttivi "razionali" (come ad esempio il sistema delle altezze). Questa idea aderisce alla concezione dell'opera come organismo naturale elaborata dai Romantici e sviluppata fino ai nostri giorni dai numerosi movimenti estetici innovatori. L'opera in quanto organismo autonomo poggia su strutture che sono al tempo stesso quelle della composizione e quelle della percezione e che non dipendono da norme prestabilite, da leggi intangibili, ma sono riflessi della soggettività. Non è necessario inserire una cadenza tonale per segnalare l'articolazione tra due frasi; la cesura può anche essere determinata da un *rallentando*, una corona o un cambiamento di tempo. Allo stesso modo la tensione tra dissonanza o consonanza, che si è realizzata in modo diverso nel corso dell'evoluzione storica, non deve necessariamente fare ricorso alla successione armonica tonale. (Schönberg fu forse il primo a parlare di una differenza di grado tra i due termini, legata a convenzioni storiche, piuttosto che di una differenza di natura). La musica del xx secolo è stata teatro di scambi fra parametri diversi, resi possibili dall'eguale importanza che si è attribuita loro. L'ascolto e lo studio di musiche appartenenti a epoche e culture diverse ha corroborato intuizioni di questo tipo. Non si riconosce più nella tonalità l'unico mezzo di strutturazione del discorso musicale, e l'organizzazione delle altezze, così pregnante nella tradizione europea, non è più necessariamente predominante. La direzionalità del sistema tonale non si ritrova infatti in alcune musiche antiche e in numerose tradizioni non europee. Un'ampliata conoscenza della storia ha quindi coinciso con il bisogno di rinnovamento che ha contraddistinto la musica occidentale dei secoli xix e xx; essa l'ha orientata obbligandola a riconsiderare i suoi fondamenti e le sue strutture, e influenzando concretamente la scrittura e la concezione del fenomeno sonoro.

Pur sviluppando estetiche e scritture molto diverse, Mahler, Ives e Debussy hanno dato vita a una rottura con la tradizione che non mirava a rifiutare il passato nel suo complesso ma ad ampliarne il concetto. In tutti e tre i riferimenti, anziché limitarsi alle opere canoniche del passato, comprendono altre pratiche e altri pensieri musicali: l'esotismo, le musiche popolari, le musiche triviali, ecc. Il materiale impiegato è carico di storia, nel senso della memoria ma anche in quella della realtà quotidiana (citazioni e false citazioni ne sono i sintomi). L'eterogeneità del materiale è articolata nella composizione. Nasce così una tecnica nuova nel modo di legare le idee tra loro, nella forma degli incatenamenti e di conseguenza nella concezione del tempo musicale. Al prospettivismo interno della tonalità si sostituisce un prospettivismo degli stili che utilizza la categoria spazio-temporale del "lontano", sia che si tratti di una musica proveniente dai tempi più remoti, come in Ives che d'altronde gioca spesso sui fenomeni di distanza fi-

sica tra le fonti sonore, sia che si tratti di un mondo immaginario, da ciò che viene dal profondo dell'infanzia, come in Mahler, sia ancora che si tratti di una musica che si ispira direttamente a modelli lontani (musiche arabo-andaluse o estremo-orientali, Medioevo e Antichità), legata agli spazi interiori del sogno e dell'immaginario, come avviene in Debussy. Queste diverse prospettive si realizzano all'interno della scrittura grazie all'articolazione di strutture e di forme musicali diverse: gli elementi della tonalità coabitano con strutture modali, pentatoniche, scale per toni interi o con altri elementi estranei ad ogni "sistema". Le opere si costruiscono nel tempo dell'ascolto: i temi non formano più unità indivisibili, ma si inventano progressivamente sovrapponendosi. È questa l'origine della mania della ripetizione letterale di brevi frammenti, rilevata nella musica di Debussy ed egualmente presente in quella di Mahler. La forma rinuncia allo sviluppo tradizionale, a una direzionalità fondata sulle relazioni di causa ed effetto. Al contrario, essa si struttura attraverso relazioni imprevedibili, come respiri o sospensioni che costituiscono momenti di grande intensità espressiva. Non è il linguaggio musicale che determina le relazioni in modo meccanico, ma il soggetto stesso, attento alle proprietà intrinseche del materiale impiegato. In Debussy, i legami si realizzano tramite respiri, silenzi, risonanze, opposizioni. In Mahler, i blocchi formali sembrano autonomi, rimandano alla forma epica che proviene in parte dal Lied, iscrivendosi nello spirito della *Durchführung*: essi appaiono spesso come momenti separati o gradi di una ricerca. In Ives, infine, vi è simultaneità degli elementi in uno spazio musicale che non è regolato sulla base dell'unità metrica e ritmica e che mira all'epifania, nel senso joyciano, di una pienezza espressiva e spirituale attraverso la quale si stabiliscono necessari legami tra elementi separati o di diversa natura.

Ricorrendo ai modelli forniti dalla natura o da musiche popolari, rurali o urbane, questi tre compositori privilegiano ciò che è prodotto in modo istintivo, ciò che proviene da una forza primordiale non ancora dominata a scapito delle forme rigide e strutturate della tradizione colta. Essi inseguono spazi in cui la cultura non ha ancora imposto le sue norme, ma salvano anche forme espressive destinate a scomparire, elementi non ancora razionalizzati che sono, secondo Adorno [1960], «le vittime del progresso». È attraverso l'esperienza del negativo che l'espressione coglie l'essenza del reale, laddove invece le forme concilianti si fermano al livello della sola apparenza. Dietro lo spirito della modernità vi è dunque il tentativo di mantenere una significanza artistica che è anche significanza etica, spirituale e umana, e che il controllo razionale dell'espressione, attraverso l'accademismo, il tradizionalismo e l'industria culturale tende ad eliminare. La posta in gioco in questa situazione va ben oltre le sole questioni di carattere musicale.

Adorno, Th. W.

- 1960 *Mahler*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Wagner, Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1975).

Ansermet, E.

- 1987 *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, À la Baconnière, Neuchâtel.

Baudelaire, Ch.

- 1980 *Ceuvres complètes*, Gallimard, Paris (trad. it. *Opere*, Mondadori, Milano 1996).

Dahlhaus, C.

- 1978 *Die Idee der absoluten Musik*, Dt. Taschenbuch-Verlag, München (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Scandicci 1988).

Debussy, C.

- 1971 *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris (trad. it. parziale *Il signor Croche antidilettante*, SE, Milano 2000).
- 1980 *Lettres*, Hermann, Paris (trad. it. *I bemolle sono blu: lettere 1884-1918*, Archinto, Milano 1990).

Deleuze, G.

- 1953 *Empirisme et subjectivité*, Presses Universitaire de France, Paris (trad. it. *Empirismo e soggettività*, Cronopio, Napoli 2000).

Eisler, H.

- 1983-85 *Musik und Politik: Schriften 1924-1948*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

Gauguin, P.

- 1974 *Oviri. Écrits d'un sauvage*, Gallimard, Paris (trad. it. *Scritti di un selvaggio*, Guanda, Milano 1983).

Hegel, G. W. F.

- 1991 *Phénoménologie de l'esprit*, Aubier, Paris (trad. it. *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, Scandicci 1996).

Hoffmann, E. T. A.

- 1985 *Écrits sur la musique*, L'Âge d'Homme, Lausanne.

Ives, C.

- 1981 *Essai avant une sonate*, in «Contrechamps», n. 7, pp. 11-98.

Nietzsche, F.

- 1972 *Unzeitgemässe Betrachtungen*, De Gruyter, Berlin - New York (trad. it. *Considerazioni inattuali*, Einaudi, Torino 1981).
- 1999 *Die Geburt der Tragödie*, Goldman, München (trad. it. *La nascita della tragedia*, Laterza, Roma-Bari 1995).

Rimbaud, A.

- 1963 *Une Saison en enfer*, in *Poésies complètes*, Gallimard, Paris (trad. it. *Una stagione all'inferno*, in *Opere complete*, a cura di A. Adam, Einaudi, Torino 1992, pp. 327-73).

Schelling, F. W.

1978 *Textes esthétiques*, Klincksieck, Paris.

Schlegel, F.

1978a *Fragments critiques*, in P. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris.

1978b *Philosophie de l'art*, *ibid.*

1978c *Le Génie et ses œuvres*, *ibid.*

1978d *Entretien sur la poésie*, *ibid.*

Schönberg, A.

1985 *Style and Idea*, University of California Press, Berkeley Cal. (trad. it. *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975).

Schönberg, A., e Busoni, F.

1977 *Briefe*, in «Beiträge zur Musikwissenschaft», XIX, n. 3, a cura di J. Theurich (trad. it. in F. Busoni, *Lettere*, con il carteggio Busoni-Schönberg, Ricordi-Unicopli, Milano 1988).

Segalen, V.

1995 *Essais sur l'exotisme*, in *Œuvres complètes I*, Lafont, Paris (trad. it. *Saggio sull'esotismo*, Il cavaliere azzurro, Bologna 1983).

Stockhausen, K.

1988 *Composition par groupes*, in «Contrechamps», n. 9, pp. 16-25 (ed. orig. *Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören)* (1955), in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. I. *Aufsätze 1951-1962*, DuMont, Köln 1963, pp. 63-74).

Wagner, R.

1914 *Autobiographische Skizze: Eine Mitteilung an meine Freunde*, Reclam, Leipzig (trad. it. *Una comunicazione ai miei amici*, Studio Tesi, Pordenone, 1985).

Webern, A. von

1960 *Die Wege zur neuen Musik*, Universal, Wien (trad. it. *Il cammino verso la nuova musica*, SE, Milano 1989).

Winckelmann, J. J.

1993 *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Chambon, Nîmes.

PHILIPPE ALBÈRA

Il mito e l'inconscio

Abbiamo un dovere verso la musica, quello di inventare.

IGOR' STRAVINSKIJ

È un dovere imperativo per noi, reinventare continuamente gli effetti dell'arte sulla loro causa misteriosa. Continuamente, dico. Continuamente riprendere le cose dall'inizio e riosservarle coi nostri occhi, tentare di trovare un ordine attraverso uno sguardo continuamente nuovo. Non considerare nulla come dato in partenza.

ARNOLD SCHÖNBERG

1. *Il «progresso» e la «restaurazione».*

Schönberg e Stravinskij sono generalmente conosciuti come le due grandi figure musicali della prima metà del xx secolo, o comunque, come quelle che hanno avuto l'influenza più forte e più profonda sulla loro epoca (il perché Bartók abbia sempre avuto una posizione subalterna tra due tendenze estreme delle quali ha tentato una sintesi, è una questione che dovrà essere trattata separatamente). Ancora oggi, essi appaiono come i due poli di una modernità musicale divisa: da una parte, il compositore nato dalla tradizione germanica, che egli perfeziona e supera; musicista del «rilancio», come lo ha definito Boulez (Berg lo aveva paragonato a Bach); dall'altra, il compositore russo, estraneo a questa tradizione centrale, che egli affronta da lontano fondandosi soprattutto su leggende e musiche popolari slave: secondo Boulez, musicista della «semplificazione» [1981, trad. it. p. 278]. All'estensione del cromatismo, alla complicazione e all'addensamento delle forme melodiche, armoniche e polifoniche, che sfociano nella sospensione della tonalità e poi nella dodecafonia, si oppone il rifiuto del cromatismo e delle costrizioni della tonalità funzionale a favore di un ritorno alle strutture modali, di una scrittura melodica condensata, della chiarificazione delle tessiture e dello sviluppo autonomo di ritmo e timbro. Nel contesto tragico degli anni Quaranta e nello spirito di una filosofia che intendeva "prendere posizione", Adorno ha opposto queste due figure in una dialettica che è rimasta celebre: «Schönberg o il progresso», «Stravinskij o la restaurazione» (la definizione di Stravinskij è tratta da un testo di Schönberg del 1926, *Igor Stravinskij: il restauratore*) [Schönberg 1958, pp. 380 sgg.]. L'avanguardia di Darmstadt tentò di superare questa antinomia attraverso l'idea della generalizzazione seriale: le costruzioni ritmiche stravinskiane, analizzate da una prospettiva strutturalista, venivano integrate nell'organizzazione seriale delle altezze. Boulez spo-

stò dunque la critica adorniana all'interno di questi due destini compositivi; in Schönberg oppose la produzione liberamente atonale alla produzione seriale, e in Stravinskij il periodo russo al periodo neoclassico. Un giudizio analogo esprime anche Elliott Carter che, a proposito dei Viennesi, scrive: «sviluppando la dodecafonia, [essi] facevano un passo indietro rispetto alle loro opere "atonali" anteriori, molto più ricche di pensiero» [1998, p. 139].

Se si riflette sul periodo circa il quale l'analisi di Boulez si esprime con favore, e che, in effetti, ebbe ripercussioni decisive su tutto il secolo – vale a dire sul complesso delle opere precedenti la prima guerra mondiale – è necessario sfumare l'opposizione sistematica tra Schönberg e Stravinskij, precisandone insieme il significato. Tenteremo di farlo in questa sede a partire da due opere chiave: il monodramma *Erwartung*, che Schönberg compose nel 1909, e il balletto *Le Sacre du printemps*, scritto da Stravinskij nel 1911-13. Queste due opere rispondono in effetti ad altrettanti quesiti di importanza capitale all'inizio del xx secolo: il concetto di opera musicale, che rimanda alla questione del senso musicale, e lo statuto del soggetto, che si lega al problema della comunicazione. Dietro la radicalizzazione del confronto estetico tra modernità e tradizione (una tradizione alla base dell'arte ufficiale) che segna il passaggio al nuovo secolo, si sviluppano due conflitti: l'uno tra una forma autonoma, che produce leggi proprie, e una forma che poggia sulle strutture e le convenzioni del passato, l'altro tra un soggetto libero, nato dallo spirito dei Lumi, e un soggetto sociale alienato. I due conflitti non sono esattamente sovrapponibili. E infatti paradossale che il concetto di "musica assoluta", che consacrava l'autonomia dell'opera, si sia sviluppato all'interno delle forme "classiche" (in particolar modo la forma-sonata e la variazione), e che invece la "musica a programma", introdotta da Liszt, si sia emancipata dai vecchi schemi formali (schemi definiti come tali solamente a metà del XIX secolo). Il soggetto "illuminato" è stato presto messo di fronte alla realtà sociale che egli aveva pensato di trasformare nel nome della ragione: nel 1848, Karl Marx già constatava che la «borghesia» non ha «lasciato fra uomo e uomo altro vincolo che il nudo interesse, il freddo "pagamento in contanti"».

La *borghesia* [scrive] ha spogliato della loro aureola tutte le attività che fino allora erano venerabili e considerate con pio timore. Ha tramutato il medico, il giurista, il prete, il poeta, l'uomo della scienza, in salariati ai suoi stipendi [Marx e Engels 1998, trad. it. p. 9].

Il progetto wagneriano del dramma musicale, che trova le sue radici nell'idea romantica di un'arte capace di trasformare la società ispirandosi al modello greco, è un tentativo di opporre un ideale e un'esigenza rivoluzionari a questo asservimento dell'uomo: l'idea del «puramente umano» – che si realizza in Wagner nel ricorso alla mitologia e che giustifica la rottura formale con lo stile dell'opera contemporanea – appare al tempo stesso un atto

di resistenza e un tentativo di invertire il corso delle cose, nello spirito del Romanticismo tedesco che, dopo Schiller, non auspicava la riforma della società se non a partire da una trasformazione interiore. Ma l'idea di una rigenerazione grazie ad un eroe spontaneo, ingenuo e puro, cresciuto ai margini della civiltà – che da Sigfrido a Parsifal passa da un mondo realistico a un mondo simbolico – sembra insufficiente persino nel contesto delle stesse opere wagneriane. Il pessimismo finisce col prevalere sulla fede in un cambiamento radicale: Sigfrido è manipolato. Nietzsche, che abbatte la fede kantiana e hegeliana nella ragione trionfante, analizzò questo doppio scacco storico ed estetico, mantenendo però ben visibile all'orizzonte la prospettiva di una via d'uscita (ed ebbe una notevole influenza sull'ambiente artistico europeo allo scadere del secolo). Egli descrisse con acume la crisi della cultura e del soggetto che determinerà gli sviluppi artistici del xx secolo, e le ragioni della pressante necessità di inventare, oltre a forme nuove, un uomo nuovo (il «superuomo» nietzschiano di cui Kandinskij ancora parla in una lettera a Schönberg del 1923: «Noi pochi, che possiamo permetterci in un certo qual modo una libertà interiore [...] dobbiamo aspirare ad essere "superuomini"» [Schönberg e Kandinskij 1980, trad. it. pp. 65-66]). Denunciando l'ipoteca del sapere storico sulle forze della creazione, Nietzsche condanna la concezione monumentale di una tradizione che si sviluppa a scapito di un'espressione fondata sul «processo interiore»; e, profeticamente, segnala come «si allarga il pericoloso abisso fra contenuto e forma» che, approfondendosi sempre più, porta l'uomo «fino all'insensibilità per la barbarie» [1972, trad. it. p. 106].

2. *Il sentimento del tempo e dello spazio in Schönberg.*

Erwartung è l'opera che realizza al meglio questa unità di contenuto e di forma al di là dei riferimenti storici e delle definizioni tradizionali, sebbene la donna, unico personaggio dell'opera, rimanga intrappolata nella rete della sua storia individuale e delle sue allucinazioni. L'opera venne composta in un momento di effervescenza creativa in poco più di quindici giorni, dal 27 agosto al 12 settembre 1909, e si iscrive all'interno di una serie di lavori che hanno rivoluzionato il corso della storia della musica (i *Lieder del Buch der hängenden Gärten* op. 15, i *Cinque pezzi per orchestra* op. 16, i *Tre pezzi per pianoforte* op. 11). Queste opere, che potremmo definire espressioniste, hanno la caratteristica di esistere al di fuori della tonalità che aveva governato la scrittura musicale per quasi tre secoli, e al di fuori di ogni riferimento formale al passato. Devono essere dunque intese come il tentativo del compositore di esprimere ciò che sfugge ad ogni formalizzazione, ciò che trova la propria fonte nelle pulsioni profonde dell'inconscio individuale; l'energia prima non si estrinseca attraverso una forma data ma, in quanto forza pura,

crea una forma autonoma attraverso il suo stesso movimento (secondo un'analogia con la creazione biblica che determinerà la concezione del genio in Schönberg). «[...] l'arte appartiene all'*inconscio*», scrive Schönberg a Kandinskij nel 1911. «Solo la creazione inconscia, che si traduce nell'equazione "forma-manifestazione", crea forme vere» [Schönberg e Kandinskij 1980, trad. it. p. 8]. In una lettera a Busoni contemporanea alla gestazione di *Erwartung*, Schönberg esplicita il suo pensiero (la spontaneità creatrice, che in lui si realizza attraverso momenti di frenesia compositiva nei quali le opere vengono annotate sulla carta con grande rapidità, si accompagna ad una grande lucidità critica e ad un costante lavoro di autoanalisi):

Aspiro a una liberazione completa
da tutte le forme
da tutti i simboli
della coerenza e
della logica.

Quindi:

basta con l'"elaborazione motivica"

Basta con l'armonia intesa come cemento o pietra da costruzione di un'architettura.

Armonia è *espressione*

e nient'altro.

E poi:

Basta con il pathos!

Basta con le musiche poderose di lunghezza illimitata;

con torr e rocce erette e costruite e con ogni altro

ciarpame colossale

La mia musica deve

essere *breve*.

Concisa! In due note: non costruire, ma "esprimere"!!

E i risultati che spero:

niente emozioni protratte, stilizzate e sterilizzate,

che non esistono nella realtà della gente:

è *impossibile* per chiunque avere una sola emozione per volta.

Se ne hanno *migliaia* allo stesso tempo. E queste migliaia di emozioni non sono più facili da sommare che una mela con una pera. Si disperdono. E questa diversità, questa molteplicità, questa *illogicità* che i nostri sensi mostrano, questa illogicità di cui sono prova le associazioni psichiche, che si presentano a seguito del più esiguo flusso di sangue, della minima reazione nervosa o sensoriale, è ciò che vorrei avere nella mia musica.

La musica dovrebbe essere espressione del sentimento così come esso è nella realtà; ciò che ci mette in rapporto con il nostro *subconscio* e non un ibrido mostruoso di sentimenti e di "logica cosciente" [Schönberg e Busoni 1977, trad. it. p. 526].

Di fatto, *Erwartung* sfida l'analisi tradizionale in quanto non le offre alcuna presa: la forma si costruisce senza il ricorso a strutture identificabili, a ripetizioni, ad una legge qualsiasi che permetta di sussumere gli elementi particolari entro un principio generale. I tentativi di enucleare strutture mo-

tiviche o intervallari ricorrenti – sia che provengano da un'analisi statistica [come in Maegaard 1972] sia da un'analisi fondata sul senso musicale [come in Dahlhaus 1997, pp. 177 sgg.] – non riescono a *ridurre* la complessità delle relazioni e a razionalizzare le strutture compositive; tutt'al più possono, occasionalmente, chiarificare un passaggio. La coerenza di un'opera che, secondo le parole di Schönberg [cfr. la lettera a Ernest Legal del 14 aprile 1930, in Schönberg 1958, p. 139], nasce come un «incubo», respinge un'analisi che vorrebbe, come nella psicoanalisi, ricondurre il disordine apparente del discorso ad una coerenza soggiacente. La musica, che si oppone alle imprese dei linguisti nella misura in cui si presenta come un linguaggio senza referenti nel reale, non offre maggior presa alle investigazioni psicoanalitiche: non è infatti possibile esprimere in musica il contenuto manifesto e il contenuto latente propri di un'analisi dell'inconscio effettuata in termini verbali. Per il musicista, l'inconscio si esprime in figure che non rinviano a sentimenti precisi o a pulsioni definite; Hanslick [1854] aveva già sostituito a tali corrispondenze l'idea che la musica riveli il movimento degli affetti piuttosto che gli affetti stessi (l'esempio del famoso lamento di Orfeo nell'opera di Gluck è chiaramente probante).

L'esistenza in *Erwartung* di una rete di rapporti che forma una serie di associazioni, di spostamenti, di condensazioni e reinterpretazioni velate, è intuibile ma di difficile dimostrazione: le figure non derivano da una forma primitiva, da strutture tematiche o motiviche, anche nascoste; esistono per sé ed in sé. Tutt'al più si può osservare fino a che punto i contorni melodici e dinamici, gli accenti ritmici e la stessa composizione degli accordi partano da una deformazione del vocabolario postromantico, dalla sua esacerbazione e dalla sua trasformazione radicale. Il riferimento di Schönberg all'incubo e all'idea scenica di una donna che cammina nella foresta nel cuore della notte, va preso alla lettera. La musica trascrive, letteralmente, il sentimento del tempo e dello spazio (per Kant, le due forme *a priori* della sensibilità) di un soggetto immerso nelle tenebre. La percezione sensoriale concreta dello svolgersi del tempo, al di fuori dei riferimenti che servono a definirlo o a ordinarne l'architettura – una percezione che bisognerebbe rapportare a queste esperienze di individuo isolato in fondo ad una grotta e privato della luce – fa del tempo come essenza del vissuto il contenuto stesso della musica. I concatenamenti e le rotture, i cambiamenti incessanti di tempo, il ritmo di questa prosa musicale fluida, con le sue densità cangianti e la forza espressiva di ogni suono in quanto tale, di ogni configurazione armonica e di ogni intensità, suonano in qualche modo sul corpo recettore come su una tastiera dalle innumerevoli sfumature di sensibilità. Lo stesso vale per la percezione dello spazio. Se la scrittura del tempo si realizza attraverso la duttilità delle figure, tramite le variazioni di intensità e del flusso temporale entro una continuità organica, la scrittura dello spazio si realizza attraverso la circolazione delle figure nella totalità della tessitura, in una sorta di ambiente acquatico nel quale la materia oppo-

ne una resistenza minima; è possibile seguire fisicamente il percorso dei motivi che formano la trama orchestrale: passano dal grave all'acuto, si sovrappongono e creano ogni sorta di configurazione senza mai fissarsi, senza mai lasciarsi imprigionare in una gerarchia. Non c'è più una voce superiore, né un basso, e meno ancora voci intermedie di riempimento, ma una tessitura duttile che prevede movimenti, densità e relazioni variabili continuamente reinventate. Ecco perché un'analisi tradizionale di *Erwartung* è destinata all'insuccesso: nessuna formalizzazione può, in quanto tale, ricostruire la coerenza strutturale dell'opera, visto che proprio questa formalizzazione il compositore ha voluto respingere. L'ascolto di questo brano, conformemente all'idea propugnata a suo tempo da Wagner (*Erwartung* potrebbe essere interpretata come un'eco lontana di *Tristano e Isotta*), non si rivolge all'"intelletto", ma al "sentimento"; e tuttavia, non al sentimento inventariato nella retorica delle passioni, ma al sentimento del tempo e dello spazio come presenza ontologica nel mondo. Schönberg ci fa ascoltare questi intervalli di tempo, questa «durata concreta» che Bergson definisce «elaborazione continua dell'assolutamente nuovo» [1991, p. 11, trad. it. p. 20]. Il filosofo francese, che il compositore aveva letto, parlava dell'evoluzione come del «tratto caratteristico della vita»: «l'evoluzione implica una continuazione reale del passato attraverso il presente, una durata che è un *trait d'union*». Bergson oppone dunque il «tempo pensato» al «tempo vissuto»; il primo conduce, attraverso l'isolamento degli oggetti, a degli «stati»; il secondo, iscrivendosi all'interno di un progresso dinamico, manifesta delle «tendenze»:

Una definizione perfetta non si applica che ad una realtà compiuta: ora le proprietà vitali non sono mai completamente realizzate, ma sempre in via di realizzazione; piuttosto che *stati* sono *tendenze* (*ibid.*, p. 13, trad. it. p. 23).

Il percorso di Schönberg, che porta a compimento il progetto romantico aprendo la strada a nuove esperienze estetiche (si può immaginare cosa avrebbe potuto trarre da tali premesse un compositore surrealista) cerca di salvare il soggetto da una predeterminazione che si iscrive nei codici di un'arte adeguata alla sua epoca, e di un'astrazione che apre la porta alla manipolazione. Il soggetto illuminato, che ha fallito socialmente, si rifugia in questa esperienza di sé e del mondo al di qua delle categorie plasmate dalla coscienza sociale.

3. Il valore della forma nell'opera di Stravinskij.

Il percorso di Stravinskij non è privo di analogie con quello di Schönberg, ma si colloca su tutt'altro piano. Stravinskij rifiuta in prima istanza la dinamica temporale e formale che ritroviamo a fondamento della poetica romantica fino all'espressionismo schönberghiano. La musica è per lui

un ordine autoreferenziale: «gli elementi sonori non costituiscono musica se non per effetto della loro organizzazione, e questa organizzazione presuppone un'azione cosciente dell'uomo» [1942, trad. it. p. 6]. Il suo rifiuto della musica romantica, che sfocia nella critica dell'opera wagneriana, è strettamente legato alla diffidenza nei confronti del *pathos* e dell'espressione personale.

L'opera di Wagner risponde a una tendenza che non è propriamente disordine, ma che cerca comunque di supplire a una mancanza d'ordine. Il sistema della melodia infinita traduce perfettamente questa tendenza: esso è il perpetuo divenire di una musica che non aveva nessun motivo di cominciare, così come non ha alcun motivo per finire.

[...]

Lo si voglia o no, il dramma wagneriano tradisce continuamente enfasi e presunzione (*ibid.*, trad. it. pp. 36, 35).

Stravinskij respinge il soggetto individuale nato dal sentimentalismo borghese – un soggetto che, accettando consapevolmente le proprie divisioni e contraddizioni, «pensa se stesso»; il compositore ritorna ad un soggetto più primitivo, che si vuole unitario e che trova la sua «libertà nella stretta sottomissione all'oggetto» (*ibid.*, trad. it. p. 48). È imprigionato in una forma che lo sottrae ai disordini del flusso temporale, piuttosto che preso nel movimento continuo che lo costituisce. Prerogativa dell'espressione stravinskiana è il distanziamento. Lo si coglie negli stessi dettagli della scrittura: rinunciando al soggetto emancipato, all'idea di un'arte dionisiaca, che Nietzsche aveva difeso, Stravinskij sceglie nel corso di tutta la vita (il compositore era per lui come un artigiano) di esercitare la propria invenzione all'interno di quadri rigidi. Fin dagli esordi, oscillando tra due tendenze antinomiche della cultura musicale russa, il cosmopolitismo e il nazionalismo, egli pone le due tradizioni l'una contro l'altra al fine di superarle con l'oggettività della scrittura (la tendenza coscienziosa e accademica contro la tendenza populista, folkloristica e rivoluzionaria, e viceversa). Egli profetizza così una modernità fondata sull'immanenza musicale, una modernità non del soggetto, ma della tecnica di composizione, della forma in sé. I vari periodi di Stravinskij corrispondono all'influenza dei diversi ambienti artistici e intellettuali che egli ha frequentato. *Le Sacre du printemps*, ad esempio, si inserisce in un momento della cultura russa in cui l'élite mira alla restaurazione dei valori arcaici legati alla terra e propri di una tradizione slava che risale all'epoca degli Sciti. Il movimento simbolista e le avanguardie parlano di una «rigenerazione attraverso l'antichità» e di un «nuovo barbarismo» come «sola via dell'arte per il futuro». Essi oppongono alla cultura occidentale (la *kul'tura*), giudicata artificiosa, razionale, materialista, senza radici e votata alla distruzione, la spontaneità primitiva della cultura popolare (descritta col termine *stikhija*), che è cultura della terra (Taruskin 1996, in particolare vol. I, pp. 849 sgg.). Attraverso tale opposizione si

esprime il rifiuto di una cultura parcellizzata in favore di un ritorno all'unità primitiva del sapere, della religione, della poesia e del mistero a un tutto che tende alla semplicità. L'opposizione tra forza primitiva e sapere ricorda Nietzsche, ma rinvia anche a Skrjabin, alla sua concezione dell'estasi creatrice e dell'opera come mistero, concezione legata alla corrente spirituale teosofica che segnò numerosi artisti della modernità d'anteguerra. Stravinskij si esprime in modo critico nei confronti di Skrjabin negando altresì di essersi ispirato a specifiche melodie popolari nelle proprie opere del periodo russo. Ma i suoi dinieghi sono maschere, sintomi di ciò che bisogna nascondere. Da una parte, Stravinskij subì ripetutamente l'influenza di Skrjabin: sia quando lo frequentava in casa di Rimskij-Korsakov verso il 1908 (gli *Studi* op. 7 ne sono testimonianza), sia in occasione di un incontro a Losanna nel 1913 (quando Skrjabin gli fece ascoltare le sue *Sonate*, dalla n. 8 alla n. 10). L'influenza delle concezioni armoniche skryabiniane (le strutture ottotoniche che si sostituiscono alle strutture tonali) si manifesta particolarmente in un'opera che precede di poco il *Sacre* e che è rimasta a lungo inedita: *Le Roi des étoiles*. D'altra parte, si è infine scoperto che una porzione importante del materiale tematico del *Sacre* proveniva da una monumentale antologia di canti lituani pubblicata nel 1900 dal sacerdote polacco Anton Juszkiewicz. D'altronde, le sue manipolazioni di queste melodie sono indubbiamente affascinanti, e le menzogne di Stravinskij hanno un preciso significato: in Skrjabin, egli rifiuta il misticismo e la sensualità, il *pathos* di una musica che cade nell'imitazione; del *Pierrot lunaire*, un'opera che lo segnerà profondamente, rimprovera a Schönberg l'estetica decadente «alla Beardsley»; per di più, Stravinskij non ama essere considerato un compositore «folklorista», una tendenza della musica russa che giudica provinciale e dilettantesca; il suo trattamento del materiale popolare, contrariamente a quanto accade con Bartók, non mira ad esaltare la melodia originale, ma a trasformarla strutturalmente, cioè a deformarla mediante lo spostamento di intervalli, di metro e di accenti. Stravinskij utilizza gli elementi di linguaggi musicali diversi senza preoccuparsi del loro «contenuto» o del loro contesto: egli non entra in un campo semantico se non per estrarne del materiale che poi tratterà liberamente. Ecco perché è potuto passare senza difficoltà dal «nuovo barbarismo» russo all'estetica classicheggiante della Parigi tra le due guerre. Allo stesso modo, tentò di minimizzare, se non di eliminare, la parte avuta da Nikolaj Roerich nella genesi e nella concezione del *Sacre*; pittore e critico specialista di arte pagana dell'antichità, Roerich era uno dei cervelli pensanti nel movimento neonazionalista del rinnovamento culturale in Russia; fu a capo dell'organizzazione Il mondo dell'arte, che ispirò l'estetica dei balletti russi di Diaghilev. Con *Le Sacre du printemps*, Roerich intendeva esprimere l'anima del popolo russo in simbiosi con la natura, conformemente alle idee che aveva sviluppato nel suo manifesto *Joie de l'Art* (la pubblicazione è del 1909). La forza pri-

mitiva che deve rigenerare l'arte colta, e che proviene dal popolo, può essere considerata la forza di una sorta di inconscio collettivo, come l'"impensato" dell'alta cultura russa. Si capisce pertanto come Stravinskij eviti il folklorismo, che rimane alla superficie dei fenomeni. *Le Sacre du printemps*, originariamente intitolato «Le grand sacrifice», non è un balletto fondato su un argomento, la forma mimata di una vicenda, come il balletto classico, ma – e Stravinskij insiste su questo punto – si basa sulla «continuità coreografica». L'opera non è la storia, o la rappresentazione di un rito, ma, stando alle parole dello stesso Roerich, «deve essere un rito»; la danza deve «fornire una riproduzione dell'antichità senza far ricorso ad un soggetto drammatico definito»; non deve mettere in scena il soggetto individuale in preda ai suoi tormenti, ma una comunità che celebra il ritmo eterno della natura. Il tono del racconto e della favola in *L'Oiseau de feu* e l'impiego di «oggetti melodici trovati» in *Petruška* andavano già in questa direzione: appartenevano cioè ad una memoria collettiva respinta dall'alta cultura che Stravinskij fa risalire al livello della coscienza. Si tratta di ricostruire la preistoria del folklore vivente. Contrariamente a Schönberg, per il quale l'esplorazione dell'inconscio individuale presuppone l'eliminazione di tutti i riscontri che la coscienza crea per strutturare il linguaggio musicale, Stravinskij si fonda sull'accumulazione di questi riscontri e sulla loro manipolazione in una forma volutamente semplificata. Ma poi, a cose fatte, elimina tanto le caratterizzazioni storiche, estetiche e filosofiche, quanto gli elementi programmatici dei suoi balletti (a questo proposito è rivelatore il suo atteggiamento nei confronti della partitura originale de *L'Oiseau de feu*: tutte le reinterpretazioni di Stravinskij tendono alla musica pura, visto che l'autore voleva che la musica avesse un senso solo grazie alle sue strutture intrinseche). A proposito di *Noces*, egli parlerà di una «un susseguirsi di tipici episodi nuziali raccontati mediante citazioni di discorsi tipici», che poi paragona, in quanto raccolta di stereotipi e di citazioni, ad alcuni passaggi dell'*Ulysse* di Joyce, «senza il filo del discorso che ne costituisce la connessione» (a questo punto i personaggi sono tanto poco individualizzati, da essere "rappresentati" da più cantanti diversi; i testi originali sono tagliati, manipolati e ricomposti in funzione delle esigenze del compositore) [Stravinskij 1962, citato in White 1979, trad. it. p. 297].

4. *Inconscio individuale e inconscio collettivo.*

Stravinskij ha teorizzato *a posteriori* l'opposizione tra il dionisiaco e l'apollineo, tra una musica della forma, legata al «tempo ontologico» e fondata sul «principio di similitudine», e una musica dell'espressione, legata al «tempo psicologico» e fondata sul «principio del contrasto» [1942, trad. it. p. 11]. Sia nel *Sacre* che in *Erwartung* un'estetica dello *shock* spinge il

soggetto a confrontarsi con le pulsioni individuali o collettive che governano l'inconscio. Ma se la complessa polifonia di *Erwartung*, che consente la condensazione del sogno, si presenta come l'inclusione stessa della soggettività nella scrittura e nella forma musicale, la struttura ritmica del *Sacre* e l'estrema stilizzazione di una violenza elementare appartengono ad un processo di oggettivazione. La manipolazione di materiale preesistente, ostentata in *Petrůška* e presente, seppure in forma dissimulata, anche nel *Sacre*, costituisce una forma di distanziamento. L'abbondanza di motivi brevi, ridotti a poche note costantemente reiterate, e di figure archetipiche introdotte ma non sviluppate, è un tratto caratteristico della musica del *Sacre*: lo stile melodico di Stravinskij è apertamente antisoggettivista. In Schönberg, al contrario, i motivi e le melodie non si limitano alla sovrastruttura, ma invadono tutta la tessitura orchestrale senza piegarsi ad alcun modello. Conservano senz'altro un certo *melos* romantico nei profili, nelle inflessioni e nei punti d'appoggio, ma sono concepiti a partire da un impulso espressivo proprio. Nonostante Schönberg eviti ogni ripetizione al fine di garantire l'autenticità espressiva di ogni momento e di ogni idea, che non deve provenire da un'esigenza formale esterna ma presentarsi come un'invenzione *hic et nunc*, si riconoscono le diverse figure melodiche coinvolte in un immenso e misterioso lavoro di variazione – secondo la terminologia schöbergiana, di variazione a sviluppo (*entwickelnde Variation*). Paradossalmente, la musica della soggettività propria di Schönberg si oggettiva nell'ascolto attraverso la mediazione di una scrittura complessa, polifonica nella sua essenza, mentre la musica oggettivata di Stravinskij porta in sé, in ragione della sua immediatezza, una forma di seduzione non lontana dall'estasi skryabiniana. In *Erwartung* vi è una tale molteplicità di relazioni intrinseche che ogni ascolto offre percorsi di avvicinamento diversi: la totalità in quanto tale è inafferrabile, l'identificazione difficile. Il *Sacre* si compone invece di imponenti blocchi sonori, ritmicamente articolati e riconducibili a un tutto che orienta e guida fortemente l'ascolto. L'opera ha un effetto magico.

Tale esito deriva anche dal contenuto. La musica di Schönberg dispiega le figure dell'inconscio individuale, mette il soggetto di fronte a se stesso, in condizione di dominare il proprio destino, di raggiungere il superamento di sé. Ecco perché la sua musica poggia su strutture che si sviluppano nel tempo e che, nel loro configurarsi, promettono un divenire rinviando il momento della loro risoluzione. L'istante è colto nel movimento; esso comprende nel suo spessore il mondo dei ricordi e la proiezione di ciò che non è ancora. Nietzsche aveva colto nella dissonanza la capacità di esprimere, attraverso la contraddizione che la origina, ciò che è promesso, questo «al di là dei suoni» che è anche lo «slancio del desiderio» e che ci mette in «movimento verso l'infinito» [1999, trad. it. p. 169]. La musica di Stravinskij, invece, opera a partire dalle figure dell'inconscio collettivo, degli archetipi che si impongono al soggetto e lo dominano. Giustapponendo

blocchi formali autonomi, contro la tradizione beethoveniana che si era estesa fino a Wagner e ai suoi successori, Stravinskij inventa delle strutture musicali strappate al tempo, che esse sfidano in nome di un ordine immanente. La musica di Stravinskij – scrive Adorno – si schiera dalla parte dell'oppressore, poiché il soggetto è sottomesso alla potenza di ciò che già è; mentre in Schönberg il soggetto tenta di aprire un varco verso la propria liberazione. L'opposta concezione della religiosità che i due autori hanno sviluppato durante e dopo la Grande Guerra rivela questa differenza di fondo. A partire dalla *Jakobsleiter*, che trasferisce l'espressione dell'inconscio in un gesto di preghiera (del quale Schönberg parla in una lettera a Dehmelt), la spiritualità appare come il superamento e l'autorealizzazione del soggetto. Il *pathos* dell'espressione viene conservato. In Stravinskij il tono religioso giunge invece alla liquidazione di tale *pathos*; legato alla forma del rito intesa come forma assoluta posta al di sopra del soggetto, esso diviene espressione spersonalizzante.

Mentre percorre il labirinto dei suoi fantasmi e delle sue angosce, la donna di *Erwartung* cerca ancora una via d'uscita tentando di vincere il proprio annullamento nella follia. Al contrario, la fanciulla del *Sacre* non può in alcun modo sfuggire al suo destino, al sacrificio che rende possibile il ritorno della primavera. Parimenti, l'emancipazione del Pulcinella in *Petruška* è bruscamente interrotta nel momento in cui il pupazzo di stracci diviene un soggetto indipendente; a quel punto viene prontamente riportato al suo stato iniziale di fantoccio nelle mani del burattinaio. La stessa incapacità del soggetto a realizzarsi pienamente la ritroviamo nell'*Histoire du soldat*, in cui la libertà di essere se stessi diventa oggetto di contrattazione ed è costantemente manipolata. Nel *Sacre*, più ancora che in certe scene di *Petruška* o dell'*Histoire du soldat*, vi è una forma d'angoscia e di terrore che la musica esprime nella sua implacabile violenza; questa forza supera la volontà di controllo formale. Gli ostinati ritmici, le reiterazioni, la pulsazione terrena che governa tutta l'opera (fa eccezione solo la ritmica sciolta e flessibile) e la costruzione per opposti o accumulazioni portata fino al parossismo costituiscono i principali elementi tecnici della composizione. Bisogna poi aggiungervi la riduzione delle altezze a strutture modali più o meno difettive o ad una tonalità primitiva che ha eliminato le progressioni armoniche, i moti contrari e l'interazione delle voci nel tessuto polifonico. L'espressione elementare è mediata da un raffinato lavoro di composizione e da un'accurata messa a punto di ritmi e timbri, di temibile precisione. Essa si distingue pertanto in modo radicale da un primitivismo di primo grado e dalla cieca sottomissione alle leggi della natura, che riapparirà più tardi nelle ideologie reazionarie e nella musica di Carl Orff. Del resto, Stravinskij modificò lo stile della sua scrittura dopo la prima guerra mondiale, in un'epoca in cui la barbarie del mondo reale aveva reso sospetto il fascino del "barbarismo" artistico, e in cui la Rivoluzione russa, che separò definitivamente

te Stravinskij dal suo paese, glorificava un soggetto collettivo padrone del proprio destino, in opposizione allo spirito mitologico dei simbolisti. Il neoclassicismo stravinskiano orienta dunque in altre direzioni il proprio lavoro di stilizzazione; sono altri gli oggetti, altri i contesti culturali all'origine delle sue opere: l'*Histoire du soldat*, per forma e soggetto trattato, si colloca palesemente in una fase di transizione tra questi due momenti. In epoca neoclassica, lo stile, la scrittura, l'organizzazione della forma diventano il soggetto stesso dell'opera; ma sullo sfondo rimane la comunità, per la quale la storia della musica è al tempo stesso mito e seconda natura. Si noterà che anche Schönberg colse la necessità di un distanziamento, di un cambiamento di stile, come egli stesso illustra in un testo del 1923, affermando che occorre prevedere la reazione che si sarebbe certamente prodotta contro l'epoca appena conclusa, un'epoca che aveva portato sino all'estremo limite tollerabile il *pathos* dei sentimenti soggettivi; per il futuro, egli sosteneva, «dobbiamo prevedere una musica più impersonale [Schönberg 1975].

E così che egli immaginò il «metodo di composizione con dodici suoni legati solo da rapporti reciproci»; una struttura nascosta che si presenta, in una certa misura, come il sostituto della tonalità. Il compositore recupera allora le forme tradizionali come un mezzo per edificare strutture di vaste dimensioni, riproponendole come forme espressive nelle quali la soggettività è mediata, ma non soppressa, dall'oggettività della costruzione. Lo stesso Stravinskij lo seguirà su questa strada a partire dagli anni Cinquanta.

5. *Strutture musicali.*

Tutte le opere di Schönberg manifestano a livelli diversi questa tensione della soggettività che attraversa il flusso della storia fino a negare se stessa in vista della propria emancipazione finale, attraverso l'oggettivazione sia della dodecafonia, sia delle forme tradizionali. Appunto nel tentativo di mantenere la ricchezza delle melodie e dell'armonia, e soprattutto la loro capacità di svilupparsi in quanto tali nel tessuto polifonico, Schönberg infrange il vecchio ordine tonale e immagina il «metodo di composizione con dodici suoni». Il soggetto resiste all'alienazione di una semplificazione radicale dei mezzi assumendo su di sé il caos atonale e cercando di organizzarlo e dominarlo; non per nulla l'autore di *Erwartung* si riteneva un eroe, una figura ispirata e un visionario, mentre Stravinskij insisteva sul mestiere e sulla dimensione artigianale della composizione (il termine «genio» è per lui «assolutamente "patetico"», buono appena per il «Dizionario dei luoghi comuni» [Stravinskij 1958, p. 32]; Schönberg invece lo esalta, prendendo esempio dalle figure sacrali di Liszt e di Mahler, come «la forma futura dell'umanità» [Stravinskij 1958, p. 32; cfr. anche Schönberg, *L'opera*

e la persona di Franz Liszt (1911), e Gustav Mahler, *In Memoriam* (1912), in Schönberg 1975; Schönberg 1990, p. 23]. Schönberg ha tentato di risolvere con il dodecafonismo l'antinomia tra una pluralità di incatenamenti possibili, nata dalla generalizzazione del cromatismo wagneriano (la possibilità di creare una sorta di tessuto connettivo, una catena di relazioni complesse), e la potenza costruttiva di una forma significativa, che traeva origine dalla musica di Brahms. L'idea di una struttura sonora – un accordo, un motivo, una successione di note o di intervalli – che possa aprirsi ad una molteplicità di altre strutture senza essere costretta a percorrere i gradi intermedi imposti dalla logica tonale, è per Schönberg una delle pietre angolari; gli scopi di questa «illogicità» sono chiariti nella sua corrispondenza con Kandinskij. Schönberg aveva ereditato da Wagner la ricchezza delle relazioni armoniche e motiviche, quella capacità di creare una continuità organica e quell'arte della transizione che il padre del *Lohengrin* diceva essere, in una lettera del 29 ottobre 1859 a Mathilde Wesendonck, «la sua arte più sottile e più profonda» [Wagner 1999, p. 329]. Ma lo slittamento cromatico dell'armonia wagneriana, il flusso sonoro che dissolve ogni riferimento tonale era divenuto alla fine del XIX secolo fin troppo sistematico; era degenerato in sistema, in un barbaglio cromatico incoerente (cosa di cui Mahler era pienamente consapevole). Per Schönberg si trattava dunque di risolvere la contraddizione tra questa fluidità delle metamorfosi motivico-armoniche e un'articolazione formale capace di creare tensioni e relazioni su larga scala. È significativo che all'esperienza di una musica totalmente libera e priva di qualsivoglia struttura formalizzabile (cioè suscettibile di generalizzazione) tentata a partire dal 1909, e di cui *Erwartung* è il prototipo, Schönberg abbia fatto immediatamente seguire il tentativo di reintegrare gli schemi formali della tradizione: dapprima con stile ironico, come in *Pierrot lunaire*, da lui definito uno «studio preliminare» rispondente ad una «necessità profonda» soprattutto «per quanto concerne la forma» (forme libere vi si alternano a forme rigide, come il canone o la passacaglia); poi, con la difficile realizzazione di *Die glückliche Hand*, che ristabilì non soltanto elementi di simmetria perfettamente udibili nella costruzione formale, ma anche principi di sviluppo motivico fra i più tradizionali, come il fugato o il canone. Contrariamente ad un luogo comune, Schönberg non riutilizza le forme tradizionali all'inizio degli anni Venti per «verificare» le possibilità del suo «metodo», ma immagina il principio seriale come una conseguenza del suo misurarsi con le esigenze della forma in senso tradizionale, di un'architettura formale che non sia un semplice schema, ma che possa generare tensioni significative su larga scala (l'«Idea» di Schönberg si esprimeva nel considerare l'opera come un tutto unitario). Nella fase di transizione rappresentata dagli anni di guerra, questa concezione si esprime nell'idea di una forma monumentale, quasi mahleriana, in cui il contenuto spirituale doveva coincidere con la costruzione, ma della quale non resta al-

tro che l'oratorio incompiuto *Die Jakobsleiter* (originariamente terzo movimento di una vasta sinfonia a programma). Al di là dei criteri formali ereditati dalla tradizione, ma slegati dalle originarie motivazioni tonali – compaiono qui come forme di mediazione – Schönberg costruisce vaste strutture temporali, nelle quali l'espressività è affidata non più al singolo momento ma alla forma in sé.

Nulla di ciò accade in Stravinskij. Le strutture musicali si manifestano soltanto nell'immanenza del presente, in una forma «cristallizzata»; hanno l'aura di ciò che compare inatteso e si allontana poi definitivamente. La «medbia infinita» cara a Wagner si apparenta per Stravinskij ad un'arte dell'«improvvisazione» piuttosto che ad un'arte della «costruzione» [1942, trad. it. p. 35]. Ecco perché, nella sua musica, il motivo non si trasforma nel corso del tempo, ma è adagiato, richiuso su se stesso come una forma autosufficiente. Se giunge a permanere, è mediante la ripetizione o l'ostinato, quelle insistenze che lo esacerbano senza svilupparlo. Le possibilità di incatenamento sono dunque relativamente limitate: il contrasto e la rottura, nonostante ciò che egli ebbe a dire in proposito nella *Poetica musicale*, sono dunque le leggi formali della composizione stravinskiana. Questo principio si esprime attraverso una forma di montaggio costituita da giochi di prospettiva cangianti, da rispecchiamenti formali. L'arte di Stravinskij, «magica» nel suo periodo russo, diventa «illusionistica» nel periodo neoclassico. Entrambi i termini rinviano all'idea di gioco e di manipolazione e hanno una radice comune: il motivo rinuncia ad ogni proiezione temporale e formale; non si definisce tanto in funzione di ciò che diviene, ma in rapporto a un «modello», ad una forma prima, arcaica o colta, di cui è la rielaborazione. Il suo «contenuto» non è il sentimento che lo ha fatto nascere o, per dirla come Hanslick, il movimento che lo anima, ma un'espressione stilizzata, la presentazione di un archetipo. La musica di Stravinskij non prende partito (atteggiamento che può essere interpretato tanto come denuncia del soggetto alienato quanto, al contrario, come il suo sintomo). Mentre Schönberg scava nella coscienza del soggetto assassinato con tutto il *pathos* del post-romanticismo, Stravinskij mette in luce i rapporti di forza in una luce cruda e oggettiva. Laddove lo sforzo dell'uno è interamente finalizzato a esplorare i sotterranei della coscienza per rischiararli (*Erwartung* è una forma di esorcismo e di autoanalisi), l'altro li esibisce come un burattinaio fa con i suoi pupazzi, senza cioè investirli della propria soggettività. Il rifiuto dello sviluppo in Stravinskij è legato a questa volontà di lasciare che gli avvenimenti parlino da sé. Non a caso tutte le sue grandi opere del periodo russo sono balletti. L'espressione dell'interiorità, che nel Romanticismo era divenuta il criterio di verità delle opere d'arte, è qui sostituita dall'espressione corporea; lo sviluppo *sui generis* della forma nel tempo avviene attraverso una geometria dello spazio nella quale le articolazioni non sono affatto mascherate ma, al contrario, sottolineate, messe in evidenza. Stravinskij ristabilisce ciò

che la concezione romantica aveva in parte rimosso: l'attività motoria, le forme stilizzate della danza, l'esteriorità come forma espressiva. Se nella musica di Schönberg le relazioni tra gli elementi sono dissimulate nel tessuto musicale, e dunque difficilmente identificabili, la musica di Stravinskij li espone in piena luce. Tutto ciò che nella musica di Schönberg si sviluppa negli strati "sottocutanei" della composizione, è qui riportato in superficie: forme melodiche chiaramente disegnate e cadenzate, articolazioni formali date dal cambiamento di metro e di tempo, precise concatenazioni, che non si realizzano nella forma di fusione-incatenamento, ma di rottura.

6. La storia e il mito.

Negli anni Venti, il soggetto individuale è sostituito in Schönberg da un soggetto collettivo: il popolo ebraico. Ma è pur sempre un soggetto vittima e ribelle, un soggetto che sperimenta la propria negazione nella società. In Stravinskij, l'opera gioca con le maschere della tradizione, diviene lo specchio deformante di un ascolto che ha interiorizzato le forme tradizionali come una seconda natura: un atteggiamento intollerabile per il compositore viennese che nelle sue *Satire* (1925) stigmatizza la posizione di Stravinskij: «Ehi, chi batte dunque il tamburo? È il piccolo Modernsky! Si è fatto una treccia. Che andatura fiera! Che veri capelli finti! Che parrucca! Proprio tutto papà Bach, come se lo rappresenta il piccolo Modernsky!» Con una certa insistenza e pesantezza dimostrativa, egli sviluppa nella terza satira, intitolata *Il neoclassicismo*, un'ampia fuga che espone la doppia questione del rapporto fra tecnica e ispirazione, fra classicismo e modernità. La stessa idea è ripresa nell'opera *Von Heute auf Morgen* e nelle *Variazioni* op. 31: lo spirito del passato deve prendere corpo in una forma moderna. Nell'articolo *Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea*, Schönberg approfondisce la sua critica al neoclassicismo [1977, trad. it. pp. 43-55]. Il rapporto con il soggetto e con la storia è per lui anche un rapporto con il linguaggio, cosa che certo, nella Vienna di Karl Kraus, Wittgenstein e Freud non ha nulla di sorprendente...: conquistare la verità dell'espressione musicale sulle menzogne delle sue forme sociali, che sono forme degradate. È legittimo pensare che la musica dica il vero fuggendo l'eteronomia, la riduzione facile e l'effetto. La musica di Schönberg realizza questo programma grazie alla sua capacità di trasfigurazione nella costruzione: essa raggiunge sempre l'apice estremo dando forma alla contraddizione originale. La musica rigetta così ogni determinazione esterna per trovare in se stessa la capacità di superarsi, di realizzare questo "altro" che ha promesso. I lavori puramente strumentali, sull'esempio della *Sinfonia da camera* op. 9, operano questo salto in modo intrinseco, laddove altre opere, fondate su un testo o su un programma, si appoggiano ad un elemento sovramusicale. Questa problematica si ripresenta nell'opera

incompiuta *Moses und Aron*. La «parola che manca» a Mosè, ha commentato Carl Dahlhaus, non si colloca tanto nel linguaggio verbale, incapace di trasmettere il messaggio divino, ma piuttosto nel linguaggio della musica assoluta, che sola per Schönberg (sulla scorta di Schopenhauer) esprime «l'essenza del mondo». Il dramma fra Mosè e Aronne si manifesterebbe dunque nella scrittura e nella forma musicale non meno che nel soggetto dell'opera [Dahlhaus 1997, pp. 284-86].

In fin dei conti, Stravinskij potrebbe anche condividere questa concezione della musica assoluta; lui che, stando alle sue stesse dichiarazioni, non utilizzava testi e argomenti se non come semplice materiale. Di fatto, però, egli non investe la musica di una funzione trasformatrice o rivelatrice. Schönberg ci ha condotti alle soglie della Terra Promessa, lasciandoci la possibilità concreta di entrarvi. Ma quando invece lo spettro di *Petruška* ritorna alla fine dell'opera come anima dannata annunciatrice di malaugurio, la storia si richiude su se stessa ed è pronta a ricominciare esattamente allo stesso modo. Gli slanci della marionetta si infrangono sulla durezza del reale. *Petruška* non riesce a modificarlo né tantomeno a liberarsene. Anziché perseguire posizioni estreme, la musica di Stravinskij sottolinea dunque i limiti dell'espressione, limiti davanti ai quali il soggetto si ostina invano. La riduzione delle melodie o delle configurazioni armoniche impedisce qualsiasi forma di complessità psicologica, così come non si presta minimamente ad un lavoro intrinseco di sviluppo e di variazione. Non si tratta dunque di musica dell'esteriorità, che tenderebbe a esaurirsi nella descrizione, ma di un linguaggio capace di esprimere pulsioni profonde solo nella forma di regole e leggi. Se i *tableaux* di *Petruška* sono ancora assemblati come in un mosaico (l'espressione è di Bartók), la forma del *Sacre* o delle *Noces* è basata sull'accumulazione di tensioni sovrapposte e trova alla fine una magistrale perorazione. La forma diviene rituale nella misura in cui si compie e si ferma su di sé; non si apre all'altro, ma a qualche cosa di arcaico che la sottende. L'elemento dinamico è qui costituito dal ritmo. Certo, il ritmo non può da solo pretendere di sostituirsi alle vecchie funzioni motivico-armoniche, dal momento che, dal punto di vista formale, le variazioni d'accento o i raggruppamenti ritmici irregolari non hanno in sé un potenziale di sviluppo dinamico; vi è in essi un elemento arbitrario, in qualche modo ludico, il quale richiede che le modifiche non si estendano su piani gerarchicamente ordinati, ma restino allo stesso livello. Per assicurare la continuità del discorso musicale – la «danza sacrale» è un rondò – Stravinskij deve dunque ricorrere all'alternanza formale, alla legge elementare del contrasto. In molte opere neoclassiche questo principio di alternanza autoreferenziale finisce col girare a vuoto. Il linguaggio ritmico di Stravinskij, estremamente complesso e basato sulla moltiplicazione dei valori brevi raggruppati in strutture irregolari, si inserisce in una forma statica all'interno di quadri rigidi e di pannelli indipendenti (le progressioni che compaiono

nella prima parte del *Sacre* sono molto rare nel complesso della sua produzione). Il procedimento di Stravinskij è cumulativo. Il ritirarsi del soggetto individuale, che l'autore ha espresso nel suggerimento di «eseguire», e non di «interpretare», la sua opera, ha come esito la liberazione delle forze e delle strutture profonde che determinano l'individuo e appartengono a una data comunità. Non è dunque un caso se, volendo comporre qualcosa sul tema della morte, il vecchio Stravinskij fu incapace di scrivere un'opera personale e orchestrò due *Lieder* di Hugo Wolf: il soggetto rinuncia a parlare in nome proprio, ma fa parlare attraverso di sé ciò che la storia ha lasciato: quest'immensa memoria collettiva della quale utilizza i gesti, gli elementi codificati, ordinandoli in un artigianato della composizione che vuole rompere con l'idea romantica di artista ispirato. In questo senso, Stravinskij ha messo il dito su un problema capitale che tutto il xx secolo non ha cessato di elaborare e che contraddice apertamente la fiducia dei Lumi in un soggetto libero e autonomo. Schönberg cerca nell'inconscio una struttura universale, ma non ancora formata. Stravinskij, al contrario, indaga la memoria per liberarne i tratti archetipici e lasciare che attraverso di essi (e solo attraverso di essi) il soggetto si definisca e lasci trasparire le sue pulsioni e i suoi sentimenti; non, tuttavia, sentimenti allo stato nascente, che rinviavano al concetto di «forma in formazione», ma sentimenti archiviati e classificati: maschere. Per l'uno, il soggetto si costruisce (o si svela) grazie all'autenticità della sensazione, all'essenza che sta al di là (o al di qua) delle sue forme convenzionali; per l'altro, invece, è proprio nella forma, o nelle forme, che questa sensazione si esprime nella sua essenza. È comprensibile, di conseguenza, che Stravinskij abbia messo a fondamento della propria attività creativa i miti della Russia arcaica, poi dell'antichità greca e romana, e infine della musica occidentale (senza per altro trascurarne gli aspetti popolari o banali, come il jazz, la musica da circo o i motivetti alla moda): soggetto e linguaggio esistono solo nel loro rapporto con gli archetipi. Per contro, la poetica di Schönberg implica la fiducia in una creazione capace di far accadere ciò che non è ancora, di svelare ciò che rimane normalmente nascosto alla coscienza, e al quale solo l'intuizione, scintilla divina del genio, è in grado di dare forma. I due atteggiamenti non sono in realtà del tutto antitetici, dal momento che l'impiego di forme tradizionali in Schönberg, da una parte (una sorta di neoclassicismo parallelo a quello dell'autore del *Sacre*), e la conversione al dodecafonismo di Stravinskij, dall'altra, costituiscono due punti di intersezione. E tuttavia si tratta incontestabilmente di visioni diverse della modernità, che non hanno smesso di affrontarsi nel corso di tutto il xx secolo e che mettono in gioco tanto la posizione del soggetto individuale nei confronti della comunità (attraverso la storicità e il mito), quanto la natura di un linguaggio che non è più socialmente e storicamente legittimato. Se Schönberg ha pensato di poter creare, con il

doppio colpo di forza dell'atonalità e della dodecafonia, le strutture di un linguaggio tendente all'universale, Stravinskij come molti altri si è servito degli «universalisti» lasciati in eredità dalla storia per dar forma, più che non ad un "linguaggio" vero e proprio, ad un suo stile personale: un atteggiamento grazie al quale la sua musica si è inserita in un concetto allargato di tradizione, dalla quale l'opera di Schönberg resta parzialmente esclusa [cfr. la lettera a Kandinskij del 19 agosto 1912, in Schönberg e Kandinskij 1980, trad. it. pp. 40-42].

Adorno, T. W.

- 1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975; 1^a ed. 1959).

Bergson, H.

- 1991 *L'Évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *L'evoluzione creatrice*, Dall'Oglio, Milano 1991).

Boulez, P.

- 1981 *Points de repère*, Bourgois, Paris (trad. it. *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984); nuova ed., *Points de repères*, I. *Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris 1995.

Carter, E.

- 1998 *Le Produit authentique d'aujourd'hui est l'œuvre expérimentale*, in *La Dimension du temps*, Contrechamps, Genève, pp. 139-41; 1^a ed. in «Preuves», n. 177 (novembre 1965), pp. 21-38.

Dahlhaus, C.

- 1997 *Schoenberg*, Contrechamps, Genève.

Hanslick, E.

- 1854 *Vom musikalisch Schönen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig; nuova ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981 (trad. it. *Il bello musicale*, Giunti-Martello, Milano 1976).

Maegaard, J.

- 1972 *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Hansen, Copenhagen.

Marx, K., e Engels, F.

- 1998 *Manifest der kommunistischen Partei*, Karl Marx-Haus, Trier (trad. it. *Manifesto del partito comunista*, Einaudi, Torino 1998).

Nietzsche, F.

- 1972 *Unzeitgemässe Betrachtungen*, De Gruyter, Berlin - New York (trad. it. *Considerazioni inattuali*, Einaudi, Torino 1981).
- 1999 *Die Geburt der Tragödie*, Goldmann, München (trad. it. *La nascita della tragedia*, Laterza, Roma-Bari 1995).

Schönberg, A.

- 1958 *Briefe*, a cura di E. Stein, Schott, Mainz (trad. it. *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969).
- 1975 *Style and Idea*, University of California Press, Berkeley Cal. (trad. it. *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975).
- 1990 *Journal de Berlin*, Bourgois, Paris (ed. or. *Berliner Tagebuch*, a cura di J. Rüfer, s.e., s.l. 1912).

Schönberg, A., e Busoni, F.

- 1977 *Briefe*, in «Beiträge zur Musikwissenschaft», XIX, n. 3, a cura di J. Theurich (trad. it. in F. Busoni, *Lettere*, con il carteggio Busoni-Schönberg, Ricordi-Unicopli, Milano 1988).

Schönberg, A., e Kandinskij, W.

- 1980 *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, a cura di J. Hahl-Koch, Residenz, Salzburg-Wien 1980 (trad. it. in *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, Einaudi, Torino 1988).

Stravinskij, I.

- 1942 *Poétique musicale*, Harvard University Press, Cambridge (trad. it. *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1984).
- 1958 *Entretien avec Robert Craft*, in AA.VV., *Avec Stravinsky*, Éditions du Rocher, Monaco.
- 1962 *Expositions and Developments*, Faber and Faber, London.

Taruskin, R.

- 1996 *Stravinsky and the Russian*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford.

Wagner, R.

- 1999 *Sämtliche Briefe*, a cura di M. Dürrer, vol. XI, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, pp. 328-33.

White, E. W.

- 1979 *Stravinsky: the composer and his work*, Faber, London (trad. it. *Stravinskij*, Mondadori, Milano 1983).

VENIERO RIZZARDI

Musica, politica, ideologia

Nello studio delle contestualità della musica, al «politico» spetta un ruolo ambivalente: da un lato esso può apparire come specificazione necessaria delle contestualità sociali oggettivamente rilevabili nelle attività e nei prodotti musicali, dunque come un elemento permanente del quadro ermeneutico potenziale di ogni fenomeno musicale; dall'altro, e specialmente nel corso del xx secolo, l'emergenza del «politico» nel complesso delle intenzionalità implicite alla creazione musicale corrisponde a istanze individuali situate in rapporto necessario, se pure soggetto a diverse mediazioni, con istanze espresse da soggetti collettivi. Questa emergenza costituisce una vicenda a sé stante, storicamente delimitata e inscritta nella parabola della politica, allorché nell'ultimo decennio del xx secolo sembra mutare il *senso* stesso del pensare e dell'agire politicamente in rapporto alle possibilità del mutamento sociale.

Il quadro di riferimento può essere allora definito a partire dalla tesi storiografica del «secolo breve» [Hobsbawm 1994], che ha per così dire delimitato quella porzione della storia contemporanea compresa tra la crisi dello stato liberale seguita al primo conflitto mondiale e la Rivoluzione sovietica del 1917 – ossia l'esperimento della costruzione di un sistema alternativo all'organizzazione capitalistica della società – da una parte; e dall'altra, con gli anni Novanta, il rapido sfaldarsi del blocco geopolitico costruito attorno a quel sistema e l'affermarsi di un nuovo ordine mondiale fondato sull'egemonia economica, politica, militare e per molti versi anche culturale degli Stati Uniti d'America.

Almeno a datare dall'intreccio tra lotte di classe e movimenti antiautoritari sviluppatosi su scala internazionale negli anni '67-69, il cosiddetto socialismo reale aveva cessato di costituire il principale modello di riferimento per le ipotesi di superamento del sistema capitalistico; gli stessi partiti comunisti dell'Occidente si svincolavano gradualmente da una conformità più o meno conflittuale con gli orientamenti della politica sovietica per elaborare proprie ipotesi di riforma sociale. Ciononostante al crollo del sistema sovietico segue ben presto l'abbandono di quello stesso orizzonte riformistico nei programmi sociali dei partiti della sinistra europea, che liqui-

dano il loro carattere di organizzazioni di massa; nel contempo si accelerano su scala planetaria i processi di frammentazione nella composizione sociale del lavoro subordinato, che rendono sempre più complesso il problema di un'espressione politica organizzata della conflittualità. Con l'estendersi incontrastato del capitalismo come sistema globale, la sovranità politica tende a oggettivarsi nei meccanismi economico-finanziari, mentre la politica istituzionale si ritrae nell'esercizio dell'amministrazione, e i conflitti sociali si parcellizzano in istanze settoriali o locali, tendendo a depoliticizzarsi o a confondersi con elementi prepolitici (etnici e religiosi). Questo complesso di fenomeni configura dunque un indebolimento della politica in senso assoluto, anche nelle sue espressioni soggettive.

Tutta inscritta nel «secolo breve», con buona approssimazione cronologica, è la parabola tracciata dalla modernità nella musica colta occidentale: la definitiva rottura di un ordine, quello dell'armonia tonale; la ricerca di altri e diversi principi ordinativi in una generale prospettiva di progresso tecnico-compositivo; e infine lo smarrimento di una direzione evolutiva del linguaggio musicale, con una relativizzazione delle poetiche che le ideologie neutralizzanti del postmodernismo si sono incaricate di giustificare. Un tracciato parallelo seguono le istanze volte a produrre una musica politicamente differenziata, che si affermano negli anni Venti, per esempio con la *Kampfmusik* («musica di lotta») di Hanns Eisler, percorrono la stagione dei fascismi nelle diverse forme di resistenza ed «emigrazione interna», si sviluppano nel dopoguerra e raggiungono un culmine tra gli anni Sessanta e Settanta, per indebolirsi in modo pressoché definitivo nel decennio successivo. Questa sola traccia potrebbe giustificare una storia sociale della musica del Novecento.

A questo scopo è tuttavia decisiva la verifica di quanto la coscienza delle contraddizioni sociali si sviluppi in un reale impulso all'evoluzione della musica, piuttosto che esprimersi con l'utilizzo funzionale di materiali e strumenti compositivi dati.

Pur considerando il nesso di necessità tra protesta politica e carattere innovativo che si riscontra, per esempio, in diverse opere scritte da Leoš Janáček nel primo decennio del secolo – e però comprensibile entro l'orizzonte ottocentesco delle lotte di liberazione nazionale – le origini di una musica moderna politicamente impegnata si possono far risalire a quanto matura negli anni Venti nella cerchia musicale espressionista della berlinese Novembergruppe (Stefan Wolpe, Wladimir Vogel, Hanns Eisler, Philipp Jarnach, Hans H. Stuckenschmidt). Nel ventennio successivo, tanto la produzione militante di Eisler quanto quella di compositori come Vogel, Karl Amadeus Hartmann o Luigi Dallapiccola, che durante la stagione dei fascismi svolsero un programma coperto e indiretto di resistenza culturale,

pone appunto il problema di quanto tale programma sia rilevabile a partire dalla costituzione interna delle opere. Spesso l'equivalenza tra impegno politico e impegno tecnico risulta paradossalmente confermata in un « medio regime » di corrispondenza tra deviazione della protesta politica su soggetti storici o allegorici e un linguaggio moderatamente avanzato. In seguito, tuttavia, si verificava il fenomeno per cui alla dodecafonia di Arnold Schönberg e della sua scuola, messa al bando da parte del nazismo in quanto espressione di cultura ebraica, si annessero un significato simbolico di resistenza che fu decisivo perché proprio diversi compositori antifascisti (Vogel, Dallapiccola, Wolpe) finissero per aderirvi. D'altronde si possono citare gli esempi opposti di Anton Webern, che sviluppava in senso radicale la dodecafonia mantenendo un sostanziale agnosticismo politico, nonostante le censure subite, e di Kurt Weill, in cui l'impegno politico sviluppato nella collaborazione con Bertolt Brecht motivava invece un orientamento alla semplificazione tecnico-compositiva e alla facile accessibilità.

1. *Adorno e la costellazione storico-sociale della musica.*

Il problema della rilevanza del « politico » nella costituzione dell'opera musicale incontra inevitabilmente la riflessione di Theodor W. Adorno sul rapporto di necessità che connette formazioni musicali e storico-sociali. Il senso della musica e i presupposti del comporre sono per Adorno comprensibili a partire dal principio dell'immanenza storica del materiale, una volta negato ogni fondamento « naturale » dei suoni, la cui apparenza fisica è propria di una condizione premusicale e prelinguistica: caratteri precipi della musica sono infatti per Adorno la sua paradossale condizione di somiglianza morfologica al linguaggio e l'insondabile enigmaticità derivante giusto dallo scarto che le impedisce di organizzare un sistema univoco di significazione.

La pregnanza storica del materiale musicale è per Adorno in un rapporto necessario con la realtà sociale; tuttavia, a differenza delle teorie estetiche di ispirazione marxista, in particolare quella di György Lukács, l'opera d'arte non si offre alla leggibilità di una relazione più o meno lineare di « rispecchiamento » del reale ma, irriducibile nella sua autonomia, può lasciarne balenare soltanto un « eco » o un « ombra ». Il paradigma del rispecchiamento e fondamento dell'estetica realista, che mira a giustificare una pratica artistica congruente e organica alla prassi politica, e dunque a rifiutare quelle manifestazioni, tipiche delle avanguardie, in cui non si esprimerebbe altro che la crisi del soggetto in rapporto alla totalità sociale. Il punto di vista critico di Adorno è invece centrato proprio sull'interpretazione di questa crisi come sintomatologia della condizione storico-sociale, rispetto alla quale l'arte autentica, e in particolare la musica, possono

produrre un superiore livello di coscienza obiettiva. In questo senso la posizione politica dell'artista è irrilevante, e anzi l'opera d'arte riuscita, la grande opera, si distingue per la rivelazione di una costellazione storica che trascende l'individualità del suo creatore: «Le forme dell'arte registrano la storia dell'umanità più esattamente dei documenti» [Adorno 1949, trad. it. p. 49]. Indipendentemente dall'ideologia che l'opera può esibire, esplicitamente o meno, è il suo contenuto di *verità* a decidere della sua validità estetica. Questo concetto ha in Adorno una forte connotazione etica e un'altrettanto forte carica utopica, che proietta il suo sguardo oltre la rilevazione sociologica dell'esistente: gli aspetti sintomatici di un'opera musicale riuscita possono essere intesi addirittura come prefigurazione del superamento delle contraddizioni sociali esistenti.

Proprio con la *Filosofia della musica moderna* Adorno istituisce una lettura della modernità destinata a esercitare una profonda influenza, con l'emblematica, drastica contrapposizione tra due compositori che all'epoca venivano già recepiti come i responsabili delle più significative innovazioni introdotte nella musica del Novecento. Arnold Schönberg e Igor' Stravinskij vengono così assunti come emblemi rispettivamente del progresso e della regressione rispetto alla crisi epocale dei linguaggi musicali che la storia ha consegnato nelle loro mani: l'uno portandola a compimento dapprima nella dissoluzione definitiva dei nessi tonali e successivamente nella blochiana «utopia concreta» di un nuovo ordine (il sistema di composizione con dodici suoni), in entrambi i casi ricavandone le premesse di costrutti formali senza precedenti; il secondo compiacendosi di stilizzare l'irritazione dell'epoca in un modernismo apparente, ma rifugiandosene ben presto nell'anacronismo di un ritorno a ordini linguistici e formali appartenenti ad epoche trapassate.

Il punto di forza del pensiero di Adorno consiste indubbiamente nella capacità di portare nel profondo delle strutture della musica il giudizio sulla loro adeguatezza storico-sociale e di condurre insieme un'efficace critica dell'ideologia. Utopica ma disincantata, e prodotta poco al di là del punto di rottura rappresentato dal conflitto mondiale e dalle sue conseguenze sulla coscienza collettiva, la sua lettura di ciò che fino a quel momento era stato il Novecento musicale, pure con tutte le sue forzature, ha avuto un'importanza decisiva come sfondo teorico degli sviluppi successivi della composizione.

In effetti, la centralità della questione tecnica si afferma verso la fine degli anni Quaranta come caratterizzante nel dibattito attorno ai nuovi compiti del comporre, divenendo senz'altro l'orizzonte di un possibile progresso musicale. La stessa, ricorrente, emergenza del politico si trova, molto più che in precedenza, compresa in questa prospettiva e ne viene volta a volta ridefinita. Anche la nuova musica si trova iscritta nella costellazione politico-culturale che si determina a seguito del consolidamento del nuovo or-

dine geopolitico mondiale attorno ai due blocchi dominati da Stati Uniti e Unione Sovietica. Un breve esame delle questioni legate all'affermarsi dell'estetica del realismo può dunque fornire elementi interessanti per una valutazione della musica del dopoguerra in generale *sub specie* politica.

2. *Il realismo.*

Fin dagli anni Trenta nell'Urss di Stalin la necessità di contrastare la minaccia costituita dal blocco dei fascismi europei aveva sviluppato in senso autoritario il disegno strategico della «costruzione del socialismo in un solo paese». Il dirigismo che aveva investito ogni aspetto del governo della società per renderla organica a quel disegno si sarebbe in seguito esteso e approfondito nella nuova fase della guerra fredda. Con una risoluzione prodotta il 23 aprile 1932 dal Comitato Centrale del Partito comunista, le diverse «associazioni proletarie» operanti nell'ambito della cultura, come l'«Associazione Russa dei musicisti proletari», vennero sciolte e sostituite da leghe poste sotto il diretto controllo del partito. Sul primo numero della rivista «Sovjetskaia Muzyka» il critico Viktor Gorodinskij dettò i principi del «realismo socialista» in musica, ispirati alla teoria delle «intonazioni musicali» e delle relative associazioni emotive che era stata formulata nel 1930 da Boris V. Asaf'ev. Nel dopoguerra, sotto l'impulso del ministro Andrej A. Ždanov, l'organizzazione della cultura e in special modo della musica avrebbe subito un ulteriore giro di vite.

Nell'ambito delle arti visive, una volta censurata ogni esperienza astratta, il realismo ebbe come effetto pratico una produzione improntata a soggetti in cui il dato di realtà era per lo più inteso a veicolare contenuti populistici e celebrativi ossia, tipicamente, la rappresentazione mitologizzante di una socialità idealmente integrata alle istituzioni politiche. Ciò non significa tuttavia che i criteri del realismo, particolarmente nella sua applicazione alla musica, fossero essenzialmente di tipo contenutistico. A questo proposito va chiarito il significato della frequente accusa di «formalismo», che bollava di inefficacia – quando non di «impotenza», secondo una categoria già impiegata da Hans Pfitzner in opposizione alla musica moderna, e tipica della fraseologia nazionalsocialista – tutte quelle pratiche artistiche che anteponevano alla comunicazione di massa le ragioni di una ricerca riferita primariamente alla costituzione intrinseca dell'opera d'arte. Il realismo si può piuttosto descrivere come un'estetica conservatrice di impianto formalistico, in ragione dell'insistenza su metodi e procedure in rapporto alle finalità desiderate, piuttosto che sui contenuti programmatici.

In campo musicale l'imposizione del realismo comportava opportunità che i compositori, in definitiva, si impegnassero a rispettare i codici comunicativi acquisiti al gusto corrente, identificato con il repertorio colto del-

la musica russa, possibilmente aggiornato in senso folkloristico. Vi era in questo la pretesa ideologica di fondare la nuova arte sovietica su di una propria tradizione nazionale concepita ancora in chiave romantica, e in opposizione ad altre (segnatamente quella tedesca). Ogni ricerca stilistica al di fuori di quei limiti sarebbe risultata immotivata. La condanna zdanoviana investiva così tutte le tendenze della musica moderna occidentale, da Schönberg a Messiaen e ai vari neoclassicismi, ma anche e soprattutto a quanto di nuovo e originale era stato prodotto dai compositori sovietici negli anni Venti, nonostante si trattasse, in genere, di opere a programma o ispirate a soggetti rivoluzionari. Del resto la censura si era già accanita sulle produzioni radicate nella stagione dello sperimentalismo futurista e costruttivista, come quelle di Aleksandr Mosolov e Nikolaj Roslavec. Del resto proprio una composizione musicale deliberatamente conformista nel soggetto ma non del tutto allineata ai criteri formali e comunicativi del realismo, l'opera *La grande amicizia* di Vano Muradeli, venne stroncata con apposito decreto del Comitato Centrale del Pcus e, nel corso del Congresso dei compositori sovietici del 1948, trasformata nel pretesto per la statuizione del nuovo canone. Ancor più che il ricorso a materiali folklorici, il Congresso sancì come principio fondamentale dello stile realista la «cantabilità, la chiara espressività melodica» in quanto «vivo legame con la creazione popolare». Naturalmente è difficile valutare in quale misura i compositori invitati a partecipare al dibattito esprimessero opinioni convinte, in considerazione del ricatto implicito alle questioni poste. Nei fatti, si adeguarono con pronunciamenti autocritici più o meno articolati: Dmitrij Šostakovič, esempi storici alla mano, tentò un'interpretazione estensiva del concetto di melodia allo scopo di giustificare quelle che nel contempo denunciava come proprie «insufficienze» in tal senso; e l'annunciato programma di revisione avrebbe addirittura compreso la composizione di un'operetta (che venne compiuta soltanto nel 1958 con *Mosca, Quartiere Cerëmuskij*, op. 105).

Se si prescinde dalle connotazioni più marcatamente nazionalistiche delle formulazioni zdanoviste – ancora una volta riconducibili all'atteggiamento marcatamente difensivo della politica sovietica nei confronti dell'Occidente, in questo caso delle democrazie sorte dal conflitto mondiale – l'estetica realista non fu esclusivamente un episodio di imposizione autoritaria consumatosi all'interno di un sistema politico chiuso, ma un indirizzo che, con opportune varianti, rappresentò un riferimento teorico forte per non pochi artisti occidentali che si ponevano innanzitutto il problema del proprio ruolo sociale, e avvertivano insieme le esigenze di dar vita a una produzione allo stesso tempo aggiornata dal punto di vista tecnico-compositivo, civilmente impegnata, e possibilmente popolare. Questioni tutt'altro che soggettive, se si considera che, anche a prescindere dalla soluzione eventualmente rappresentata da una sua politicizzazione, il problema della popolarità, del ripristino di un consenso attorno alla pro-

duzione musicale contemporanea era all'ordine del giorno già da molto tempo, almeno da quando si erano consumate le crisi, del sistema tonale per un verso; e del teatro, dello spettacolo musicale dall'altro, che aveva condotto alla ben nota frattura tra artista e pubblico apertasi con la modernità. Questa preoccupazione si era manifestata nella vita musicale europea degli anni Venti e Trenta stilisticamente nei diversi "ritorni a", nella creazione di forme spettacolari nuove come la Zeitooper, nei dibattiti sulla ricerca di una musica adatta alla diffusione radiofonica o "radiogenica". Ancora, un'area di questioni affini a quelle che per la via autoritaria e burocratica venivano radicalizzate nelle semplificazioni imposte dalla "rieducazione" zdanoviana degli artisti – come del resto, con ancora maggiore rozzezza e brutalità, nella messa al bando della cosiddetta "arte degenerata" da parte del regime nazista.

A seguire il Congresso sovietico dell'aprile 1948, la linea zdanoviana improntò il secondo Congresso internazionale dei compositori e dei critici musicali che si tenne a Praga il mese successivo. Questa assise fu soprattutto importante per la diffusione e la comunicazione di quei dettami presso le organizzazioni politiche e i militanti comunisti occidentali, esercitando un'influenza che perdurò anche oltre la «destalinizzazione» avviatasi nella seconda metà degli anni Cinquanta. Che l'impegno innovativo nei confronti delle tecniche compositive potesse entrare in serio conflitto con l'impegno politico apparve evidente agli organizzatori del Congresso internazionale di musica dodecafonica riunitosi a Milano nel 1949, allorché un giovane compositore che contava tra i fondatori del gruppo, il francese Serge Nigg, giunto di ritorno da Praga ritirò la sua adesione motivandola con la necessità di reperire nuove indicazioni tecniche ed estetiche a partire dal vivo delle questioni sociali piuttosto che in una ricerca ristretta nei confini della disciplina.

3. *Le avanguardie e oltre. Modelli di musica politicamente differenziata.*

Ma, come si è detto, i giovani compositori erano impegnati proprio in una ridefinizione radicale dei loro strumenti. I seminari estivi di Darmstadt, nati nel 1946, erano esplicitamente fondati nelle ragioni di una ricostruzione civile dell'Europa uscita dal conflitto mondiale. La premessa del rinnovamento era stata posta per così dire istituzionalmente sulla base di una neutralizzazione politica, non fosse altro che per favorire una riconciliazione tra le appartenenze nazionali e il costituirsi di una comunità internazionale cooperante di artisti. Ma un'altra delle fratture prodottesi con la stagione dei fascismi non venne veramente composta: i giovani compositori (Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen) che nella Darmstadt dei primissimi anni Cinquanta già potevano proporsi come la vera e propria avanguardia, liquidarono ben presto l'esperienza del-

la generazione precedente, giusto quella che, in misure diverse, il fascismo aveva forzato al silenzio, all'esilio o all'emigrazione interna. Benché il rinnovamento operato da quella che, con una semplificazione, venne in seguito chiamata "Scuola di Darmstadt" fosse una conseguenza radicalizzata della recezione dei principi della dodecafonia, l'esperienza del suo iniziatore, Arnold Schönberg, veniva, in un celebre articolo di Boulez, limitata alla portata di una geniale intuizione poi formalmente e stilisticamente sviluppata in senso conservatore, mentre quella di Anton Webern era oggetto di un'interpretazione tendenziosa, volta in definitiva a rimuovere l'elemento espressivo in favore di quello costruttivo, e a forzarla in un ruolo di anticipazione delle nuove tendenze. Questa caratteristica forma di recezione prevalse, e venne fissata nelle formulazioni di coloro che erano maggiormente interessati ad esprimere una teoria del comporre (soprattutto Boulez, Stockhausen e Pousseur), mentre fu contrastata da altri, in particolare Luigi Nono e Bruno Maderna che, al contrario, non produssero più che frammenti di una potenziale teoria alternativa fondata sulla continuità storica con la Scuola di Vienna.

Assolutizzazione della tecnica e rimozione del carattere espressivo, ossia paralinguistico, venivano indicate da Adorno come le principali ragioni del suo dissenso nei confronti delle nuove produzioni. Il saggio *L'invecchiamento della nuova musica* innescava così una polemica con Heinz-Klaus Metzger, principale interprete teorico delle nuove tendenze che, muovendo da un impianto teorico rigorosamente adorniano, rimproverava al maestro l'ipostatizzazione del linguaggio della tradizione nell'esperienza di Schönberg e dunque l'incapacità di cogliere nella nuova musica l'inveramento dei criteri da lui stesso formulati all'altezza di una nuova fase storica.

La polemica si spegneva con una ritrattazione da parte di Metzger, che finiva per denunciare negli ordini della composizione seriale una «falsa conciliazione sociale» mentre, nel frattempo, vedeva venire avanti con John Cage la prospettiva di una autentica "liberazione" della musica, e non solo. Cage, a vent'anni circa dall'inizio di una ricerca originata in quella che egli stesso indicava come «tradizione sperimentale americana», ma anche in alcuni principi acquisiti alla scuola di Schönberg – eticamente, l'imperativo dell'innovazione; tecnicamente, il concetto di variazione –, faceva conoscere in Europa un metodo di composizione, basato essenzialmente sull'impiego di operazioni casuali allo scopo di generare il materiale compositivo, rispetto al quale teorie e poetiche della nuova musica avrebbero provveduto a un generale riaggiustamento. Il caso di Cage valga come il primo degli esempi emblematici di un'ipotesi intenzionalmente politica condotta direttamente nella pratica musicale.

Anche a prescindere dalla sua recezione europea, fortemente influenzata dalla lettura di Metzger (e in parte dello stesso Adorno, che ne sottolineava piuttosto il carattere di *choc*) l'opera di Cage si è esplicitamente pro-

posta col carattere di progetto sovversivo, fondato essenzialmente sulla pratica equivalenza di tutti i fenomeni sonori e in definitiva di una messa in questione del bisogno sociale di musica. Diversi elementi concorrono a determinare la sostanza anarchica del modello di Cage: la totale sconnessione degli eventi musicali, che configura la pratica sostituzione di un tempo specificamente musicale con il tempo della realtà; la libertà lasciata all'ascolto di ricostruire un senso all'insieme degli eventi; e naturalmente la negazione di priorità e gerarchie a tutti i livelli, fino al coordinamento dei parametri della composizione, e oltre: le *Variations I* constano di un insieme di istruzioni per determinare, per mezzo di operazioni casuali, tutti gli aspetti del suono, altezza, durata, timbro, intensità e anche occorrenza, ossia il momento in cui il suono appare nella composizione. Nell'altra opera emblematica, il *Concert for Piano and Orchestra* del 1958, non vi è partitura, ma un insieme di parti indipendenti, tra le quali quella del solista è soltanto più ricca di segni delle altre, ma, al pari di queste, non è necessaria e può essere omessa; il direttore d'orchestra si limita a indicare un tempo variabile, ma obbedisce egli stesso a una parte.

La figura di Luigi Nono valga come secondo esempio. Nono occupa una posizione centrale nella storia della composizione della seconda metà del secolo anche per avere espresso con determinazione e soluzioni originali la necessità intrinseca della rappresentazione di contenuti fino al livello degli stessi principi tecnici dell'attività formatrice. Analogamente, di nuovo, a Schönberg, il cui modello viene esplicitamente assunto, una fortissima tensione etica assegna al ruolo del compositore la missione storica dell'impulso all'evoluzione dei materiali e degli strumenti della propria disciplina che, nel caso di Nono, non è tanto motivato da un'ideologia umanistica o genericamente progressista, ma dalla militanza comunista, fonte insieme esistenziale e razionale dell'impegno civile. Ciò che distingue Nono dagli altri compositori radicali della sua generazione è il mantenimento di un alto grado di impegno tecnico che tuttavia si sforza costantemente di evitare l'autoreferenzialità e viene plasmato dall'esigenza di una rappresentazione non didascalica dei contenuti prescelti.

Il metodo di composizione con dodici suoni ideato da Schönberg era, come è noto, sorto dall'esigenza di disciplinare il totale cromatico in modo da prevenire la reintroduzione di gerarchie appartenenti al sistema dell'armonia tonale. La tecnica seriale cosiddetta multiparametrica che si affermava in Europa agli inizi degli anni Cinquanta rappresentava un'estensione di tale principio antigerarchico agli altri aspetti del suono (durata, intensità, timbro). Ad essa era implicito, nelle sue procedure, un pensiero di tipo combinatorio, in qualche caso ai limiti dell'automatismo, in base al quale strutture complesse potevano essere originate dalle potenzialità di un materiale di base, in modo tale da corrispondervi organicamente.

Fin dagli inizi Nono aderisce alle premesse di questa pratica, allo stes-

so tempo, però, distanziandosene per una diversa qualità referenziale dei materiali di base, che spesso sostituiscono la formula astratta (come ad esempio una serie di altezze o di durate) con materiali preesistenti. Le tre composizioni riunite sotto il titolo di *Epitaffio per Federico García Lorca*, del 1952-1953, intese a rendere omaggio al poeta e insieme ai combattenti comunisti della guerra civile spagnola, fanno ricorso a serie di altezze ricavate dall'accordatura della chitarra, a trasformazioni di ritmi di danze spagnole, nonché dell'inno comunista *Bandiera rossa*. L'impiego di questi materiali si accompagnava ad un trattamento dei testi poetici secondo una scrittura incerta tra il canto e la declamazione, con il caratteristico ricorso alla tecnica del coro parlato, debitrice a Darius Milhaud e Wladimir Vogel. È interessante che questo approccio tecnicamente aggiornato alla composizione politicamente differenziata venisse criticato come incoerente e retorico dai compositori vicini a Nono (in particolare Stockhausen) e incontrasse serie difficoltà con le linee di politica culturale del Pci (di cui Nono era membro dal 1951), sostanzialmente legate al canone realista. In realtà queste, e ancor più le successive scelte di Nono, si possono leggere come un'originale interpretazione che muove da alcuni criteri del realismo per superarli nella nuova concezione di una musica animata da un'intrinseca drammaturgia originata dal contenuto politico. In risposta a un questionario su "musica e resistenza" Nono indicava nei *Vier Briefe* di Bruno Maderna del 1953 l'origine di una «interazione reciproca tra un contenuto ideologico globalmente ancorato nella realtà e una concezione musicale totalmente incentrata su soluzioni fino a quel momento inesplorate» [1963].

Ciò che Maderna aveva inaugurato con quella composizione, una cantata da camera basata appunto sui testi di quattro lettere, di cui una scritta da un partigiano italiano alla vigilia della sua fucilazione da parte dei nazisti, era una tecnica basata essenzialmente sulla scelta di una semplice melodia (una canzone partigiana), le cui componenti elementari (altezze e durate) venivano permutate, moltiplicate e proiettate per mezzo di un sistema di distribuzione statistico in strutture armoniche e ritmiche complesse. Secondo questo principio, a cui Nono e Maderna rimangono fedeli lungo tutti gli anni Cinquanta, il tessuto sonoro e insieme l'articolazione formale di una composizione possono essere fondamentalmente derivati da un elemento lineare, in origine melodico. Si scopre qui il fondamento tecnico dell'insistenza, che si incontra di frequente nei pronunciamenti pubblici di Nono, sulla necessità di una vera e propria rifondazione del concetto di melodia come elemento costitutivo della composizione musicale. Il fatto che lo stesso Nono individuasse un primato italiano all'interno delle avanguardie in virtù di questo peculiare intreccio di impegno tecnico e politico ha probabilmente contribuito al formarsi del luogo comune di una variante italiana, "cantabile", dunque accessibile e amabile, della musica seriale, mentre a ben vedere si trattava di una significativa convergenza, originale e pri-

va di compromessi sul piano tecnico-compositivo, con uno dei fondamentali criteri del realismo.

In stretta associazione con il principio del fondamento lineare-melodico, che segna il ridimensionamento del contrappunto (ancora ben presente nelle opere d'esordio), Nono evolve la sua concezione del canto in rapporto al testo prescelto, con importanti conseguenze anche sulla composizione strumentale e, in seguito, elettroacustica. *Il canto sospeso*, del 1955-56, su testi di condannati a morte della Resistenza europea, è la prima opera nella quale Nono impiega un testo (non deliberatamente letterario) con lo scopo non già di rilevarne il significante nell'elaborazione musicale, ma di tradurne il significato in indicazioni compositive per mezzo di una frammentazione che di per sé è principio espressivo. In un'impegnata requisitoria contro Stockhausen, che gli rimproverava di averne in tal modo occultato il potere suggestivo, Nono rispondeva rifacendosi a diversi precedenti storici tra cui il madrigale, postulando infine la necessità di giungere ad una vera e propria ricodificazione del testo nei termini della tecnica compositiva, obiettivo rispetto al quale il grado di percepibilità del significante originario diveniva irrilevante. Nel medesimo saggio Nono evidenziava nel Sartre di *Qu'est-ce que la littérature?* il riferimento teorico del suo impegno etico e civile nei confronti del mondo, indicando tra l'altro nel *Survivor from Warsaw* di Schönberg il precedente immediato della protesta antifascista espressa ne *Il canto sospeso*. Sartre è una fonte importante anche per la concezione drammaturgica del "teatro di situazione" sviluppata da Nono nell'azione scenica *Intolleranza 1960*, che immagina un nuovo teatro musicale ispirato al dato di realtà e anzi di cronaca, ricollegandosi ai presupposti di metodo delle avanguardie storiche russe (Mejerhol'd) e soprattutto alla concezione del teatro politico formulata da Erwin Piscator sul finire degli anni Venti. L'approdo al teatro avviene in corrispondenza di una nuova pubblica presa di posizione con la quale, dopo dieci anni di frequentazioni delle cerchie musicali dell'avanguardia, Nono compie un gesto di autoesclusione, sollecitando la necessità che le questioni tecnico-compositive vengano poste esclusivamente in rapporto con l'esigenza di esprimere la realtà esterna in funzione politica. Da questa presa di posizione si sviluppa un nuovo orientamento tecnico, che realizza una maggiore libertà di scrittura nel momento in cui interviene l'utilizzo sperimentale degli strumenti elettroacustici, intesi a trasformare suoni prodotti da strumentisti e soprattutto voci, di attori e cantanti, in funzione di una composizione basata essenzialmente sulla valutazione del risultato acustico dell'esperimento a partire da un testo dato. Questo testo, che è sempre meno direttamente poetico e letterario che non diaristico o documentario, viene scelto per la capacità di esprimere in modo semplice, incisivo ed emblematico il risvolto esistenziale di una determinata situazione, politicamente rilevante, e viene proposto all'interprete, il quale è invitato ad entrare in risonanza emotiva con esso,

e ad elaborarlo insieme all'autore per renderlo infine con la più spontanea efficacia. Nei risultati di questo lavoro che viene condotto in modo analogo anche con gli strumentisti (soprattutto nelle composizioni vocali-elettroacustiche della seconda metà degli anni Sessanta) Nono si allontana dall'opera come testo da realizzare, e si avvicina al sorgere di una possibile lingua franca, originata da una matrice autoriale, ma fortemente impregnata di elementi di oralità, beninteso estranea ad ogni idioma tradizionale.

Le soluzioni di Nono, nelle diverse fasi di messa a fuoco del problema di rappresentare un contenuto politico, non prescindono mai dal presupposto che un atteggiamento rivoluzionario nelle scelte politiche debba coincidere con un'analogia attitudine nei confronti della composizione e della pratica musicale. I tratti utopici di questo atteggiamento si rivelano soprattutto nel momento in cui il compositore si pone il problema della dimensione comunicativa, sociale, di una musica d'arte impegnata. La scelta di autoesclusione dalla comunità artistica in quanto gruppo sociale garantito nella sua libertà dalla stessa sua separatezza si accompagna in Nono alla ricerca di nuovi spazi in cui proporre l'esperienza dell'ascolto – spazi tanto fisicamente quanto sociologicamente differenziati dalla tradizione della musica colta; alla ricerca di una nuova pedagogia dell'ascolto; alla problematica costituzione di un circuito militante di diffusione della musica nuova.

Vi è un momento della carriera di Nono (l'ultimo decennio) in cui i temi politici sembrano venire improvvisamente meno, in favore della riemergenza di temi di carattere esistenziale e di un'originale riflessione filosofica sul mito, soprattutto con il *Prometeo* del 1983-84. Questa rapida eclissi del politico registra con prontezza e coerenza la perdita del soggetto collettivo di una possibile trasformazione sociale – come se il farvi ancora riferimento potesse smarrire i caratteri di autenticità della composizione. I tratti utopici del pensiero di Nono continuano tuttavia a sostenere il paradigma del progresso nel lavoro di composizione, rinnovandone e radicalizzandone le acquisizioni tecniche.

Un altro esempio di ridefinizione e politicizzazione diretta del ruolo sociale del compositore si ritrova nelle esperienze della generazione successiva a quella di Nono, al cui modello sono peraltro riferibili gli assunti della musica, fortemente caratterizzata in senso politico, prodotta nel corso degli anni Sessanta e Settanta da Helmut Lachenmann e Giacomo Manzoni. L'inglese Cornelius Cardew si forma a contatto con le avanguardie sul finire degli anni Cinquanta, nel momento in cui declinano le tendenze costruttivistiche e sistematiche in favore di un atteggiamento più sperimentale, e informale. Fin dall'inizio Cardew tende a utilizzare un materiale musicale frammentario, intrinsecamente gestuale, organizzandolo in modo da stimolare nell'interprete la facoltà di prendere decisioni creative a partire da una notazione precisa nella sua ambiguità "pedagogica". A differenza di Nono, Cardew affronta la figura dell'interprete dalla parte dei comporta-

menti esecutivi, intesi come una disciplina da svilupparsi nel senso delle responsabilità individuali di fronte a una norma (il testo) e un gruppo di individui (gli altri esecutori). Cardew sviluppa in seguito questa tendenza trasformando la notazione musicale in un elaborato sistema di grafismi dotati di un alto potere di suggestione (*Treatise*) oppure in un complesso di sole prescrizioni verbali (*The Great Learning*, ispirato a Confucio), privilegiando così nettamente il comportamento esecutivo sul materiale musicale. La figura dell'autore si ritrae, riservatasi la prerogativa di fissare le regole di un gioco improvvisativo che si propone esplicitamente come metafora di un modello sociale, fondamentalmente anarchico, di uguaglianza, responsabilità e cooperazione. L'indicazione di Cage in base alla quale la totalità dei suoni esperibili è potenzialmente musicale viene allargata alla sfera dei comportamenti, tutti potenzialmente musicali, con l'ammissione di musicisti non professionisti purché disponibili a sottomettersi a una disciplina comune. Con queste premesse il gruppo muove avventurosamente alla scoperta di una musica possibilmente inaudita. Ideologia antiautoritaria ed egualitaria e subordinazione della composizione alla *performance* si ritrovano, con diverse sfumature, presso altri gruppi di improvvisazione che si formano verso la metà degli anni Sessanta (Nuova Consonanza, Musica Elettronica Viva, New Phonic Art), e influenzano la pratica di compositori come Nono, Stockhausen, Kagel che, nello stesso periodo, propendono per un allargamento delle maglie della scrittura e la collaborazione con piccoli gruppi stabili di esecutori attivamente coinvolti nel processo creativo. A questa fase, del resto, non è estranea l'esperienza del free jazz, pienamente dispiegata verso la metà degli anni Sessanta, in cui le innovazioni musicali, tra cui l'abbattimento delle tradizionali strutture armoniche e delle gerarchie tra ruoli strumentali (solisti / sostegno ritmico), sono strettamente intrecciate al motivo della liberazione e dell'autonomia dell'identità afroamericana.

Per Cardew, tuttavia, la fase della composizione verbale e dell'improvvisazione è soltanto una tappa verso una completa politicizzazione della musica, che all'inizio degli anni Settanta sfocia, insieme all'adesione militante a un marxismo-leninismo di stampo maoista, in una completa riformulazione della ricerca musicale nel senso dei principi del realismo più ortodosso. Da questo momento Cardew torna a una notazione tradizionale, e adotta un linguaggio tonale, da cui ogni atteggiamento problematico verso i materiali risulta abolito. Anzi, questi sono ora limitati a canzoni politiche e popolari (connotate politicamente), originali o contraffatte, che vengono elaborate in modo relativamente semplice in funzione comunicativa e propagandistica, oppure con l'intendimento di creare una più complessa musica d'arte secondo i principi del realismo socialista. Tuttavia quest'ultima, in assenza di un efficace apparato politico-culturale che ne affermi il canone, risulta di problematica destinazione "popolare". Opzioni come quella di Cardew, soggetti-

vamente motivate dall'efficacia comunicativa in funzione politica, sono destinate a non realizzarsi in pratica la critica del ruolo del compositore, il quale rimane sociologicamente determinato – tutt'al più in funzione di testimonianza. Il senso di questa esperienza, retrospettivamente, appare piuttosto quello di aver denunciato l'involuzione del linguaggio delle avanguardie e soprattutto di averne violato l'implicito tabù della regressione linguistica. Ciò emerge ancor più chiaramente nelle scelte di compositori sperimentali nordamericani come Christian Wolff e Frederik Rzewski, i quali anche aderiscono ai principi del realismo e della "rivoluzione culturale" maoista, o dell'europeo Louis Andriessen. Le loro opere mostrano infatti un'esplicita convergenza con le tendenze minimaliste che negli stessi anni si vengono affermando come primo episodio di un esplicito postmodernismo musicale.

4. *Altri modelli di comunicazione.*

Nella musica la crisi del paradigma moderno, giunta all'evidenza nel corso degli anni Ottanta, si è manifestata generalmente come rinuncia alla necessità dell'innovazione tecnico-linguistica, e come implicita tendenza a una revisione della storia e della genealogia della modernità. Istanze di carattere politico si manifestano in questa fase piuttosto come punto di vista storiografico e teorico che non di pratica artistica: ne sono un esempio le ipotesi di una teoria musicale femminista – che rendono d'altronde manifesta la crisi della politica e il suo stemperamento in *issues* settoriali.

Un'ulteriore caratteristica di questa fase riguarda la diffusione/dispersione di parte del complesso musicale cosiddetto colto nel formarsi di un repertorio, in origine popolare, la cui identità è continuamente ridefinita entro un gioco di mediazioni culturali agite soprattutto dall'industria della comunicazione che rendono evanescenti demarcazioni già da tempo problematiche come quelle tra aree «colte» e aree «extracolte». In questo ambito rientrano generi e sottogeneri in via di continua trasformazione, e diversamente adattabili al sistema della moda. Di questi il rap potrebbe risultare, in definitiva, il più originale e significativo: sorto e tuttora radicato come codice comunicativo ed espressivo proprio di alcune comunità urbane afroamericane, il rap ha associato un canone tecnico originale e molto semplice, ossia il monologo che enfatizza la melodia del parlato sostenuta da una base ritmica costante, a testi che spesso esplicitano il disagio sociale, anche in termini di ribellione violenta. La formula tipica del rap è stata trapiantata con molta fortuna in territori linguistici anche molto lontani da quello di origine e d'altra parte, per quanto riguarda la sua ossatura musicale, mostra una perdurante capacità di rigenerazione e ibridazione con altri prodotti musicali.

Come il rap dimostra in modo evidente, i prodotti musicali più popula-

ri possiedono in genere una funzionalità comunicativa che li rende naturalmente adatti a veicolare contenuti politici, senza peraltro che questi interferiscano in modo significativo con la costituzione intrinseca della musica: per questo motivo il discorso fin qui condotto non li ha riguardati. Tuttavia una riserva in questo senso deve essere avanzata: non è infatti più possibile sostenere, come si è potuto in passato, che la musica di più largo consumo dipenda dai criteri della musica d'arte, poiché anzi la tendenza, ben evidente negli sviluppi e nelle diverse specializzazioni del rock e della popular music almeno a partire dagli anni Settanta, è quella della costituzione di propri e specifici criteri tecnici e anche estetici. Questi criteri sono in gran parte legati all'impiego delle tecnologie, con la conseguenza che, specialmente per effetto della pratica generalizzata del campionamento e quindi del riuso di frammenti di ogni musica in quanto musica riprodotta/riproducibile, tende ad accrescersi la complessità della rete di scambi referenziali tra generi e sottogeneri caratteristici, nonché con i repertori "colti". Tenuto anche conto del peso degli elementi visivi e spettacolari che si accompagnano regolarmente alla musica, tutto ciò che va sotto la denominazione, insoddisfacente, di popular music, non può essere compreso ricorrendo alle sole competenze della sociologia, e postula invece una musicologia specifica.

AA.VV.

- 1994 *Toward a feminist music theory*, in «Perspectives of New Music», XXXII, n. 1 (S. G. Cusick, *Feminist theory, music theory, and the mind/body problem*; M. A. Gluck, *A woman's (theoretical) work*; M. Kielian-Gilbert, *Of poetics and poesis, pleasure and politics - Music theory and modes of the feminine*; S. McClary, *Paradigm Dissonances: music theory, cultural studies, feminist criticism*).

Adorno, Th. W.

- 1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959).
- 1962 *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971).
- 1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975).

Asaf'ev, B. V. (Igor' Glebov)

- 1963 *Muzykal'naja forma kak protsess* (1930), Muzyca, Leningrad (trad. ingl. *Musical Form as a Process*, Ohio State University Press, Columbus Ohio 1976).

Behrens, R.

- 1997 *Das hedonistische Ohr. Präliminaren zur Ästhetik musikalischer Subkulturen*, in «Musik & Ästhetik», I, n. 1-2 (marzo).

Borio, G.

- 1996 *L'emigrazione "esterna" e "interna" di Wladimir Vogel. Appunti per una storia so-*

ciale della musica del Novecento, in R. Favaro e L. Pestalozza (a cura di), *La musica nella Germania di Hitler. 1933-1945: l'emigrazione interna*, Lim, Milano.

Cage, J.

1967a *A Year From Monday, New Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown Conn. (ed. ingl. Marion Boyars, London 1968).

1967b *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued. Part Three*, Something Else Press, West Glover Vt.

Cage, J., e Barnard, G.

1980 *Conversation without Feldman*, Black Ram Books, Darlinghurst (Australia).

Cardew, C.

1971 *Treatise Handbook*, Peters, London.

1974 *Stockhausen Serves Imperialism*, Latimer New Dimensions, London (trad. it. *Stockhausen al servizio dell'imperialismo*, Edizioni di Cultura Popolare, Milano 1976).

Eisler, H.

1999 *Hanns Eisler Gesamtausgabe*, a cura di S. Eisler e A. Dümmling per la Internationale Hanns Eisler Gesellschaft e.V. in collaborazione con la Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1999. Serie XI: 1/1. *Schriften zu Musik und Gesellschaft 1. 1924-1948*. Serie XI: 1/2. *Schriften zu Musik und Gesellschaft 2. 1948-1962* (una scelta degli scritti di Eisler è tradotta nell'antologia *Musica della rivoluzione*, a cura e con uno studio di L. Lombardi, prefazione di D. Carpitella, Feltrinelli, Milano 1978).

Hobsbawm, E. J.

1994 *Age of Extremes. The Short Century 1914-1991*, Pantheon, London (trad. it. *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1999²¹).

Jungheinrich, H.-K.

1987 (a cura di), *Nicht Versöhnt. Musikästhetik nach Adorno*, Bärenreiter, Kassel.

Kneif, von T.

1983² (a cura di), *Texte zur Musiksoziologie*, Laaber, Laaber.

Kolleritsch, O.

1972 (a cura di), *Musik zwischen Engagement und Kunst*, Universal Edition, Graz.

Krebs, S. D.

1970 *Soviet Composers and the Development of Soviet Music*, Allen, London.

Lukács, G.

1963 *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand GmbH - Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau (trad. it. *Estetica*, 2 voll., Einaudi, Torino 1970).

Messinis, M., e Scarnecchia, P.

1977 (a cura di), *Musica e Politica. Teoria e critica della contestualità sociale della musica, voci sull'est, testimonianze e letture di contemporanei*, La Biennale di Venezia - Marsilio, Venezia.

Metzger, H.-K.

- 1980 *Musik wozu. Literatur zu Noten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Nono, L.

- 1963 *Musica e Resistenza*, in «Rinascita», 7 novembre.

- 1993 *Écrits*, riuniti, presentati e commentati da L. Feneyrou, Bourgois, Paris (è in corso di stampa una nuova ed., la prima in italiano, basata sulle fonti originali: Id., *Scritti e Colloqui*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Ricordi-Lim, Milano).

Pestalozza, L.

- 1990 *L'opposizione musicale*, Feltrinelli, Milano.

Stoianova, I.

- 1985 *Gli anni '80*, in AA.VV., *Europa 50/80. Generazioni a confronto. XLII Festival Internazionale di musica contemporanea*, catalogo, La Biennale di Venezia, Venezia.

Tronti, M.

- 1998 *La politica al tramonto*, Einaudi, Torino.

BOJAN BUJIC

Le tradizioni nazionali

1. *Nazionalismo politico-sociale e nazionalismo musicale.*

Una valida definizione di nazionalismo musicale presuppone una chiara definizione del concetto stesso di nazionalismo come fenomeno sociale e politico. Non si tratta di un compito facile poiché i concetti di "nazione" e di "nazionalismo" comprendono significati diversi e, in termini psicologici ed emozionali, si riferiscono a sentimenti diversi. Questi possono andare dall'entusiastico sostegno a una vaga di identità collettiva presente in uno stato o in un gruppo etnico a cui forniscono forza e ispirazione creativa, fino a giungere ad atteggiamenti di rifiuto per un'ideologia, nei casi migliori come fonte di pregiudizio e di incapacità critica, e nei peggiori come pericolosa componente di discriminazione razziale e di oppressione politica. Si è affermato che il nazionalismo è «come una moneta che su un lato presenta la venerabile effigie di Garibaldi e sull'altro l'oscena figura del comandante di Auschwitz» [Seton-Watson 1965, p. 21]. In aggiunta c'è il rischio di un'acritica confusione tra nazionalismo artistico inteso come fede nell'importanza e nella grandezza della propria cultura e continuità di una tradizione non segnata nazionalisticamente, ma connotata storicamente.

Sebbene già all'inizio del xiv secolo siano emersi in musica riconoscibili tratti stilistici associati ad aree linguistiche e geografiche, fu durante l'Illuminismo che apparvero dei giudizi chiaramente espressi sul significato e il valore di un'origine nazionale dei compositori che determina il carattere della loro musica. Nel xix secolo la concezione di nazionalismo si modificò in relazione al contesto culturale nel quale essa apparve. In Germania la consapevolezza della continuità storica della musica tedesca e la fede nella grandezza della tradizione germanica costituì un sostituto alla mancanza di unità nazionale, mentre nelle terre slave dell'Europa centrale e in Russia il nazionalismo musicale divenne un'arma contro il dominio dello straniero, soprattutto germanico, nella cultura musicale. In Italia, sia durante il Risorgimento sia nel periodo che condusse ad esso, la convinzione che l'opera fosse una forma d'arte nazionale era particolarmente rafforzata nel momento in cui i libretti trattavano soggetti storici nei quali si descrivevano lotte contro la schiavitù e il dominio straniero. Il nazionalismo divenne, di conseguenza, inestricabilmente legato alle politiche e questo legame continuò e addirittura si rinforzò nel xx secolo.

Nel XIX secolo la teoria illuministica secondo la quale la musica è il linguaggio metaforico delle emozioni fu soggetta ad una revisione. La musica piuttosto che essere un veicolo universale di espressione delle emozioni fu strettamente collegata al linguaggio che, come affermarono Herder e Fichte, è la caratteristica saliente di un popolo. La radice delle varie teorie che sono seguite sulla supremazia della musica germanica può essere trovata nell'affermazione di Fichte, che risale al 1808, secondo la quale, essendo il latino una lingua morta, le lingue romanze avevano perso il collegamento diretto con l'antico passato, mentre in ambito linguistico il tedesco forniva l'esempio di un *continuum* sempre vivo [Fichte 1922, pp. 67-72]. L'argomento è ripreso da Wagner che in *Oper und Drama* (III, 7) usa la teoria di Fichte per affermare la superiorità della musica germanica su quella italiana e francese [Wagner 1983, VII, p. 350]. Un'altra componente della convinzione di Wagner sulla superiorità della musica germanica, espressa nel saggio *Was ist deutsch*, deriva dall'"idea" hegeliana alla quale egli dà una piega nazionalistica, affermando che i popoli germanici erano gli eredi del puro spirito umano dell'Antichità.

La convinzione che la musica incarnasse un'"idea" e implicasse un significato profondo era largamente accettata nei paesi che affermavano la loro identità contro il potere delle culture vicine e si adattò a specifiche condizioni culturali. Seguendo il modello romantico germanico, in Russia, nelle terre slave e in Ungheria, lo studio, la raccolta e l'assimilazione delle tradizioni popolari nella musica d'arte divenne un aiuto alla manifestazione dell'identità nazionale. In aggiunta ai temi storici presenti nella musica a programma e nell'opera, si pensò che un linguaggio musicale nazionale dovesse basarsi sulle inflessioni della musica popolare "genuina". Il canto popolare raggiunse così lo *status* di un venerato tesoro nazionale che dimostrava dichiaratamente il legame con il passato e rifletteva le aspirazioni della vera "anima" della nazione. Mentre la sincerità e la genuinità della creatività artistica di singoli compositori non era da mettere in dubbio, la vaghezza di concetti quali "popolo", "spirito del popolo" o "nazione" collegati alla storia della ricezione di lavori individuali o di interi generi li espose alla facile manipolazione di critici e politici, che frequentemente sfruttarono la mancanza di un significato intrinseco della musica e la investirono di significanze occasionali per favorire cause contingenti. Come riflesso del comportamento di Wagner, possiamo trovare in Russia una convinzione fortemente sentita secondo la quale la musica russa aspira ad essere «sincera verso la vita e lo spirito umano» [Stasov 1968, p. 80] in contrasto con la musica dell'Occidente che, secondo i critici russi, mancava di queste qualità. In modo analogo si affermò che la canzone popolare in Russia era una tradizione vivente, mentre nell'Occidente era stata «rasa al suolo dalla falce livellante della cultura europea» [*ibid.*, p. 71].

2. *Tradizione e innovazione nell'Europa centrorientale.*

All'inizio del xx secolo la tradizione musicale tedesca si presentava con caratteri omogenei. Le esigenze espressive della modernità si concentrarono principalmente sulle innovazioni tecniche, mentre le origini della "germanità" furono, all'inizio del periodo post-wagneriano, temporaneamente messe da parte da tutti i compositori, con poche eccezioni; contemporaneamente la teoria che la musica germanica rappresentasse il nucleo centrale della tradizione europea veniva promossa con ardore da zelanti storici della musica. Il rapporto di amore-odio dei compositori francesi nei confronti della musica tedesca non solo influenzò i letterati, wagneriani "impegnati", ma fornì a Debussy buona parte dell'energia per la ricerca di una tecnica compositiva alternativa. Una netta divisione potrebbe essere scorta nella musica russa dove il fremente antagonismo tra i nazionalisti e coloro che seguivano i modelli occidentali (evidente sin dall'inizio degli anni Settanta dell'Ottocento) si concretizzò nella parallela esistenza di superstiti della vecchia scuola nazionale, come Rimskij-Korsakov, e di "cosmopoliti" quali Rachmaninov e Skrjabin. Una spiegazione dell'orientamento di Stravinskij deve essere perciò cercata nella tendenza a fondere gli elementi nazionali con quelli rappresentanti la modernità; il suo sforzo lo condusse ad una sorta di movimento dialettico hegeliano nel quale il nazionalismo di ispirazione romantica venne trasformato nel suo opposto, nella creazione di uno stile che aspira ad essere antiromantico. Una diversa trasformazione della creatività musicale da romantico gesto politico ad affermazione individualistica della modernità può essere rintracciata in Bartók. La prima sinfonia, *Kossuth* (1903), fu in tutte le sue caratteristiche un prodotto della fede romantica espressa in musica come un manifesto, dove schiavitù e liberazione vengono simboleggiate in una sintetica icona musicale: una versione distorta dell'inno imperiale austriaco. Comunque, piuttosto che fornirgli ulteriore materiale per simili prese di posizione, la successiva scoperta di Bartók della musica popolare, anche se liberamente basata sulle nozioni herderiane di grandezza dello spirito nazionale, lo mise in condizione di sviluppare un linguaggio musicale che evita, e nei fatti implicitamente critica, l'uso del materiale popolare alla maniera del nazionalismo romantico, divenendo invece un fondamento della sua versione di modernismo.

3. *Modelli politici e dibattito culturale nell'Europa del cambiamento.*

Nel periodo successivo al 1870 le contraddizioni profondamente radicate tra il potere degli stati nazionali e multinazionali e l'inquietudine che nasceva tanto nelle sfere sociali quanto in quelle nazionali, portarono alcuni profondi cambiamenti che influenzarono l'Europa dopo il 1918. Anche

in Francia, dove rimasero relativamente immodificate dalla guerra sia la continuità dell'apparato statale sia quella delle istituzioni culturali, il manifesto del modernismo di Cocteau *Le Coq et l'Arlequin* (1918) fu steso fondamentalmente nei termini di un confronto tra due culture, quella francese e quella germanica, ma senza un richiamo ad una tradizione francese stabile poiché Debussy era severamente criticato in quanto rappresentante di un'arte che era accusata di essere superata. L'instabilità politica che, negli anni tra le due guerre, influenzò profondamente le arti fu, soprattutto nell'Europa centrale, ulteriormente incrementata dal fatto che le rivendicazioni di universalità (molto sentite nei movimenti modernisti) entravano costantemente in collisione con le varie forme del nazionalismo rinnovato. La dottrina wilsoniana dell'emancipazione delle nazioni, basata sul criterio dell'area geografica e del linguaggio, fu largamente accettata dai gruppi dell'ala sinistra, così come da quelli della destra e, specialmente tra questi ultimi, fornì il terreno per l'uso della musica come rappresentazione iconica dello spirito nazionale. I compositori si trovarono spesso nella non invidiabile situazione di doversi adeguare alle richieste dei regimi dittatoriali in continua crescita oppure di dover affrontare l'esclusione e l'alienazione dai luoghi culturali nei quali essi erano attivi. In modi diversi i singoli casi di Bartók, Hindemith, Weill e Šostakovič esemplificano la difficile condizione nella quale il nazionalismo si alleò saldamente alla politica e l'autorità statale cercò di manipolare i poteri creativi.

È istruttivo osservare che Schönberg non rimase immune dagli sviluppi del nazionalismo sebbene abbia cercato di esprimere le sue opinioni in termini tali da suggerire che la sua motivazione fosse guidata da principi di sincera creatività. La sua diffidenza nei confronti del modello di emancipazione nazionale di stampo wilsoniano, sia in quanto causa sia in quanto risultato del crollo del mondo culturale dell'impero austroungarico, probabilmente ha origine negli anni che seguirono immediatamente quel crollo, anche se sopravvisse abbastanza a lungo da ispirare nel 1947 l'opinione che «la pace seguita alla prima guerra mondiale diede l'indipendenza politica a nazioni culturalmente tutt'altro che mature per riceverla» [Schönberg 1975, trad. it. p. 209]. La principale obiezione di Schönberg alla mescolanza tra caratteristiche musicali nazionali e aspetti stilistici della tradizione europea è che esso falsifica l'originalità delle prime senza dare nessun contributo agli altri. Questo di per sé sarebbe accettabile se non fosse per la riluttanza di Schönberg a riconoscere che non sempre si trattava di imporre una cultura ad un'altra in maniera acritica, ma che in qualche caso venivano creati modelli capaci di costruire un linguaggio compositivo coerente e di evitare maldestri innesti. La sua sfiducia nei confronti dell'orientamento delle nazioni più piccole verso le proprie fonti popolari è immersa in un'ambiguità che non nega completamente, e al tempo stesso non conferma sufficientemente, i termini del discorso.

È comprensibile che l'universalismo modernista di Schönberg non possa approvare composizioni prive di originalità e troppo facili nel trattare il materiale popolare; ma, al tempo stesso, la sua incapacità di creare un modello critico sufficientemente preciso che potesse discriminare tra vari gradi di originalità è in buona parte dovuta alla fede in una superiorità culturale (di per sé espressione di nazionalismo) intesa come "grande tradizione". Theodor Adorno, con il suo caratteristico radicalismo, prese una posizione chiara sottomettendo il nazionalismo ad una censura morale. Sebbene il suo pensiero sia stato provocato da un lavoro romantico, la *Fantasia* in fa minore op. 49 di Chopin, la sua posizione è intransigente e si estende alle musiche nazionali del xx secolo:

Questo pezzo [...] è certamente l'ultimo pezzo di un nazionalismo che va contro gli oppressori senza celebrare a sua volta l'oppressione. Tutti gli aspetti nazionali della musica venuti in seguito sono avvelenati, da un punto di vista sociale come estetico [Adorno 1962, trad. it. p. 200].

Sarebbe pedante produrre esempi che possano contestare la validità dei giudizi di Adorno e implicitamente di Schönberg, sebbene molte composizioni di Janáček, Bartók, Villa-Lobos appaiano immediatamente come musiche di ispirazione popolare prive di intenzioni nazionalistiche. In senso più sottile il riferimento al «veleno» suggerisce la presenza di una sostanza distruttiva nel travaglio creativo di un autore e infatti non è impossibile individuare esempi in cui l'aderenza ad un particolare idioma folkloristico diventi un fattore limitante. Lo stesso Adorno non poté evitare completamente il rischio di cadere nella trappola della critica al nazionalismo mentre credeva, al tempo stesso, nella superiorità della tradizione germanica. Fedele al suo storicismo, egli basò la sua argomentazione su un legame tra una dimensione sociologica (l'ascesa della borghesia dopo il 1500 e la connessa nascita delle nazioni) e una musicale: una presunta sopravvivenza del contrappunto medievale prenazionale nella musica germanica che pervase ad esempio lo stile di Bach garantendogli una fondamentale importanza nella successiva «grande tradizione» [*ibid.*, trad. it. p. 193]. L'affermazione di Adorno presuppone una teoria essenzialmente modernista della nazione che colloca la sua cruciale fase nascente nell'Illuminismo [Gellner 1983; Hobsbawm 1990], ma l'elemento nazionale nel pensiero di Adorno diviene più pronunciato se si accetta una lettura postmodernista del nazionalismo e della costruzione delle nazioni, e se l'attenzione viene spostata dall'Illuminismo alle origini tardomedievali del concetto di nazione [Hastings 1997]. In aggiunta emerge un interessante parallelo tra la posizione storicistica di Adorno, basata su un fatto apparentemente verificabile di storia sociale, e la proposta di Wagner di una superiorità germanica che si basa sul legame tra lo spirito germanico e il concetto universalistico di "idea".

Con tutte le sue nascoste contraddizioni la critica di Adorno proviene

dalla consapevolezza dei mali che il nazionalismo, in quanto idea culturale generale (il nazionalismo etnico), portò quando si alleò saldamente alle politiche di stato (il nazionalismo di stato). Il Terzo Reich e l'Unione Sovietica divennero esempi palesi di questo legame producendo a loro volta echi o emulazioni in Spagna e Portogallo e nei paesi del primo Patto di Varsavia. Mentre le ideologie fasciste si conclusero nel 1945, la guerra fredda istituì una nuova divisione e alcune applicazioni del realismo socialista connotate in senso nazionalistico sopravvissero fino agli anni Ottanta. Nell'Occidente il periodo successivo al 1960 vide un graduale indebolimento delle forme tradizionali di nazionalismo in musica e la loro sostituzione con tendenze artistiche e modi di comportamento non privi di caratteri nazionali. Alcune manifestazioni, quali la tendenza minimalista di stampo americano nel campo della composizione o la nascita di istituzioni sostenute con fondi statali come l'IRCAM di Parigi, suggeriscono nuovi concetti di associazione tra la nazione e la musica nelle ultime decadi del secolo.

4. *Il nazionalismo musicale nel corso del xx secolo.*

Durante il xx secolo le caratteristiche del nazionalismo musicale differiscono da un paese all'altro e nessun singolo modello può essere assunto come tipico. Per esemplificare queste differenze è necessario descrivere casi diversi.

4.1. Spagna.

La vitalità, il fascino e l'inquietante esotismo della musica folkloristica e popolare spagnola la resero di moda nel XIX secolo, molto al di là dei confini della Spagna. Diversi compositori russi, tedeschi e francesi produssero *pastiches* spagnolescenti e all'epoca in cui Isaac Albéniz e Enrique Granados avevano raggiunto una reputazione internazionale (all'inizio del XX secolo) era già diffusa in Europa una chiara consapevolezza del carattere della musica spagnola. Il caso spagnolo è perciò importante per cercare di capire i modi di percezione di uno stile nazionale. Sia Granados sia Albéniz dimostrarono di saper manipolare il materiale popolare meglio di alcuni dei *pasticheurs* del XIX secolo, perché la differenza era nel livello qualitativo piuttosto che nella semplice trasformazione di oggetti esotici in icone di identità nazionale. I consumatori spagnoli di questa musica erano naturalmente in grado di apprezzare in essa i tratti dell'identità etnonazionale o regionale (catalana, andalusa o castigliana) ma, ad orecchie non spagnole, i tratti apparivano fusi in una generale atmosfera spagnolescente. Ciò fornisce un buon esempio di un particolare problema nella storia della ricezione: qualsiasi estrapolazione della musica di ispirazione nazionalistica dal suo contesto immediato modifica la percezione delle sue qualità, da affer-

mazione di identità nazionale a colore esotico locale. Felipe Pedrell (1841-1922) era consapevole di queste implicazioni e nella sua lunga carriera di insegnante (il suo elenco di allievi include Albéniz, Granados, Falla e Gerhard) affermava la necessità della formazione di uno stile nazionale più sostanziale al quale egli stesso contribuì con ambiziosi lavori per il teatro. Egli dovette combattere contro l'influenza del gusto popolare che prediligeva episodi musicali in forma di suite (una moda che fu influenzata dal genere enormemente popolare della *zarzuela*) piuttosto che composizioni ampiamente elaborate; ma egli non ebbe, di fatto, la forza creativa per riuscire a superare questa opposizione. Un altro utopista, Oscar Esplá (1886-1976), ebbe analoghe difficoltà poiché, a causa della sua formazione di tradizione germanica, anch'egli preferiva lunghe e continuative composizioni musicali. Manuel de Falla (1876-1946) fu forse più abile nel trovare soluzioni perché per un certo periodo lasciò l'ambiente spagnolo evitando così una dipendenza dagli stereotipi musicali e associò alla sua ispirazione spagnola il gusto sofisticato di Parigi. Egli sembrò essersi reso conto dei limiti insiti nello stile popolare e, incoraggiato dagli interessi "archeologici" di Pedrell e dall'onda del neoclassicismo parigino, cercò ispirazione nella cultura e nella musica della età d'oro spagnola, un espediente in un certo qual modo simile all'interesse mostrato da alcuni compositori inglesi nei confronti della musica del loro passato. Questa fu una fase breve ma, quasi per riprendere il progetto di teatro che Pedrell non era riuscito a realizzare, nel 1926 De Falla si rivolse ad un soggetto emozionalmente grandioso, la cantata scenica *Atlántida*, trovando molte difficoltà e lasciando alla sua morte il lavoro incompiuto.

Il disordine sociale degli anni Trenta e la guerra civile ebbero un effetto nocivo persistente sulla musica spagnola. Con la sconfitta della Repubblica molti compositori con atteggiamenti politici e creativi progressisti andarono in esilio cosicché dopo il 1940 parte della musica più fantasiosa, che combinava elementi spagnoli con tendenze dell'avanguardia, fu scritta fuori dalla Spagna, tra gli altri, da Rodolfo Halffter (1900-87) e Roberto Gerhard (1896-1970). Poiché il regime di Franco favorì nella musica un idioma conservatore divenne la norma, per un certo periodo di tempo, uno stile d'influenza popolare più blando, ben rappresentato dalle famose composizioni di Joaquín Rodrigo, nato nel 1901. Con l'allentamento dell'isolazionismo degli anni Sessanta la nuova generazione di compositori spagnoli si allontanò dall'idioma popolare troppo offuscato dalla sua associazione con la cultura conservatrice e con quella di massa.

4.2. Ungheria.

Si può sostenere che nella prima metà del secolo l'esempio più coerente di un linguaggio compositivo basato su una tradizione nazionale di musica popolare fu quello di Bela Bartók. Gli sforzi comuni di Bartók e Zoltán

Kodály per registrare e studiare la musica popolare ungherese contenevano un riconoscibile programma nazionalistico che puntava a preservare la cultura popolare dall'invasione urbanizzazione e dall'intromissione di elementi non ungarici. Il loro lavoro fu influenzato dalle idee dell'Ottocento ungherese sulla purezza e la superiorità di questa nazione rispetto a quelle vicine; uno dei primi risultati della loro ricerca fu la convinzione che solo la musica dei contadini conservava lo spirito ungherese, uno spirito presumibilmente corrotto dalla musica degli zingari urbanizzati considerata, fino a quel momento, tipicamente ungherese. Così una tarda teoria romantica herderiana sulla purezza del popolo fu mantenuta nel periodo in cui l'arte ungherese stava, in maniera sempre più crescente, abbracciando estetiche antiromantiche e moderniste. La forza particolare di Bartók fu che egli seppe sottrarsi al potere limitante del nazionalismo etnico e, piuttosto che comporre in pittoresco stile folk, si mosse al di sopra di questo livello, usando il materiale popolare per la creazione di un complesso linguaggio musicale nel quale le strutture originarie erano sottoposte ad una sofisticata trasformazione. La sua iniziale diffidenza nei confronti degli stranieri ed alcune affermazioni antisemitiche furono presto superate e, dalla fine della prima guerra mondiale, egli fu sempre più interessato al fenomeno della musica popolare nel suo complesso, estendendo la sua attenzione alla musica slovacca, alla musica dei paesi balcanici e a quella del Nordafrica [Botstein 1995, pp. 16-18, 51-52]. Nel 1923, quando fu celebrato il cinquantenario dell'unione di Pest e Buda, Zoltán Kodály scrisse lo *Psalmus hungaricus*, un lavoro di ispirazione patriottica, mentre il contributo di Bartók fu la *Dance Suite* nella quale qualsiasi elemento consapevolmente ungherese fu ridotto al minimo. In effetti si può notare che Bartók per tutta la sua vita creativa evitò, dopo *Kossuth*, i titoli nazionalisticamente descrittivi, preferendo loro titoli neutrali e distaccati (per esempio *Slovak Folksongs*, *Fifteen Hungarian Peasant Songs*). Al contrario Kodály (un talento inferiore a Bartók) oggi è più conosciuto grazie a lavori quali *Psalmus hungaricus* e *Háry János* che ostentano i loro sentimenti nazionali in maniera più pronunciata.

La reazione di Bartók alla destra politica nazionalista in Ungheria lo condusse sempre più verso una intensa esplorazione del materiale folklorico, inteso come fondamento di un linguaggio personale che dipende da un attento esame critico del dettaglio strutturale. La fase cruciale di questa esplorazione, che gli lasciava poco spazio per ulteriori innovazioni, potrebbe essere stata raggiunta nel momento della sua emigrazione negli Stati Uniti, quando sembrò rivolgersi «ad uno stile più semplice e più classico (forse anche romantico)» [Kovács 1993, p. 540]. E forse per ironia della sorte che una versione in qualche modo sintetica e più addomesticata dello stile di Bartók divenne, dopo il 1945, il linguaggio riconosciuto ufficialmente nell'Ungheria comunista nella quale l'ispirazione popolare di Bartók fu ac-

clamata come la manifestazione di una fede ideologicamente lodevole nello spirito nazionale.

4.3. Polonia.

All'inizio del xx secolo la Polonia, divisa tra le tre potenze vicine, esisteva in quanto entità culturale piuttosto che politica ma gli artisti polacchi, invece di ritirarsi nel patriottismo sentimentale, mostrarono un'ampia consapevolezza cosmopolita. L'eredità di Chopin determinò l'opinione che il ruolo del compositore è nel combinare le espressioni del sentimento nazionale con una consapevolezza egualmente forte dello stile internazionale, come lo stesso Chopin aveva fatto. Ciononostante, all'inizio del xx secolo, c'erano delle tensioni nell'accettazione critica della musica polacca e i membri del gruppo della Giovane Polonia Musicale furono a volte accusati di orientamento germanico. L'esponente più in vista della Giovane Polonia, Karol Szymanowski (1882-1937) fu molto consapevole della presenza delle diverse influenze musicali nel suo lavoro ma, a dispetto del suo primo entusiasmo per Wagner, sostenne Chopin

come uno dei più alti simboli della Polonia europeizzata, il quale, mantenendo il carattere individuale della razza polacca, riesce anche a raggiungere i più alti livelli della cultura europea [Swolkien 1979, p. 118].

Dopo la formazione di una Polonia indipendente nel 1918 Szymanowski mostrò un più profondo interesse nel dar forma a un idioma personale basato sulla tradizione popolare, come dimostrano alcuni dei lavori di questo periodo (il balletto *Harnasie*, 1923-31, e lo *Stabat Mater*, 1925-26). Comunque egli era un compositore troppo originale e curioso per permettere ad un programma nazionalistico di soffocare la sua originalità e, parallelamente al suo orientamento polacco, proseguì la sua personale ricerca di un orientamento sensuale ed edonistico. Egli fu uno delle prime vittime del nascente movimento nazista e nel 1928 la sua opera fortemente erotica *Re Ruggero* provocò delle rivolte antipolacche a Duisburg. Non c'è da sorprendersi se, all'incirca dal 1930, Szymanowski iniziò a dubitare della validità di uno stile nazionale; in ogni caso i più giovani musicisti polacchi di quel tempo, continuando la tendenza del cosmopolitismo polacco, caddero sotto la seduzione del neoclassicismo parigino.

La seconda guerra mondiale e la brutale campagna nazista volta all'annientamento della cultura polacca provocarono una tipica dignitosa resistenza che si manifestò in forma di canzoni e marce patriottiche scritte ed eseguite clandestinamente. La fine della guerra, invece che portare una liberazione dall'interferenza politica segnò l'inizio del dominio ideologico dello stalinismo. Poiché il "cosmopolitismo" era nel vocabolario stalinista un termine di condanna ideologica, l'attività di un gran numero di modernisti fu repressa da uno sforzo ispirato a livello ufficiale e volto a creare uno

stile nazionale che per lungo tempo accettò i modelli sovietici e scoraggiò la ricerca originale del ruolo specifico del compositore polacco. Nel 1957 Zofia Lissa, prima della sua conversione al modernismo, mettendosi in linea con il Partito lamentò il fatto che molti compositori ancora non volessero accettare l'estetica del realismo socialista ereditata dal periodo antecedente alla guerra [Lissa 1957, p. 112]. Quando, alla fine degli anni Cinquanta, la Polonia adottò una politica artistica più illuminata, i compositori dell'avanguardia polacca emersero con lavori che confermavano in un modo proprio e originale la tendenza cosmopolita. Gli idiomi all'avanguardia di Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki e di altri musicisti – che equivalsero a gesti di disobbedienza contro la dominazione di un credo artistico imposto – divennero un simbolo della resistenza nazionale contro un'ideologia repressiva, senza contenere tuttavia quegli elementi di localismo che usualmente si associano alle scuole nazionali.

4.4. Nazionalismo ceco.

Dall'inizio del xx secolo i risultati di Smetana e di Dvořák furono sì integrarono nel flusso della musica europea e, a confronto con quelli dei musicisti russi, si occidentalizzarono più decisamente incorporando le caratteristiche della tradizione sinfonica germanica. La tensione tra due tipi di estetiche – la fede nell'importanza della struttura sinfonica e l'opposta tendenza verso un suo allentamento, imposto dalla natura rapsodica del materiale melodico – fu uno dei problemi che avevano assillato Dvořák a suo tempo. La storia successiva della musica ceca fu una serie quasi ininterrotta di tentativi di opporsi a questa contraddizione; mentre i compositori polacchi sembravano trovare dei modi per far fronte al problema della riconciliazione tra il locale e l'universale, le energie creative dei loro contemporanei cechi erano logorate dalla necessità di superare l'eredità del tardo xix secolo. Il fatto che Leoš Janáček (1854-1928) considerasse se stesso, e fosse considerato dai connazionali del suo tempo, come un *outsider* carente nell'assimilazione della grande tradizione europea) dimostrò di essere la sua salvezza. Poiché proveniva dalla Moravia, egli era più vicino ad una società meno influenzata dal nazionalismo di tipo centroeuropeo. Ciò lo mise in grado di ripensare le basi del suo materiale musicale: egli cercò le fonti melodiche negli schemi derivati dal linguaggio parlato mentre, in questioni di organizzazione musicale, preferì un tipo di struttura cumulativa e ripetitiva, evitando in tal modo i problemi della coerenza tematica che sorgono dal tradizionale stile sinfonico. Questi elementi furono dapprima fraintesi e visti come segni di una insufficiente abilità nella tecnica compositiva determinando, pertanto, un ritardo nella comprensione della sua musica. Anche la sua personale versione del panslavismo, che ricercava nella cultura russa un antidoto all'influenza della Germania, lo distinse tra i suoi contemporanei. A dispetto della sua data di nascita, la maggior parte della sua produzione cade in un periodo succes-

sivo al 1900 e i temi che egli esplora nelle sue opere hanno una forte impronta di modernità. Eppure la sua musica è un eccellente esempio di quella profonda contraddizione tra modernità e brama di un passato idealizzato che è spesso presente negli artisti che credono di essere vicini all'“anima” del popolo. La *Massa glacialitica* (1926) piuttosto che essere un lavoro liturgico è un'espressione di personale fede nella comunità preborghese.

Analogamente a Janáček, Alois Hába (1893-1973) derivò il suo idioma microtonale dallo studio del linguaggio e della musica moravi, mentre affrontò il problema della continuità tematica in una maniera radicale, sviluppando una propria versione non dodecafonica dell'atematismo schoenbergiano. Egli mostrò in tal modo che i persistenti problemi della musica ceca potevano essere superati e, negli anni Venti e Trenta, ne fu il rappresentante più dinamico. Sfortunatamente il suo potere creativo non riuscì ad uguagliare il suo attivismo e le sue idee, e così oggi egli è più ricordato per la sua attività di innovatore e di insegnante che per le sue composizioni.

Josef Suk (1874-1935), e ancor più Vítězslav Novák (1870-1949), esemplificano l'interruzione del movimento romantico ceco ma, al tempo stesso, l'insorgere di tendenze repressive ossessivamente imposte dalla critica musicale nel periodo tra le due guerre. Attraverso la potente influenza di Zdeněk Nejedlý (1878-1962), Suk e Novák furono discriminati in quanto considerati non appartenenti alla “vera” tradizione ceca di Smetana e Fibich. In aggiunta Nejedlý, operando dopo la seconda guerra mondiale come un commissario culturale stalinista, riuscì a reprimere tutte le spinte verso la liberazione della musica ceca sia dal conservatorismo autoimposto sia da quello di ispirazione sovietica. Nella loro lunga lotta contro l'eredità del passato i musicisti locali vissero all'ombra dei grandi risultati raggiunti dagli artisti cchi nel campo letterario.

4.5. Gran Bretagna.

Il paese più prospero e politicamente stabile del XIX secolo, la Gran Bretagna, non produsse figure di spicco tra Purcell e Elgar e ciò diede origine al modo di dire «das Land ohne Musik» («il paese senza musica»). La locuzione non è corretta in quanto la Gran Bretagna, e l'Inghilterra in particolar modo, poterono vantare molte eccellenti istituzioni musicali. Ciononostante l'opinione contenuta in quella frase ispirò all'inizio del XX secolo un consapevole sforzo da parte di diversi compositori nel creare uno stile nazionale. Un erede della tradizione romantica tedesca, Edward Elgar (1857-1934), cercò di dar forma ad esso attraverso composizioni che si ispiravano al passato storico e al potere e alla gloria della monarchia. Il suo stile fu riconosciuto in Europa come una variante inglese della corrente principale germanica, mentre in Inghilterra egli fu considerato troppo filogermanico. All'inizio del secolo cominciò a svilupparsi una reazione ad Elgar attraverso un movimento la cui aspirazione era salvare la morente tradizio-

ne della canzone popolare inglese. Come Kodály e Bartók, lo studioso del folklore Cecil Sharp (1859-1954) e il compositore Ralph Vaughan Williams (1872-1958) credevano in una tradizione incorrotta della musica rurale e respingevano le intrusioni della musica urbana intese come segni di decadenza. In senso generale entrambi erano influenzati da idee socialiste associate ad un sentimentale desiderio di far risorgere la musica del proletariato rurale dall'assalto distruttivo dell'industrializzazione. All'inizio del xx secolo gli stili individuali, eppure vagamente collegati, di Vaughan Williams, Percy Grainger, nato in Australia (1882-1961) e Gustav Holst (1874-1934) fornirono un singolare esempio di tardivo interesse per la musica popolare che sfociò in un orientamento estetico capace di mettere in ombra le tendenze verso il modernismo musicale, allora preminente nell'Europa continentale. Non più tardi del 1934 Constant Lambert, non immune da influenze del modernismo, confermò quella sorta di deformazione in cui si trovava il pensiero musicale inglese affermando che «di tutta la musica contemporanea quella di Sibelius sembrava puntare più decisamente al futuro» [Lambert 1934, p. 328].

I compositori britannici condivisero con alcuni dei loro colleghi continentali la fede nella purezza stilistica e nel valore dell'ispirazione della musica antica. In Inghilterra la passione per la musica dell'antichità era stata già forte nel xix secolo e grazie a questo Vaughan Williams, come molti altri compositori, si rivolse (oltre che a materiali provenienti dal folklore) al Rinascimento musicale inglese trovando in esso una seconda componente per la formazione di un idioma nazionale. Comunque il legame tra l'amore per l'antichità e lo spirito del neoclassicismo fu un prodotto fortuito piuttosto che il risultato di una violazione della sensibilità modernista. Lo stile di Vaughan Williams e di Holst, che contiene inflessioni melodiche derivate dai modi pentatonici ed ecclesiastici, diede a una parte della loro musica un'eufonia che riscontrò poche simpatie al di fuori dell'Inghilterra e che provocò accuse di provincialismo e di insulsaggine. Il giudizio fu controverso ma diffuso ed ebbe l'infelice effetto di privare la musica inglese della prima metà del secolo del conseguimento di una reputazione internazionale che, d'altro canto, le era dovuta considerando il valore musicale di molti lavori di Vaughan Williams, di Holst, di William Walton (1902-83), prima modernista e poi tradizionalista, e di Frank Bridge (1879-1941), l'insegnante di Benjamin Britten. Fu lasciato perciò alla generazione seguente, rappresentata principalmente da Benjamin Britten (1913-76) e Michael Tippett (1905-98), il compito di superare le carenze dello stile folkloristico inglese. Senza abbandonare alcune delle migliori tradizioni della "inglesità" – attaccamento ad un idioma essenzialmente tonale e desiderio di sperimentarlo, uso fantasioso della voce umana e fede nella forza etica della musica – Britten e Tippett crearono, nella seconda metà del secolo, due idiomi distinti e fortemente personali che contribuirono a superare l'isolamento della musica inglese.

4.6. America latina.

La liberazione dei paesi dell'America latina dalla dominazione coloniale di Spagna e Portogallo portò con sé vari movimenti di emancipazione nazionale e culturale. Dopo che l'intero continente, con l'eccezione del Brasile di lingua portoghese, era stato dominato linguisticamente e culturalmente dalla Spagna, i movimenti nazionali ebbero spesso caratteristiche comuni dal momento che aspetti culturali simili si estesero oltre i confini dei singoli paesi. Alla fine del XIX secolo il rafforzamento delle tradizioni musicali specifiche fu raggiunto sulla base di un amalgama tra uno stile internazionale e le caratteristiche derivate dalla musica popolare. Mentre in Europa la ricerca all'interno del folklore e il suo inserimento nella musica d'arte tendeva ad appellarsi a principi di classe e di purezza culturale, i compositori latinoamericani intesero considerare tutti gli elementi della musica popolare – tanto la musica precoloniale indigena, quanto quella postcoloniale importata, tanto la creola quanto quella popolare urbana – come espressioni sincere della tradizione del "popolo". La tendenza verso un universalismo musicale libero e in espansione coesisteva con le ambizioni di stabilire uno stile sia personale sia regionale o nazionale. Nel pensiero dei compositori latinoamericani il regionalismo non fu mai marcatamente diviso dal nazionalismo: «il regionalismo diventa realmente nazionalismo quando il nazionalismo diventa sinceramente la somma equilibrata di tutte le regioni», scrisse Carlos Chávez (1933, p. 167). Inoltre in alcuni paesi le aspirazioni ad uno stile nazionale ricevettero l'incoraggiamento dei movimenti sociali e politici. Negli anni Trenta il governo nazionalista di Getulio Vargas cercò di trarre vantaggio dalla popolarità di Heitor Villa-Lobos (1887-1959), al quale venne chiesto di sostenere la creazione di un programma brasiliano di educazione nazionale per la musica. Nel caso del Messico fu fortemente voluto, prima da scrittori e pittori e successivamente dai compositori, un programma (il cui orientamento politico era di sinistra) riguardante l'avanzamento culturale delle masse. La sua tendenza fu marcatamente ideologica ed esigeva un'«arte nazionale su basi universali» [García Morillo 1978, p. 212]; la musica di Silvestre Revueletas (1899-1940) e, in particolare, quella di Carlos Chávez (1899-1978), rispecchiò queste tendenze. Ciononostante la combinazione di schemi melodici della musica popolare latinoamericana con l'armonia basata sulla tonalità di derivazione europea tendeva a essere diluita in un colore locale di sapore folkloristico. Le personalità più forti tra i compositori latinoamericani furono profondamente cosce di questo pericolo; alcuni di essi riuscirono a superare questo rischio facendo affidamento sulla propria creatività e su una istintiva comprensione della cultura che li circondava. La musica di sapore brasiliano di Darius Milhaud è essenzialmente un'applicazione di colore locale al brioso stile parigino e rimane lo sforzo di un fuoriclasse; diversamente un simile

materiale nella musica di Villa-Lobos viene trasformato in un'affermazione personale mediata da una comprensione più profondamente sentita di come, per il popolo brasiliano, il far musica sia un'attività sociale. Villa-Lobos rispose ai richiami sia dei valori musicali nazionali sia di quelli cosmopoliti e cercò di creare degli amalgami nei quali predominano i primi, come in *Choros*, o dove c'è la ricerca di un equilibrio, come in *Bachianas brasileiras*. Alberto Ginastera (1916-83) dimostrò una particolare e personale consapevolezza dei problemi che un compositore latinoamericano doveva affrontare identificando nel proprio lavoro fasi di "nazionalismo oggettivo" (per esempio uno stile tonale, influenzato dal folklore), fasi di "nazionalismo soggettivo", nel quale gli elementi del folklore si combinano con un linguaggio internazionale d'avanguardia, e fase "neoespressionista", nella quale rimangono solo tracce di strutture di ispirazione folkloristica [Tarasti 1995, pp. 31-32].

4.7. Stati Uniti d'America.

La percezione di ciò che costituisce un contributo tipicamente americano alla musica è andata modificandosi con il progredire del secolo. Alla fine del secolo essa si presenta divisa in due tendenze separate e in competizione tra loro per l'affermazione di musica "veramente americana". Una è il fenomeno del jazz che, specialmente nel periodo 1918-50, dava forma all'idea europea di cosa fosse la musica americana. L'altra è la tradizione sperimentale che iniziò con Charles Ives (1874-1954) e continuò con Henry Cowell (1897-1965) e John Cage (1912-92). La linea sperimentale fu, nella prospettiva americana degli anni Venti e Trenta, un movimento relativamente circoscritto che produsse poche conseguenze; diversamente l'orientamento dominante fu considerato quello della simbiosi tra l'armonia tonale tradizionale e le influenze provenienti dal jazz, dallo spiritual e dalla musica popolare "negra" così come dalla tradizione popolare bianco-americana. La musica influenzata dal jazz e dalla danza catturò l'immaginazione dei compositori nel periodo successivo alla prima guerra mondiale e la *Rhapsody in Blue* (1924) di George Gershwin è il primo esempio di composizione americana ampiamente apprezzata all'estero per la sua originalità. Ben presto la politica e il razzismo segnarono la percezione del jazz: nel 1926 H. O. Osgood dichiarò che nessuno degli interpreti di colore era abile quanto i bianchi e l'atteggiamento di supremazia bianca persistette durante gli anni Trenta [Hamm 1990, p. 348]. Nel periodo della Depressione l'isolazionismo ebbe dei riflessi in campo musicale. Invece del jazz, durante gli anni Trenta, la fonte di un idioma autenticamente americano fu individuata sempre più nei temi derivati dal folklore bianco e questo periodo vide il ritorno ad un più accentuato conservatorismo. Alcune composizioni, quali la *Folksong Symphony* (1940) di Roy Harris, rimasero confinate ad un pubblico americano, mentre altri, quali i balletti *Billy the Kid* (1938),

Rodeo (1942) e *Appalachian Spring* (1944) di Aaron Copland, furono conosciuti a livello internazionale, anche perché furono definiti come lavori «veramente americani».

Dopo la seconda guerra mondiale gli idiomi sperimentali, dapprima poco influenti, di John Cage, Lou Harrison (1917) e Harry Partch (1901-74) furono aiutati dai progressi delle tecniche di registrazione e di diffusione e si affermarono come un'ulteriore voce di autentico americanismo, raggiungendo un pubblico più ampio di quanto fosse avvenuto in passato. La loro musica non conteneva affatto gli elementi che potrebbero essere definiti "nazionali" poiché essa operava al di fuori della categoria della tradizione e non mostrava alcun contenuto extramusicale; ma il suo riferimento alla libertà dell'espressione e alla lotta contro le scuole istituite conteneva in se stesso elementi del *frontier-spirit* americano. Anche il minimalismo, rappresentato da Reich, Glass o Riley, pur diffondendosi al di fuori degli Stati Uniti, rimase essenzialmente uno stile associato al paese delle sue origini.

4.8. Russia e Unione Sovietica.

Il nazionalismo russo del XIX secolo non lasciò solo un ricco repertorio di musica ma anche un'eredità di arroccate posizioni ideologiche. L'eclettica e cosmopolita tradizione di Mosca fornì un contrappeso alla nazionalistica Scuola di San Pietroburgo, sebbene numerose correnti trasversali cominciassero ad affermarsi. Glazunov, che viveva a Pietroburgo, sosteneva una visione ampiamente europea in un'epoca in cui alcuni allievi di Rimskij-Korsakov ancora aderivano alla sua mescolanza di moduli melodici dal sapore russo e di elementi orientali. Nei casi di Stravinskij e Prokof'ev un "russianesimo" ripensato divenne componente antiromantica a sostegno di un primitivismo che si richiamava ad un remoto passato culturale. Mentre *Le Sacre du printemps* (1913) di Stravinskij divenne uno dei pilastri del modernismo novecentesco, la *Suite scita* (1914) di Prokof'ev, sebbene basata su premesse estetiche simili, rimane più che altro un documento di carattere storico. La successiva produzione di Stravinskij, anche se implica sempre una relazione creativa con la nozione di tradizione russa, diventa un caso speciale, fermamente centrato nell'Europa extra-russa.

Durante il primo decennio successivo alla Rivoluzione bolscevica la tradizione nazionalista rimase il baluardo della generazione più anziana, mentre le nuove tendenze furono rappresentate dai culti paralleli della musica "proletaria" e da un modernismo influenzato dai futuristi. Comunque la pesante mano del dogma stalinista – esemplificata dalla definizione staliniana di realismo socialista obbligatorio in quanto «socialista nel contenuto e nazionalista nella forma» – fece sì che la spinta verso il modernismo si arrestasse. Mentre lo sforzo di Šostakovič e dei compositori che ne condividevano le posizioni contro i dogmi del partito si riferisce al rapporto tra musica e politica, le preoccupazioni bolsceviche nei confronti del naziona-

lismo etnico diedero, dopo il 1930 circa, un nuovo spazio vitale all'idea essenzialmente romantica di nazionalismo in musica.

Fu Boris Asaf'ev – secondo il quale il significato della musica viene trasmesso attraverso caratteristici schemi melodici – che, letteralmente, diede corpo ai suoni della scala (dando origine al termine *intonacija*). Proponeva di mettere in pratica la convinzione di Lenin nell'individualità delle nazioni, un principio semplificato di *intonacija* fu usato dalla musica di stato per riuscire a creare gli "stili" specifici delle diverse nazioni sovietiche. Gli stili erano raramente qualcosa di più di un ingegnoso innesto di schemi melodici regionali all'interno di un idioma tonale o moderatamente modale che richiama alla mente la musica di Rimskij-Korsakov. In questo modo la creatività dei singoli poteva essere attentamente controllata e qualsiasi procedimento sperimentale e individuale condannato come atto di tradimento nei confronti del principio della nazionalità così come essa era definita ufficialmente. L'esempio di Aram Khačaturjan (1903-78) dimostra come uno stimato compositore potesse essere manipolato nel nome del "nazionalismo" quando gli atteggiamenti nei confronti della sua musica si modificarono da adulazione della pittoresca musica dal suono armeno in accuse di "formalismo" dirette ai lavori che evitavano il facile colore locale. La musica dal "suono nazionale" divenne una merce artistica confezionata su richiesta e, sotto l'apparenza di qualcosa che permetteva l'espressione dell'identità collettiva, divenne un mezzo di controllo della creatività. In aggiunta, facendo rivivere la polarizzazione esistente nel XIX secolo tra l'arte russa come forza positiva e le tendenze occidentalizzanti come forza negativa, lo stalinismo prolungò la vita di atteggiamenti critici fuori moda che avevano poco in comune con le aspirazioni dei compositori più giovani incatenando, in tal modo, le loro tendenze innovative. Sebbene alla fine del periodo sovietico le restrizioni ideologiche siano state ampiamente rimosse, la stretta vicinanza temporale dell'ossessivo eclettismo postmoderno di Alfred Schnittke (1934-98) e lo «stile nuovo folklore» promosso da Georgij Sviridov (1915) indica che le tradizionali divisioni nella musica russa non sono assolutamente terminate.

4.9. Germania.

Sebbene i compositori e i critici tedeschi abbiano spesso professato la loro fede in una qualità sopranazionale della musica germanica, ciò di per sé può essere visto come un'interpretazione etnocentrica della storia culturale (si veda *supra* il § 3). Da quando la musicologia e la storiografia tedesca acquisirono una posizione dominante nelle discipline letterarie europee, fino a quando cominciarono a perderla nella seconda metà del XX secolo, ebbero grande credito i giudizi germanocentrici di apprezzamenti della tradizione sinfonica contro quella operistica. Come la purezza razziale è una nozione biologicamente sospetta, così il credere nella supposta unicità di tradizioni separate falsifica

la storia e sottovaluta importanti correnti trasversali. Alla luce di ciò la più recente storiografia musicale è profondamente impegnata nello spostare l'interesse da uno studio dell'esclusività a uno studio delle trasversalità.

Il sentimento di orgoglio per l'esistenza di una grande tradizione germanica si può paragonare ad altre "tradizioni inventate" nelle varie nazioni europee: esisteva come componente privata della coscienza di molti individui, a prescindere dal loro orientamento stilistico o dalle loro convinzioni politiche. D'altro canto l'appropriazione e la manipolazione della tradizione nazionale da parte del potere politico di destra in Germania rappresenta un caso estremo di nazionalismo e appartiene più propriamente allo studio del rapporto tra musica e politica. Ciononostante gli atteggiamenti nei confronti della musica che presero forma in Germania dopo la prima guerra mondiale furono espressi principalmente nei termini di un confronto tra quello che si credeva essere la pura arte germanica e il suo opposto, l'intrusione di culture estranee. All'antisemitismo musicale si aggiunsero altre fobie che individuarono nel "bolsccevismo musicale" (*Musikbolschewismus*) manifestazioni di una non-germanità, intesa come categoria generale di disapprovazione ed esclusione, mentre la "musica negra" o l'"americanismo" denotarono l'emozionalità incontrollata e perniciosa considerata estranea al popolo germanico. Sessant'anni dopo, con il senno di poi, è possibile vedere che, piuttosto che essere sintomo esclusivo di caratteri nazionali, la passata tradizione germanica doveva piuttosto la sua forza ad una consapevole sintesi di stili e approcci diversi. Una volta che questa ricchezza fu ridotta dai nazisti a un insieme di elementi che si supponevano essere tipicamente germanici, la maggioranza della musica scritta in Germania negli anni Trenta da compositori approvati ideologicamente sprofondò a un livello di mediocrità difficilmente considerabile come caratteristico della musica germanica precedente o seguente. La censura del nazionalismo operata da Adorno (si veda *supra* il § 3) forse è appropriata nel caso della Germania più che nelle altre manifestazioni fin qui prese in considerazione. Non c'è perciò da sorprendersi se, dopo il 1945, il concetto di tradizione vero e proprio divenne sospetto e fu, almeno per un certo tempo, sostituito con l'immagine di un orologio che doveva partire dall'ora zero (*die Stunde Null*).

Adorno, Th. W.

- 1962 *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971).

Botstein, L.

- 1995 *Out of Hungary: Bartók, modernism, and the cultural politics of twentieth-century music*, in P. Laki (a cura di), *Bartók and his World*, Princeton University Press, Princeton N. J.

- Chávez, C.
1933 *The music of Mexico*, in H. Cowell (a cura di), *American Composers on American Music*, Stanford University Press - Oxford University Press, Stanford-London.
- Fichte, J. G.
1922 *Reden an die deutsche Nation*, Insel, Leipzig.
- García Morillo, R.
1978 *Carlos Chávez. Vida y obra*, Fondo de cultura economica, Mexico.
- Gellner, E.
1983 *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Nazioni e nazionalismo*, Editori Riuniti, Milano 1997).
- Hamm, C.
1990 *A Blues for the ages*, in R. Crawford, R. Allen Lott e C. J. Oja (a cura di), *A Celebration of American Music*, The University of Michigan Press, Ann Arbor Mich.
- Hastings, A.
1997 *The Construction of Nationhood*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hobsbawm, E. J.
1990 *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programma, mito, realtà*, Einaudi, Torino 1991).
- Kovács, S.
1993 *Final concertos*, in *The Bartók Companion*, a cura di M. Gillies, Faber and Faber, London.
- Lambert, C.
1934 *Music ho! A Study of Music in Decline*, Faber and Faber, London.
- Lissa, Z.
1957 *Muzyka symfoniczna*, in J. M. Chominski e Z. Lissa (a cura di), *Kultura muzyczna Polski ludowej 1944-1955*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Schönberg, A.
1975 *Folkloristic Symphonies*, in *Style and Idea* (1950) a cura di L. Stein, Faber and Faber, London-Boston (trad. it. *Stile e idea*, a cura di L. Pestalozza, Rusconi-Paolazzi, Milano 1960, pp. 209-16).
- Seton-Watson, H.
1965 *Nationalism Old and New*, Sydney University Press, Sydney.
- Stasov, V. V.
1968 *Twenty-five years of russian art*, in *Selected Essays on Music*, Barrie & Rockliff - The Cresset Press, London.
- Swolkien, H.
1979 *From Chopin to Szymanowski*, in T. Ochlewski (a cura di), *An Outline of Polish Music*, Interpress, Warsaw.

Tarasti, E.

- 1995 *Heitor Villa-Lobos. The Life and Works 1887-1959*, McFarland-Jefferson, London.

Wagner, R.

- 1983 *Dichtungen und Schriften*, a cura di D. Borchmeyer, Insel, Frankfurt am Main.

JEAN-JACQUES VAN VLASSELAER

La musica nei campi di concentramento nazisti

Il Bello non è che il principio dell'atroce.

R. M. RILKE

Una foto scattata da un soldato delle SS nel campo di concentramento di Mauthausen mostra un condannato a morte nel suo cammino verso il patibolo preceduto da una piccola orchestra [Stroumsa 1998, pp. 64-65; cfr. anche Kulisiewicz 1974, p. 35; Vespignani 1979, p. 123]. A Theresienstadt l'orchestra d'archi di diciassette strumenti guidata da un giovane direttore che sarebbe sopravvissuto all'Olocausto, Karel Ančerl, propone il 13 settembre 1944 il suo ultimo concerto. Il programma presenta, oltre a opere note di Suk e Dvořák, anche la prima mondiale di un brano composto nel letale "ghetto modello": uno *Studio per archi* di Pavel Haas che sarà ucciso il mese successivo, il 18 ottobre, a Birkenau.

Nel campo di concentramento di Buchenwald – sito alla periferia di Weimar, non lontano dalla casa di Goethe – gli ufficiali delle SS avevano fatto cantare un coro di detenuti per coprire il rumore di una fucilazione in massa di prigionieri russi. Durante gli ultimi giorni della sua prigionia, Viktor Ullmann fa ricorso a una delle poesie più famose di Rainer Maria Rilke [1912], *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, per comporre in forma di melologo un capolavoro pianistico con intenzioni orchestrali. Apogeo della cultura tedesca... Due mesi più tardi, Ullmann salirà sul convoglio Er del 16 ottobre 1944 per morire due giorni dopo nella camera a gas numero 2 di Birkenau.

Egli grida suonate più dolce la morte
La Morte è un Mastro di Germania
Grida cavate ai violini suon più oscuro
Così andrete come fumo nell'aria
Così avrete nelle nubi una tomba

Chi vi giace non sta stretto [Celan 1952, trad. it. pp. 64-65].

L'armonia sarebbe dunque nata al margine della violenza? Sarebbe violenza addomesticata? Virtualizzata? Prima lettrice della differenza, la musica propone l'armonia, presuppone la violenza e registra la simultaneità d'ordine e conflitto nella propria struttura, fra precisione e vaghezza, in equilibrio sempre aperto, mai risolto. Non è forse vero che la musica, in definitiva, «riproduce il dominio del soggetto sull'ordine del mondo, una for-

ma di sublimazione del sogno totale del mondo», come dice Baudrillard? Non è forse vero che d'opera in opera, fra canto e strumento, la musica non riflette solo puntualmente la storia, ma la penetra, agisce retrospettivamente sul passato fino alle nostre radici, alle nostre fonti non discorsive, si tuffa nei nostri abissi di grida e rumori, si proietta al di là dei nostri definiti futuri?

La musica afferma pertanto che la storia è possibile, la storia della società e anche la nostra, individuale e comune, in questa società. Relazionale, se pensiamo alle sue relazioni intervallari, la musica è non-luogo di dualismi, campo della complessità sottile, nesso d'interrogativi nel cuore di un'epoca. Nata dal corpo e dal grido, risonanza dell'oggetto-tempo nel soggetto-spazio, del soggetto-percezione nel progetto-prospettiva, luogo fraterno dove natura e cultura ritmano il loro incontro sporgendosi verso l'ultima integrazione, preparandosi per il definitivo accoppiamento.

E se la musica sa esprimere in ogni punto la totalità dei luoghi, è perché sa simularne le regole già ammesse e attraverso queste meglio recuperare i rumori ancora imprevisi per rivelare i circuiti ancora sommersi. Imiterà le violenze già conosciute per smascherare quelle affioranti. Ultimo paradosso della memoria prospettica, anch'essa si troverà mischiata, come strumento, all'*inferno* del microcosmo nei campi di concentramento dell'epoca nazista (1933-45).

1. *Il Trionfo dell'omicidio.*

Al Museo del Prado di Madrid si fronteggiano due capolavori riuniti dalla casualità della storia e della salvaguardia culturale. Da una parte, il pannello destro del trittico *Il Giardino delle Delizie* (1503-504) di Hieronymus Bosch, dal titolo *L'inferno del musicista*. Qui il rumore sovrasta l'armonia. La musica, che è canalizzazione, formalizzazione del rumore e per questo ritualizzazione della violenza, simulacro dell'omicidio rituale, sublimazione del sacrificio del capro espiatorio, non riesce a ri-orientare questa violenza, ad addomesticarla, a cristallizzarla. Dall'altra parte, *Il Trionfo della Morte* (1568-69) di Pieter Brueghel il Vecchio, un altro fiammingo. Sul lato destro di questo quadro, a partire dal centro, un'orda di esseri nudi, uomini e donne in ammasso angosciante, si riversa in un'enorme bara che percepiamo come recinto sterminatore, con il sinistro coperchio-mannaia sospeso sulla trappola immensa. Le vittime sono circondate da un esercito di scheletri, soldati della morte, che bloccano ogni via di fuga. Appollaiato in cima a questa camera della morte, direttore di un'orchestra fantasma, uno scheletro timpanista scandisce l'ingresso all'inferno.

Il quadro di Brueghel è una danza macabra sul solco dei *Simulacri della Morte*, delle *Icones Mortis* di Hans Holbein il Giovane (1497-1543); l'autore cominciò a dipingerlo nel 1568 sotto l'impressione dei massacri spagno-

li, e lo costruì sul modello dell'Ommeganck, che era nelle Fiandre una sorta di corteo narrativo, di teatro ambulante su carri, ma un teatro senza la parola! Dal quadro esplode il rumore colossale di questa folla sprovvista di parole, esplodono le grida silenziose che si elevano sulle trombe lontane del Giudizio Universale e soprattutto sul ritmo della marcia forzata, cadenzata dal cadavere entusiasta, timpanista supremo dell'annientamento. Brueghel dipinge *Il Trionfo della Morte*, preludio dell'Olocausto, 365 anni in anticipo rispetto ai primi campi di concentramento nazisti.

Brueghel e Bosch non sono i soli a presagire la dannazione di Faust e di tutta una cultura, forse di una civiltà. Il poeta Paul Celan abbina in *Fuga della Morte* (1952) la morte e i governanti tedeschi, identificando questi ultimi con i più grandi compositori: Bach, Beethoven, Bruckner, lo stesso Brahms e ovviamente Wagner. In un contrappunto-fusione integra gli ecidi su scala industriale all'arte più elaborata, più salda e più codificata, la fuga, e in ultimo alla stessa musica, estremo bastione di un "carattere tedesco" costruito nell'arco di tre secoli. Non sostiene forse Richard Eichenauer, un musicologo teoretico con la pretesa di stabilire legami tra razza e musica [1932], che la polifonia bachiana non può essere considerata un modello musicale alla stregua di altri, ma piuttosto come incomparabile ed eterno compimento della spiritualità nordico-germanica del popolo tedesco?

Celan esprime questa danza macabra di crimine e musica abbracciati, canta una musica di morte(i). Non si tratta assolutamente di una licenza poetica: la realtà era cosiffatta perché in tutte le sue accezioni e i suoi modi di esprimersi la musica è stata parte integrante della vita e dell'organizzazione dei campi di concentramento nazisti (dal marzo del 1933 al maggio del 1945), e perfino dei campi di sterminio.

Questo in un'epoca in cui Richard Strauss continuava a comporre – qualunque apologia se ne faccia, carteggio ed età avanzata alla mano – opere di circostanza, come testimoniano l'*Inno olimpico* (1936) o l'opera 84, *Musica di festa per il Giappone*. Mentre un Werner Egk o un Carl Orff trionfavano, molti contemporanei venivano qualificati come compositori di Entartete Musik («musica degenerata»). Vi si trovavano, alla rinfusa, gli adepti della Seconda Scuola di Vienna, i compositori d'origine ebraica, quelli che professavano idee prossime al marxismo, i "modernisti", da Schönberg e Hindemith a Dessau, Eisler, Křenek, Weill, Korngold, Haas, Krasa, Klein, Ullmann. Gli attacchi non si limitavano alle critiche virulente di una stampa con la mordacchia, ma aprivano per i loro destinatari le porte dei campi di concentramento, l'orizzonte di filo spinato, la prospettiva dello sterminio.

D'altra parte, all'interno dei campi nasceva la musica come per auto-combustione; soprattutto in forme elementari (la voce, il canto, la corale) ma anche ben presto attraverso la mediazione di strumenti.

Dalle più rudimentali marce e dalle svenevoli canzonette di successo, al repertorio della musica "rifiutata", della musica ebraica, del jazz, delle musi-

che operaie e moderniste, i campi coabiteranno con il suono, con la musica tanto privata quanto pubblica. Dal canto interno al canto di rivendicazione, dal ritmo marziale che martella le marce forzate e il lavoro non meno forzato, all'orchestrazione di un'opera per bambini, *Brundibar*, che racconta la lotta tra il Bene e il Male, la musica in questi luoghi privi di umanità ha assunto una funzione considerevole, naturale e teatrale, vera e cinica. Spesso accompagnava e scandiva un quotidiano inimmaginabile per chi non l'ha vissuto.

La musica, che non ha mai conosciuto leggi all'infuori delle proprie, prodotto e processo allo stesso tempo, avrebbe incatenato gli esseri e gli accadimenti per meglio trasportarli...

2. Storia e memoria sociale.

Dal 1945 al 1989, eccezion fatta per i ricordi di qualche musicista sopravvissuto all'Olocausto e di un numero assai limitato di contributi "scientifici", l'esperienza musicale nei campi – e, a fortiori, la creatività nei campi dell'orrore – sono state obliterate dalla memoria collettiva. Così per esempio Viktor Ullmann (1898-1944), che compare dal 1924 nella prima edizione dei *Quaderni di Storia musicale* di Guido Adler, poi nel *Musikalisches Lexikon* (1929), scompare dalle enciclopedie musicali fino al 1976, quando il *Riemann-Lexikon* gli dedica un trafiletto. Mentre durante tutto questo periodo si riprende come prima ad analizzare le fughe di Johann S. Bach, nessuno fino agli anni Novanta pensa di fare altrettanto con quella del movimento conclusivo della Settima Sonata dello stesso Ullmann, composta a Theresienstadt, costruita sui temi di un canto hussita e di un canto sionista ai quali incorpora in forma di variazioni e fuga tre corali di Bach, ammirato maestro [Witthoefft 1997].

Tra i libri di memorie pubblicati dai sopravvissuti, già dal 1948 Simon Laks e René Coudy in *Musiques d'un autre monde* descrivono l'orchestra di Auschwitz-Birkenau. Una seconda versione di questo libro, intitolata *Mémoires d'Auschwitz*, uscirà nel 1991 a cura di Simon Laks, ponendo la vera, grave questione di un'arte, la musica, «in questo luogo di morte» [Laks 1991]. In prima fila tra le ricchezze simboliche, la musica rappresenta – per chi la pratica – una sorta di capitale di sopravvivenza, ma altresì la traccia di una fugace umanità che scorreva «su uno sfondo omicida, attraverso la musica», come scriverà nell'introduzione Pierre Vidal-Naquet.

Nel 1960 esce *Mi ha salvato la voce*, di Emilio Jani; nel 1976 il libro più conosciuto, *L'Orchestre de femmes à Auschwitz*, di Fania Fénelon, tradotto in francese nel 1989; quindi *Trompetspeler in Auschwitz*, a cura di Dick Waldn [Van Weren 1989]; nel 1998, infine, Jacques Stroumsa, per lungo tempo violino nell'orchestra di Auschwitz, ci propone i suoi ricordi in *Tu choisiras la vie*.

Accanto ai libri basati sui ricordi diretti di testimoni vicini alla musica strumentale, bisogna aggiungere l'inestimabile contributo dei ventisei testi

critici scritti da Viktor Ullmann [Schultz e Ullmann 1993] sui concerti organizzati nel campo di Terezin e che ci danno, a partire dalla stessa musica, un'idea precisa delle intense attività musicali di questo "ghetto model-b". Esistono poi antologie di canti trasmessi da fonti dirette, pubblicate generalmente negli Stati Uniti, come quella curata da un sopravvissuto del ghetto di Wilna, *Lider Fun di Getos un Lager*, edita già nel 1948 a New York, o quella edita da due cantanti sopravvissute, Jin Jaldati e Shoshana Kalisch. Alex Kulisiewicz, sopravvissuto di Sachsenhausen, ha lasciato molti contributi in polacco che sarebbero stati più tardi editi in tedesco [1972] e in giapponese [1974]. Sachsenhausen, Dachau, Mauthausen, a giudicare dalla mole di documenti conservati, sembrano essere stati fra i luoghi più attivi per quanto riguarda il canto.

Dal 1949 Inge Lammel, responsabile degli archivi del canto operaio presso l'Accademia delle Arti di Berlino (nell'allora Repubblica Democratica Tedesca) conduce un'approfondita ricerca sul canto come simbolo di resistenza «nella continuità della tradizione proletaria e umanista» [Lammel 1962]. Le sue pubblicazioni, venute dall'ideologia vigente ma solidamente documentate, vedono la luce tra il 1949 ed il 1989 [Bobran 1992].

Per quanto riguarda i contributi "nazionali", bisogna dire che esistono pochissime pubblicazioni, salvo tre collezioni francesi [Mesesse 1946; 1948; 1949] e una collezione danese [Julsgaard-Larsen 1946].

Dopo il 1989 e la caduta del muro di Berlino, liberata la memoria sociale, i musicologi hanno intrapreso un lavoro in profondità tanto in Germania che in Israele e negli Stati Uniti. Citiamo i nomi di Hans-Günter Klein [1995; 1997], Ingo Schultz [Schultz e Ullmann 1993], Lubomír Pavel Peduzzi [Peduzzi e Haas 1996], Milan Kuna [1993], così come le ricerche condotte all'Istituto di musicologia presso la Facoltà di filosofia dell'Università Carolina di Praga, dal Gruppo di lavoro Exilmusik presso l'Istituto di musicologia dell'Università di Amburgo e dal complesso Musica Reanimata a Berlino.

3. *Le orchestre dei Lager.*

Per i musicisti hanno sistemato delle panche nell'area dei crematori. Non ci sono leggi, dovremo suonare a memoria [...]. Suoneremo per persone che ben presto saranno bruciate; ma da chi? È un mistero. Forse proprio da noi? Le autorità impongono ai musicisti tanti lavori che non hanno nulla a che fare con la musica [...]. Il concerto durerà all'incirca due ore. Il programma prevede anche delle melodie ebraiche [Laks 1991, p. 135].

Così Simon Laks descrive il concerto dell'orchestra di Auschwitz nella sua ultima *tournee* a Birkenau, dove suona per il Sonderkommando (il Sonderkommando era la squadra di prigionieri preposta alla liquidazione dei cadaveri che, dopo la camera a gas, venivano trasportati ai forni crematori). Le

ceneri venivano in seguito disperse sui terreni circostanti. Questo concerto ebbe probabilmente luogo il 5 ottobre 1944. Faccia a faccia, musicisti e squadre del Sonderkommando conoscono il significato dell'avvenimento. «Dobbiamo distrarre quelli che gasano gli altri». La musica come l'ultima sigaretta dei condannati. Considerato l'andamento della guerra, il comandante del campo aveva deciso la liquidazione di questi seicento testimoni supremi. Due giorni dopo, il 7 ottobre 1944, scoppia una delle pochissime rivolte su larga scala, condotta dalle squadre I e III. Il terzo crematorio salta in aria. Non ci saranno superstiti. Nell'arco di tempo dal 28 settembre al 3 ottobre 1944, arrivano da Theresienstadt più di sedicimila prigionieri, tra i quali la maggior parte dei musicisti, direttori d'orchestra e compositori che erano riusciti fino a quel momento a sopravvivere in quel villaggio-Potëmkin.

Le orchestre dei campi avevano diverse funzioni: scortare a ritmo di marcia, mattino mezzogiorno e sera, su un tema conosciuto, la partenza e il ritorno dei Kommandos (le squadre di lavoro); rallegrare in alcuni campi l'intervallo della domenica pomeriggio; festeggiare il compleanno dei comandanti di campo, dei superiori o dei Prominenten (i «privilegiati»). Spesso la gran cassa e i piatti costituiscono il nucleo del complesso, ma l'orchestra assume la propria sonorità in funzione degli strumenti recuperati e riparati. L'esistenza di Kapellen è stata accertata in almeno ventuno campi importanti.

Al fianco di queste orchestre, si segnalano un quartetto d'archi e dei complessi di musica da camera a Buchenwald, diversi gruppi jazz, un duo violino e pianoforte a Flossenbürg, un piccolo complesso a Ravensbrück, orchestre da campo ad Auschwitz I, Auschwitz II (Birkenau), Auschwitz III (Monowitz), Auschwitz-Göleschau, Auschwitz-Blechhammer, Fürstengrube, Gleiwitz I, Jawischowitz, Belzec, Buchenwald, Dora, Dachau, Mauthausen, Mauthausen-Gusen, Mauthausen-Ebensee, Natzweiler-Struthof, Neuengamme, Sachsenhausen, Sachsenhausen-Falkensee, Janovsk e Trawniki.

Per alcuni, la musica d'insieme era «articolo di consumo per eccellenza e, in quanto tale, sottomessa all'arte dell'organizzazione» [Laks 1991, p. 108]. Ancor prima di essere sopravvivenza spirituale, l'esecuzione musicale nella quotidianità dei campi di concentramento – società perversa ma comunque società – rientrava nell'ordine degli scambi, della concorrenza, dei giochi d'influenza, della lotta per sopravvivere.

Ad esempio, essere Notenschreiber («copista») permetteva un minor carico di lavoro esterno. Così, gli strumentisti che ottenevano di entrare in orchestra o nei complessi minori avevano forse qualche possibilità in più di non far parte del successivo contingente di gassati o di fucilati. I musicisti conoscevano i motivi preferiti dei loro carcerieri: l'Übersturmführer di Auschwitz, Schwarzhübel, chiedeva alla «sua» orchestra («Meine schöne Kapelle») di eseguire *Heimat, deine Sterne*. L'Unterscharführer Bishop prediligeva (forse in modo perverso?) le melodie ebraiche che andava ad ascoltare di nascosto. Il Rottenführer Pery Broad, un miope a capo del gabinet-

to politico che esercitava il potere discrezionale sull'irrogazione della pena di morte, era un fisarmonicista senza eguali. Il prigioniero Heinz Lewin costruì un registro supplementare per il suo strumento in cambio di cinquanta sigarette... Broad era solito suonare jazz – «la musica dei negri», come la qualificavano i più alti responsabili ideologici – soprattutto con gli eccellenti musicisti olandesi che arrivarono ad Auschwitz nel 1944. O ancora il Blockführersturmann Stefan Baretzky esigeva che ad ogni suo passaggio l'orchestra interrompesse la musica che stava suonando per eseguire a suo esclusivo beneficio il suo tema-feticcio *Deutsche Eichen* («Querce tedesche»).

L'orchestra di Auschwitz aveva messo insieme un *pot-pourri* su temi desunti da Schubert, *Erinnerungen an Schubert*, e un altro sul repertorio russo-zigano intitolato *Schwarze Augen* («Occhi neri»). Alcuni pezzi erano eseguiti «a gentile richiesta» di chi esercitava il potere. Ad Auschwitz, *Heimat deine Sterne*, *Berliner Luft* e *Grüß an Obersalzberg* erano l'equivalente del *Requiem* di Giuseppe Verdi a Theresienstadt.

Le orchestre «ufficiali» o i complessi *ad hoc*, in genere clandestini e sempre dipendenti dalla disponibilità di strumenti, dall'arbitrio dei carcerieri o dal particolare momento della guerra, germogliarono in quegli enormi cimiteri che furono i campi di concentramento.

4. Il canto.

La scarsità di strumenti, le loro cattive condizioni in certi campi e in certi periodi, lo stesso divieto di possederne, non contribuirono certo a favorire la nascita di insiemi strumentali. Con l'eccezione di Theresienstadt, fu il canto, più che la musica strumentale, a veicolare la disperazione e la speranza quotidiane.

Dal recupero delle radici e delle ninnenanne dell'infanzia ai canti di resistenza, dalle canzoni da cabaret agli inni religiosi, dalla musica codificata alla musica ad orecchio, dall'*agit-prop* alla melopea malinconica, ogni forma aveva il suo cantore. Canti yiddish, canti zingari, canti operai, amatoriali o professionali, in assolo o in forma corale, le cui vibrazioni sonore erano in relazione diretta con i loro corpi scarniti, torturati, portati oltre i limiti dell'immaginabile, rappresentavano lo sfogo dello spirito umano alle prese con questo dantesco universo concentrazionario.

Nel 1933, in uno dei primi campi, il KZ Börgermoor (vicino a Papenburg) – riempito essenzialmente di prigionieri politici – nasce una poesia di sei strofe composta dall'operaio comunista Johann Esser, poi rielaborata dall'attore e regista Wolfgang Langhoff. Rudi Goguel, giornalista, inventerà la melodia e scriverà una composizione a quattro voci per coro maschile che s'intitolerà *Börgermoorlieder* prima di diventare, più tardi, il *Moorsoldatenlied*:

Qui in questa landa desolata
 è costruito l'accampamento
 dove noi, lontano da ogni gioia
 stiamo ammassati dietro al filo spinato.
 Noi siamo i soldati della brughiera.

Venne cantato per la prima volta, in una serata ironicamente intitolata «Zirkus Konzentrations», a Börgermoor, di fronte alle SS. Annota Langhoff

Ho visto il comandante. Era seduto laggiù, la testa china, e grattava il suolo con i piedi. I soldati delle SS erano silenziosi e immobili. Ho guardato i compagni. Molti piangevano [1986, pp. 165-86].

Seguì un dibattito politico tra SS e prigionieri. Due giorni dopo arrivò il divieto di cantare il brano. Ciononostante questo canto – *verba volant* – evade dal campo e nel 1935 arriva nelle mani del compositore Eisler, già in esilio, di passaggio a Londra, che lo trascrive. L'opera sarà interpretata dapprima da Ernst Busch durante la guerra di Spagna, poi dal basso americano Paul Robeson, e diventerà famosa in tutto il mondo come canto di resistenza.

Si diffusero anche altri canti, come quello che segue, proveniente da Sachsenhausen; un canto di speranza e coraggio:

Marciamo saldamente con passo eguale
 sfidiamo angustie e affanni;
 poiché in noi resiste
 la speranza nella libertà e nel domani.

Secondo il costume nazista, l'imposizione perversa di canti ingiuriosi o autoderisorii faceva parte del gioco. Si sollecitava la composizione di vere e proprie inni di campo, anche tramite varie forme di concorso, come avvenne a Buchenwald o a Sachsenhausen o a Neuengamme. Lo scrittore Erich Mühsam fu costretto a cantare lo *Horst-Wessellied*, uno dei canti nazisti più conosciuti; agli ebrei di Buchenwald fu imposto il *Canto degli Ebrei*, una confessione autodenigratoria:

Per secoli abbiamo ingannato il popolo
 nessun imbroglio era per noi troppo grande e forte
 abbiamo soltanto trafficato, mentito e ingannato,
 con la Corona e con il Marco
 [...]

 Noi siamo i Coen, gli Isaak e i Wolfensteiner
 conosciuti dappertutto per i nostri brutti musi.

Alexander Kulisiewicz (internato a Sachsenhausen dal 1939 al 1945) trascriverà cinquantaquattro «Canti della sofferenza» e ne memorizzerà altrettanti per diventare un autentico archivista dei campi della morte e della speranza impossibile. Ricordiamo ancora *Il crocifisso del 1944, Oh, mia*

Buchenwald, Ninnananna per il mio bambino nel crematorio, Il canto di morte ebraico. Molti di questi canti rimarranno profondamente radicati nella memoria di questi esseri, come un interiore recinto di filo spinato. Soprattutto le canzoni del folklore tedesco, imposte loro a forza. «Esse giacciono incise nelle nostre menti, saranno l'ultima cosa del Lager che dimenticheremo», scrive Primo Levi in *Se questo è un uomo* [1989, p. 45].

La solidarietà fra prigionieri si rivelava attraverso il canto: il musicista David Beigelmann di Łódź comporrà uno *Tsigaynerlied* [Kalisch e Meister 1985, p. 87]. Ma la maggior parte di questi canti sono scomparsi e pochi sono sopravvissuti a quell'enorme buco nero che fu l'universo concentrazionario. Alcuni popoli di tradizione orale come i Sinti, i Rom, i Romanischels o gli Zigani, non hanno praticamente lasciato traccia. Ad Auschwitz esisteva un'orchestra di gitaní; eppure conosciamo un solo canto che ci è pervenuto da quel campo di concentramento: *Nje buditsche*.

Sui prigionieri russi e cechi, che tuttavia praticavano normalmente il canto, siamo completamente privi di libri-testimonianza, e su questo argomento non sono nemmeno state condotte ricerche musicologiche particolari. Eppure il contributo cantato di queste nazionalità ci deve essere stato. A riprova di ciò, alla fine del 1958 è stato rinvenuto sul suolo di Sachsenhausen un quadernetto rosso contenente quaranta poesie russe. Una di queste parla di «un canto or ora ascoltato e che muove il cuore» perché è un «canto del mio paese»...

5. *Theresienstadt (1942-45): un mondo immaginario di cartapesta.*

Suprema ipocrisia, arguta perversione: il "ghetto modello" di Theresienstadt fu un campo di concentramento "agevolato". Parzialmente amministrato da un consiglio ebraico, la sua struttura presentava una *Freizeitgestaltung* (organizzazione per il tempo libero) diretta per alcuni mesi da Erich Weiner, poi dall'ingegnere Zucker. Rimase in funzione dal febbraio 1942 fino ai massicci Osttransporten dell'ottobre del 1944. Vi avevano luogo teatro e seminari di studio, opere, cicli di conferenze e concerti di musica da camera, esibizioni di quattro orchestre, di corali, di un complesso jazz; persino il cabaret: a Theresienstadt era nata l'illusione estrema della vita "normale". A capo della sezione musicale vi era il compositore ceco Hans Krasa, autore dell'opera per bambini *Brundibar*, composta nel 1939 ma riscritta a Theresienstadt.

Dopo un iniziale periodo di sei mesi (fino all'estate del 1942) in cui il possesso di strumenti musicali «equivaleva ad una condanna a morte» (secondo la testimonianza del giovane violinista Thomas Mandl, internato a Theresienstadt dall'aprile 1942 alla fine del settembre 1944), i concerti organizzati di nascosto ebbero il *placet* delle autorità naziste, che vi scorgevano un mezzo

di propaganda. Il film *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* («Il Führer dona una città agli ebrei») ne sarà il logico e cinico risultato (agosto-settembre 1944). Per due anni, musica e vita culturale sono state parti integranti di questa anticamera di Auschwitz (le cifre ci dicono che, delle 139861 persone che sono «vissute» a Theresienstadt, 86934 saranno trasportate nei campi di sterminio e 33430 moriranno *in loco*, di stenti e malnutrizione, per le inumane condizioni della vita quotidiana e per le conseguenti malattie).

La Freizeitgestaltung organizzò un incalcolabile numero di concerti, alcuni dei quali ripetuti fino a quaranta volte. Vi si ascoltò un ventaglio di opere che spaziava dalla musica rinascimentale alla musica contemporanea (lo Studio di musica contemporanea fondato da Viktor Ullmann organizzò perlomeno due concerti). In questo periodo Theresienstadt poté contare su almeno otto pianisti di chiara fama, su sette direttori d'orchestra e su una decina di compositori che provvidero alla prima esecuzione di cinquantasei opere, di cui ventiquattro del solo Viktor Ullmann. Quattro orchestre, diversi gruppi di musica da camera, ogni genere di spettacolo: musica classica e romantica viene eseguita nelle brevi serate votate al «divertimento». Pure le conferenze sulla musica vi troveranno il loro posto e Viktor Ullmann ne sarà anche il critico musicale (sono stati ritrovati ventisei articoli [Klein 1995] concernenti trentatre diversi concerti e settantasette lavori interpretati).

Per quanto riguarda l'opera, si segnalano gli allestimenti de *La sposa venduta* di Smetana, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa e persino *Il pipistrello* di Johann Strauss, presentati con l'accompagnamento di due pianoforti. Viktor Ullmann scrive la prima opera per il campo, *L'imperatore di Atlantide*. Fu composta tra fine giugno 1943 e inizio marzo 1944 per un'orchestra di tredici elementi, e la prova generale ebbe probabilmente luogo fra il 12 e il 18 settembre del 1944.

Famoso è l'episodio delle esecuzioni del *Requiem* di Verdi. Su richiesta dei carcerieri nazisti, il direttore d'orchestra Rafaël Schächter aveva raccolto un coro di centocinquanta persone; all'indomani della rappresentazione del 6 settembre 1943 essi furono tutti spediti ad Auschwitz. In un mese Schächter ricompose un secondo coro. Anch'esso, dopo aver eseguito il *Requiem*, venne eliminato. Con il suo terzo coro – di sole sessanta persone – Schächter replicò il lavoro per quindici concerti!

Certi musicisti passavano da un'orchestra all'altra, dai «classici» ai «Ghetto Swingers» e alle loro improvvisazioni jazzistiche, poi da queste al «Kaffeehaus», dove dominava il melanconico rimpianto d'una società già lontana, riprodotto da un complesso musicale leggero.

Ma ciò che più colpisce è la straordinaria creatività dei compositori di Theresienstadt. Alcuni (Krasa, Haas, Ullmann) continuando da veri professionisti una carriera cominciata vent'anni prima; altri, debuttanti di talento, alle soglie di quella che sarebbe stata in altre circostanze una brillante carriera musicale (Klein, Schul). Certo, anche in altri campi si compongono canti

e talvolta marce: ad Auschwitz, la marcia *Arbeit macht frei*, ad opera di uno dei direttori della Lagerkapelle, Franz Nierychio; a Buchenwald le otto marce composte da Ondrej Volrab; al KZ Neuengamme il *Song von der Kühle* («Canto del freddo») di Emil František Burian per voce e orchestra, composto per il Natale del 1944. Già passato alla storia è il *Quatuor pour la fin des temps*, composto da Olivier Messiaen al Lager di Görlitz (che era un campo di prigionieri di guerra piuttosto che un campo di concentramento). Erwin Schulhoff, prima di morire nel 1942 nel campo di Würzburg, lavorerà ancora alla sua Ottava Sinfonia. A Theresienstadt si sono identificati cinquantasei lavori: Hans Krasa con quattro lavori e la revisione della sua opera per bambini *Brundibar*; Gideon Klein con sei lavori originali e due arrangiamenti; Siegmund Schul con un totale di otto lavori in gran parte incompleti; Pavel Haas con tre lavori così come Karel Berman, che diventerà dopo la guerra uno dei maggiori baritoni cechi. Altri lavori furono presentati da strumentisti come Viktor Kohn, Egon Ledec e Carlo Taube, oltre alla poetessa Ilse Weber. Tuttavia è proprio Viktor Ullmann che si impone quando si pensa alla creatività musicale nell'universo concentrazionario. Il discepolo di Schönberg e di Hába, l'amico di Berg, l'ammiratore di Bach e Mahler, in venticinque mesi di prigionia produrrà altrettanti lavori, di cui ventitre sono sopravvissuti all'Olocausto. Composizioni di ogni genere: tre sonate per pianoforte; un quartetto d'archi (n. 3) oltre ad un secondo incompleto, nascosto in un'altra partitura; numerosi cicli vocali, romanze da camera isolate; l'abbozzo (ma col libretto completo) di un'opera su Giovanna d'Arco; un melologo, *Il canto di amore e di morte dell'Alfiere Christoph Rilke*; la musica d'accompagnamento per una serata di letture poetiche consacrata a François Villon; oltre alla già citata opera *L'imperatore di Atlantide*, o *L'abdicazione della Morte*.

Ullmann si avvale di testi dei più grandi poeti della cultura germanica - Conrad F. Meyer, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke - e i suoi Lieder discendono in linea retta dalla scrittura mahleriana. Ullmann cita Johann Sebastian Bach ne *L'imperatore* e nelle variazioni finali del suo ultimo lavoro, la Settima sonata per pianoforte, continuando così la sua parabola artistica cominciata nel 1918, senza mai abbandonare unicamente alle mani dei carcerieri la lingua e la cultura tedesche. Ne rivendica al contrario l'eredità in tono alto e forte. Così *L'imperatore di Atlantide* (giugno 1943 - agosto 1944) è costellata di citazioni da Bach e Brahms, non meno che da Haydn, Mahler, Suk e Dvořák. Ullmann rivela il controsenso dei campi, immensi cimiteri, mentre la sua musica denuncia il tentativo di distruggere l'umanità. Lieder come *Der müde Soldat* («Il soldato stanco») o lo scomparso LDK (*Der letzte deutsche Krieg*, «L'ultima guerra tedesca») precedono quella sacra rappresentazione medievale d'impianto tutto allegorico che è *L'imperatore d'Atlantide*, dove viene inscenato il combattimento tra l'imperatore (Hitler, certo, ma con lui ogni potere coercitivo) e la Morte, protettrice della Vita (Arlecchino, i soldati). A partire da un superbo testo espressionista, ricco

di metafore del poeta Peter Kien (scritto a venticinque anni, a Theresienstadt), la partitura trova modo di denunciare la realtà. Fin dall'inizio dell'opera, nel momento in cui l'Imperatore sembrerebbe trionfare nel suo tentativo di distruzione totale, Ullmann fa dire alla musica che la Morte, dolce giardiniera, avrà l'ultima parola. Nel finale farà addirittura cantare ai sopravvissuti un arrangiamento del corale luterano *Il nostro Signore è una forte rocca* (*Ein' feste Burg ist unser Gott*):

Scendi, o Morte, nostro ospite di riguardo, (scendi) nella dimora del nostro cuore. Liberaci dal dolore e dal fardello della vita. Donaci il riposo dopo la sofferenza e la miseria. Insegnaci a rispettare le gioie e le pene dei nostri fratelli. Insegnaci il supremo comandamento: non nominare invano il gran nome della Morte!

Nell'ultimo movimento, in forma di variazioni, della Settima sonata per pianoforte (estate 1944), Ullmann intreccia all'aria sionista *Rachele* un potente canto dell'epoca delle guerre hussite: *Voi che siete i soldati di Dio*. Ullmann inserisce nel corale una fugace allusione a due inni tedeschi, *Nun danket alle Gott* («Ringraziate tutti Dio») e *O Lamm Gottes unschuldig* («Oh innocente agnello di dio»). Facilmente identificabile il nemico da combattere: Ullmann proporrà un'autocitazione dalla sua opera *L'imperatore di Atlantide* – la sequenza di note che accompagna le parole «Firmato: Overall» (variante di «Überall», allusivo a «Deutschland über alles») – simbolo della *Hybris* distruttrice, incarnazione del Male. Ma nella sonata la sequenza di note quasi letteralmente ripresa da *L'imperatore* è cinta e quasi soffocata da un brano musicale del canto hussita. Nella fuga conclusiva appare infine la sequenza di note simbolo del nome di Bach (*si bem - la - do - si*): il credo artistico è veicolato da un doppio canto intrecciato, quello delle origini – *Rachele* – e quello delle forze spirituali – *I soldati di Dio*.

Nel mese di agosto del 1944, in un testo - professione di fede intitolato *Goethe e il Ghetto*, Ullmann scrive:

La massima di Goethe: «Vivi il presente, vivi nell'eternità» ha sempre rappresentato per me il senso enigmatico dell'Arte [...]. Theresienstadt è stata, e ancora per me lo è, maestra di Forma. Prima, quando non sentivamo né l'impatto né il fardello della vita materiale perché attutiti dal benessere, questa magica conquista della Civiltà, ci era facile concepire forme artistiche di una grande bellezza. Ma è qui, a Te-

Figura 1.

L'imperatore di Atlantide.



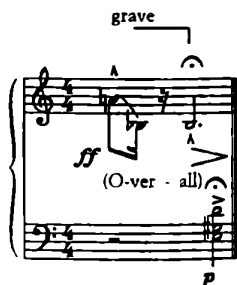
rezin, dove nella quotidianità ci tocca vincere la materia facendo appello al potere della forma, dove tutto ciò che ha rapporto con le Muse contrasta così straordinariamente con l'ambiente in cui viviamo, che si trova il vero insegnamento dei Maestri. Sulle orme di Schiller, abbiamo cercato di penetrare il segreto di ogni opera d'arte, nel tentativo di annichilire la materia con la forma, in ciò che è senza ombra di dubbio la suprema missione dell'uomo. L'uomo dell'estetica, come l'uomo dell'etica.

Ho composto a Terezin una certa quantità di musica, in primo luogo per soddisfare i bisogni dei direttori d'orchestra, dei registi, dei pianisti e dei cantanti e, per ciò stesso, quelli dei membri dell'Amministrazione degli svaghi del ghetto. Stilarne il catalogo sarebbe tanto vano quanto sottolineare il fatto che suonare il pianoforte a Theresienstadt fu impossibile fintantoché il campo era sprovvisto di strumenti musicali. Sarebbe altrettanto futile evocare, per l'edificazione delle future generazioni, la crudele mancanza di fogli pentagrammati. Bisogna tuttavia sottolineare come Theresienstadt abbia contribuito a dare valore e non a osteggiare la mia produzione musicale; che in nessun modo ci siamo seduti a piangere sulle rive dei fiumi di Babilonia; e che il nostro sforzo per servire rispettosamente le Arti è stato proporzionale alla nostra volontà di vivere malgrado tutto. Sono convinto che tutti quelli che lottano, nella vita come nell'Arte, per trionfare di una Materia che pur sempre resiste, condideranno il mio punto di vista.

Dalle marce ritmate per condannati a morte alle musiche più raffinate, dai canti di speranza ad una sonata che parla di resistenza spirituale, dalle melopee nostalgiche ad un'opera che ci insegna come la Morte sia nostra alleata contro il terrore e l'omicidio, da Auschwitz a Theresienstadt, musicisti professionisti e dilettanti hanno cercato come meglio potevano di inscrivere la musica nel seno della loro esperienza quotidiana. Le opere sopravvissute all'Olocausto ci spiegano la realtà meglio di qualsiasi pagina di un libro di storia. Composte dai protagonisti, raccontano l'incomprensibile, l'inesplicabile dello «Hier ist kein warum» («qui non esiste un perché»). In certi casi, col tentativo di abbozzare una risposta a «questa malvagità ontologica» (Jankélévitch) mediante suoni che si aprono sul silenzio di un esame di coscienza mai esaurito.

Figura 2.

Sonata n. 7. Finale: variazioni e fuga.



6. *Storia, musica e memoria.*

Nella mitologia greca le Muse sono figlie di Mnemosine, divinità della memoria, sposa di Zeus. In effetti l'arte è figlia della memoria. L'importanza di un'opera d'arte sta nella sua potenza di rigenerare la memoria, matrice dell'avvenire e del passato; per meglio «immaginare il passato e ricordarsi dell'avvenire», come dice Carlos Fuentes. La musica più ancora di ogni altra arte, perché al di qua e al di là del linguaggio articolato e dei suoi riferimenti troppo velocemente cristallizzati, e anche manipolati. Prodotto-processo, la musica, fatta della stessa materia del tempo, si fa attraverso questa e mediante questa. Essa contiene in sé ciò che la storia, per esigenze di classificazione, deve rigettare: il tempo vissuto. E la possibilità di ri-crearlo. Rende così possibile la riscoperta del non-detto, del dimenticato, come pure dell'invisibile. Le composizioni nate nei campi di concentramento, dal *Moorsoldatenlied* (KZ di Börgermoor, 1933) all'opera di Viktor Ullmann *L'imperatore di Atlantide* (Terezin, 1943-44), non sono solo atto di resistenza e d'espressione personale o sociale, ovvero ricerca dell'opera d'arte, fuorviata e magnificata dalle estreme circostanze esistenziali; ma diverranno fin dal loro concepimento, tanto per il particolare pubblico dei campi quanto per le generazioni successive, «luoghi della memoria» (Pierre Nora) o meglio ancora «ormeggi della memoria», in alcuni dei quali s'anida la luce di autentici capolavori.

AA.VV.

- 1980 *Das Lagerliederbuch, Lieder gesungen, gesammelt und geschrieben im Konzentrationslager Sachsenhausen bei Berlin 1942*, Plene, Dortmund.

Bobran, A. K.

- 1992 *Theoretische Ansätze der Volksliedforschung in der DDR (1949-1989)*, Dissertation, Freiburg.

Celan, P.

- 1952 *Fugue de la mort*, Deutsche Verlags - Anstalt, Stuttgart (trad. it. *Fuga della Morte*, in Id., *Poesie*, Mondadori, Milano 1998, pp. 64-65).

Eichenauer, R.

- 1932 *Musik und Rasse*, Lehmanns, München.

Fénelon, F.

- 1976 *Sursis pour l'orchestre. Témoignage recueilli par Marcelle Routier*, Stock, Paris.
1982 *Das Mädchenorchester in Auschwitz*, Dt Taschenbuch, München.

Jaldati, J., e Rebling, E.

- 1985 *S'brent, briderlech, s'brent, Jiddische Lieder*, Rütten und Loening, Berlin.

- Jani, E.
1960 *Mi ha salvato la voce... Auschwitz 180046*, Ceschina, Milano.
- John, E.
1991 *NS Lagersystem und Musik*, in «Archiv für Musikwissenschaft», n. 48, pp. 1-36.
- Julsgaard-Larsen, S.
1946 *Buchenwaldsangen*, Samlerens, Copenhagen.
- Kalisch, S., e Meister, B.
1985 *Yes we sang! Songs of the Ghettos and Concentration Camps*, Harper and Row, New York.
- Karas, J.
1985 *Music in Terezin (1941-1945)*, Pendragon Press - Stuyvesant, New York.
- Klein, H. G.
1995 (a cura di), *Viktor Ullmann Materialien, Verdrängte Musik*, vol. II, Von Bockel, Hamburg.
1997 (a cura di), «... Es wird der Tod zum Dichter», *Verdrängte Musik*, vol. XIV, Von Bockel, Hamburg.
- Kulisiewicz, A.
1972 *KZ-Lieder, eine Auswahl aus dem Repertoire des polnischen Sängers Alex Kulisiewicz*, a cura di C. Linde, Wendepunkt, Sievershütten.
1974 *Ecce Homo, KZ-Maler und Zeugnis von Aleksander Kulisiewicz*, Hachiro Sakamishi, Tokyo.
- Kuna, M.
1993 *Musik an der Grenze des Lebens, Zweitausendeins*, Frankfurt am Main.
- Laks, S.
1991 *Méodies d'Auschwitz*, Cerf, Paris.
- Laks, S., e Coudy, R.
1948 *Musiques d'un autre monde*, Mercure de France, Paris.
- Lammel, I., e Hofmeyer, G.
1962 *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern*, Hofmeister, Leipzig.
- Langhoff, W.
1986 *Die Moorsoldaten*, in *Dreizehn Monate Konzentrationslagern*, Neuer Weg, Stuttgart, pp. 165-86.
- Levi, P.
1989 *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino; 1^a ed. 1958.
- Leyrik, H.
1948 *Lider Fun di Getos un Lagern*, Alneltlekher yidisher kulturkongres, Tsiko, New York.
- Mesese, Lieutenant-Colonel
1946 *Poèmes et chants du camp de Dora*, s. e., Paris.

- 1948 *Les Chants des prisons et des camps*, s. e., Paris.
- 1949 *Chansonnier à Buchenwald*, s. e., Paris.
- Midgal, U.
- 1986 *Und die Musik spielt dazu, Chansons und Satiren aus em KZ Theresienstadt*, Piper, München.
- Peduzzi, L. P., e Haas, P.
- 1996 (a cura di), *Pavel Haas: das Leben und die Arbeit, Verdrängte Musik*, Vol. IX, Von Bockel, Hamburg.
- Probst-Effah, G.
- 1989 *Das Lied im NS-Widerstand, Ein Beitrag zur Rolle der Musik in den national-sozialistischen Konzentrationslagern*, in «Musikpädagogische Forschung», IX, pp. 79-89.
- Rilke, R. M.
- 1912 *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Insel, Frankfurt am Main (trad. it. in *L'Alfiere*, Marcos y Marcos, Milano 1988²).
- Schultz, I., e Ullmann, V.
- 1993 (a cura di), *26 Kritiken über musikalische veranstaltungen in Theresienstadt, Verdrängte Musik*, vol. III, Von Bockel, Hamburg.
- Slavicky, M.
- 1995 *Gideon Klein: a Fragment of Life and Work*, Helvetica-Tempora, Praha.
- Stroumsa, J.
- 1998 *Tu Choisiras la vie*, Cerf, Paris.
- Van Weren, L.
- 1989 *Trompetspeler in Auschwitz*, De Bataafsche Leeuw, Amsterdam.
- Vespignani, R.
- 1979 *Faschismus*, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin.
- Witthoefft, C.
- 1997 *Variations and Fugue on a Hebrew Folksong*, in *Dessa: A Legacy from Theresienstadt*, Petroz-Abeles, Pully, pp. 59-70.
- Wulf, J.
- 1983 *Musik im dritten Reich*, Ullstein, Frankfurt am Main.

Studi specialistici:

AA.VV.

- 1995 *Kontexte: musica judaica 1994: Bericht über die musikwissenschaftliche Konferenz Praha 25-26.10.1994*, a cura di V. Benetkova, Università Charles, Facoltà di filosofia, Praha.
- 1994-99 *Theresienstädter Studien und Dokumente*, 15 voll., Theresienstädter Initiative, Praha (anche Metropoli, Berlin).
- 1991-98 *Verdrängte Musik*, 17 voll., Von Bockel, Hamburg (voll. I-XV), Pfau, Saarbrücken (voll. XVI-XVII).

PHILIPPE ALBÈRA

Modernità: il materiale sonoro

1. *Il concetto di modernità.*

In quale misura si può parlare, a proposito della musica sviluppatasi dopo la seconda guerra mondiale, di modernità o di avanguardia, due concetti che hanno un significato per la storia dell'arte a partire dal XIX secolo? La questione terminologica sembra futile, ma ciò che essa dissimula è importante. In effetti, proprio in quel momento esisteva una forte tendenza collettiva che mirava al ripensamento del fenomeno musicale nel suo insieme, una tendenza che ha effettivamente modificato il rapporto con la composizione, influenzando sulla maggior parte delle forme attuali. Mi porrò, in questa sede, al livello delle *concezioni*, e non in una prospettiva analitica propriamente musicale, cercando di porre in luce le linee portanti d'un pensiero musicale in piena mutazione. Il periodo preso in esame, abbastanza breve, è approssimativamente compreso fra la pubblicazione del libro di Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, edito nel 1948, e quella del libro di Boulez, *Pensare la musica oggi*, la cui prima edizione, in lingua tedesca, risale al 1963. Riassumere le idee espresse in questo lasso di tempo è praticamente impossibile nell'ambito di un articolo; la sola presentazione dettagliata dei concetti seriali esigerebbe degli sviluppi che non potrebbero trovare spazio in questa sede. Abbiamo quindi dovuto fare alcune scelte. Per quanto riguarda la serialità, ci siamo volontariamente concentrati sulle due personalità dominanti, Boulez e Stockhausen, i cui testi teorici rappresentano il *corpus* maggiormente coerente e importante.

Il concetto di modernità trae origine dall'opposizione fra arte moderna e arte antica nel primo Romanticismo tedesco – opposizione anticipata nel XVIII secolo dalla *Querelle des Anciens et des Modernes*. Questo concetto si confonde, durante l'intero corso del XX secolo, con quello di avanguardia, che deriva invece dal lessico militare e dalle teorie sociali utopistiche del XIX secolo francese, che ebbero un'influenza importante su Liszt. Fu Baudelaire a definire il termine modernità dal punto di vista estetico in uno scritto del 1859: «La modernità – scrive – è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile» [Baudelaire 1980, trad. it. p. 288]. Se lo spirito di modernità si attiene a questo equilibrio fra ciò che ci è dato dal presente e ciò che attraversa il tempo, i movimenti di avanguardia si proiettano invece nell'avvenire, rivendicando

una cesura radicale col passato e con le convenzioni. L'idea che attraverso una rivoluzione del linguaggio sia possibile «changer la vie», secondo la terminologia di Rimbaud, conferisce loro una dimensione politica e collettiva che si distingue dalle forme più strettamente estetiche e individualiste della modernità. La questione centrale, che deriva tanto dalle idee estetiche che dagli sconvolgimenti sociali, in particolare per quanto concerne lo statuto dell'arte e dell'artista nella società borghese del XIX secolo, è dunque quella del rapporto con la tradizione e la società. Essa implica una costante ridefinizione del senso dell'arte, della sua funzione e dei suoi strumenti. L'evoluzione artistica, a partire dal XIX secolo, si realizza attraverso questa tensione fra una rappresentazione ideale, che si vuole meno descrittiva che espressiva, e una realtà sociale piuttosto ostile, basata su attese determinate dagli schemi tradizionali. Dopo la Rivoluzione francese, l'arte non è più, se non occasionalmente, una forma di consenso sociale. Essa è piuttosto una scommessa, un momento di verità. Adorno sceglie come epigrafe della sua *Filosofia della musica moderna* questa citazione tratta da Hegel: «Poiché nell'arte non abbiamo a che fare con un gioco meramente piacevole o utile, ma [...] con un dispiegamento della verità» [Adorno 1949, trad. it. p. 8]). Se gli artisti sognano una riconciliazione, attraverso nuove forme collettive (sul modello della tragedia greca per Wagner, su quello della comunità preborghese per Hindemith, o quello della società senza classi per Eisler), essi devono tuttavia prendere atto di una progressiva individualizzazione dei linguaggi e delle forme artistiche, dei concetti e delle pratiche. Aspirando alla «Grande Opera», Paul Klee diceva: «Ne abbiamo trovato le parti, ma non ancora l'insieme. Ci manca quest'ultima forza. Non esiste un popolo che ci sostenga» [1964, p. 33].

Il trauma della prima guerra mondiale, che aveva interrotto un processo di fervore artistico durante il quale era stato rimesso in questione l'insieme dei codici estetici, aveva condotto alla ricerca di un consenso sociale e artistico attraverso il ritorno alle forme tradizionali. Il *pathos* espressionista, come notò lo stesso Schönberg, sembrava inadeguato al momento storico. La seconda guerra mondiale generò invece estetiche radicali e di rottura, legate alla volontà di rifondare la pratica musicale nel suo insieme; il carattere individuale e irriducibile alla norma comune fu rivendicato non tanto come espressione soggettiva, ma piuttosto sotto il segno di un linguaggio nuovo, stradicato dal suo passato. La generazione dei compositori nati negli anni Venti, che raggiunsero la maturità con la fine della guerra, rappresentò una netta cesura nella continuità storica incarnata dai rappresentanti della corrente neoclassica, fino alla presa di potere all'interno dei corsi estivi di Darmstadt, istituzione inizialmente prevista per riallacciare i rapporti con le tendenze che avevano prevalso nel periodo precedente la guerra (Hindemith era la figura di riferimento e Wolfgang Fortner il principale insegnante di composizione): i *Ferienkurse* di Darmstadt divennero così, sul finire degli anni Quaranta, il luogo d'incontro della nuova generazione.

Il filosofo Theodor W. Adorno, allievo di composizione di Berg (abbandonò l'attività artistica durante gli anni Quaranta), ebbe un impatto decisivo sui corsi di Darmstadt. Nel 1951 sostituì addirittura Schönberg, in condizioni fisiche troppo precarie per accettare l'invito di sostenere alcune lezioni (l'anno precedente Adorno aveva già tenuto una conferenza sui «criteri della nuova musica»). Egli rappresentò un importante punto di contatto fra la giovane generazione e quella della Scuola di Vienna, nel cui clima egli si era formato. Nella *Filosofia della musica moderna*, concepita durante la guerra, aveva insistito su questa rottura fra società e arte moderna, basandosi sulla figura di Schönberg, simbolo del creatore isolato la cui espressività s'inscrive, attraverso la dissonanza, nelle strutture stesse del linguaggio musicale. Opponendo il "progresso" rappresentato da Schönberg, termine legato insieme all'ideologia marxista e alla concezione della storia espressa da Webern nelle sue conferenze sulla musica nuova, alla "restaurazione" incarnata da Stravinskij (termine che viene dallo stesso Schönberg), egli poneva i compositori della nuova generazione di fronte ad una scelta fondamentale, tanto estetica quanto etica. La filosofia adorniana tentava in questo modo, dall'interno, di formulare le problematiche di un'epoca, nella tacita speranza di incidere sul corso del futuro e di favorire la ricostruzione di una cultura europea lacerata dal nazismo e dalla guerra. La serialità rappresentò in effetti il punto di partenza per il lavoro dei giovani compositori negli anni Quaranta e Cinquanta, mentre il neoclassicismo era oggetto di un violento rifiuto; ma la giovane generazione si discostò dai criteri di Adorno, mirando a una sintesi delle correnti antagoniste dell'inizio del secolo attraverso procedimenti piuttosto tecnici che non estetici. Questa opposizione un po' manichea tra Schönberg e Stravinskij si trasformò, come si può osservare già nei primi testi di Boulez, in una opposizione fra tendenze innovative e tendenze classicheggianti dei due autori. In altre parole, progresso e restaurazione attraversavano le opere dell'uno come dell'altro.

D'altronde, l'estetica di non-riconciliazione sostenuta da Adorno, che si sarebbe incarnata nella maniera più letterale in compositori come Zimmermann o Nono, ai quali il filosofo non prestò grande attenzione, caratterizza globalmente le avanguardie musicali fino al termine degli anni Sessanta. Essa si manifestò come una rivolta e una lotta contro tutti i valori tradizionali. Tutto fu messo in discussione e riconsiderato da un punto di vista nuovo. Notevole incidenza ebbero pure le influenze contraddittorie del surrealismo e dell'esistenzialismo: Boulez, in particolare, fu attratto, attraverso le personalità di Char, Artaud e Breton, soprattutto dal surrealismo, dal quale trasse il gusto per le frasi ad effetto e lo stile letterario caustico. Nono, invece, fu piuttosto influenzato dall'esistenzialismo: la sua ricerca di un nuovo umanesimo si fonda anche su certe idee di Sartre. Fu tuttavia Adorno a formulare l'inconcepito (inconcepibile) del radicalismo estetico del dopoguerra, dichiarando nella conclusione di un testo del 1949 intitolato *Critica*

della cultura e della società: «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie» [Adorno 1955, trad. it. p. 22].

2. *Geografia della modernità.*

Se si vuole evitare di diffondere in maniera acritica l'idea semplicistica di una storia musicale modellata da un'avanguardia unitaria dopo la seconda guerra mondiale, non si può descrivere la realtà dei movimenti della modernità dal 1945 in poi senza ricordare i diversi contesti storici che hanno prodotto posizioni divergenti all'interno del quadro generale della Neue Musik. Superati i criteri nazionalistici, che avevano caratterizzato una parte importante della modernità nella prima metà del secolo, per puntare all'universale, il movimento seriale ha costituito un riferimento centrale negli anni Cinquanta e Sessanta, e Boulez poteva scrivere a ragione, nel 1963, che «le energie si erano massicciamente indirizzate verso un medesimo fine». Il compositore francese occupa una posizione di prestigio nel movimento, tanto per l'importanza delle sue opere quanto per la profondità dei suoi scritti e l'esuberanza delle sue prese di posizione. Gli scritti che elaborò tra il 1948 e il 1953 possono essere considerati il fondamento concettuale di un'avventura che ben presto divenne collettiva. Si può motivare in parte questa situazione ricordando come Boulez avesse potuto beneficiare, durante la guerra, di una relativa continuità artistica e intellettuale grazie alla mediazione storica offertagli da Messiaen e Leibowitz, che gli avevano trasmesso, sullo scorcio degli anni Quaranta, l'uno la modernità della scrittura "ritmico-timbrica" di Debussy, Stravinskij e Varèse, l'altro quella della scrittura "melodico-armonica" di Schönberg, Berg e Webern. La sua precoce sintesi fra le diverse dimensioni del linguaggio musicale, che si coniuga con una percezione storica estremamente lucida e documentata, poteva innestarsi sul lavoro di queste due personalità, che Boulez si era scelto come professori. Messiaen era stato uno dei primi, già negli anni Trenta, a formulare critiche radicali nei confronti del neoclassicismo: «Questo secolo malato, questo secolo impazzito non è altro che un secolo di scansafatiche. [...] Scansafatiche gli artigiani del simil-Fauré e del simil-Ravel. Scansafatiche i maniaci del falso-Couperin e i facitori di *rigaudons* e pavane. Scansafatiche gli odiosi contrappuntisti fautori del ritorno a Bach, che ci propinano senza remore melodie aride e smunte, avvelenate da una parvenza di atonalismo» [da un testo apparso ne «La Page musicale» del 17 marzo 1939, cfr. Périer 1979, pp. 48-49]. Per contro, un compositore del calibro di Luciano Berio, coetaneo di Boulez, isolato in una cittadina della provincia italiana, scoprì tardivamente la modernità della prima metà del xx secolo, occultata dal fascismo; egli ha descritto in un testo del 1968 la «rabbia» che provocò in lui il fatto

di «rendersi conto che il fascismo [l']aveva privato, fino a quel momento, degli esiti musicali più essenziali per la [sua] cultura, ed ancor di più il fatto che esso era stato capace di falsificare la realtà spirituale» [Berio 1983, p. 46]. Maderna e Nono furono maggiormente legati alle correnti della modernità, grazie al loro impegno nella Resistenza antifascista, ma furono debitori a Hermann Scherchen, che nel 1948 risiedeva a Venezia, della possibilità di ristabilire una continuità vera tra quelle correnti e il loro lavoro (Maderna seguì dei corsi con Scherchen, mentre Nono lo accompagnò per circa un anno). Comunque, il punto di riferimento principale per la maggior parte dei compositori italiani fu Luigi Dallapiccola, a motivo del suo impegno etico ed estetico: secondo Berio, egli fu

un incontro che è stato di fondamentale importanza, non solo per me, ma per tutta la musica italiana: Luigi Dallapiccola. In quegli anni Dallapiccola era un punto di riferimento non solo musicale ma anche spirituale, morale e culturale nel senso più ampio del termine [Berio 1981, pp. 55-56].

Per compositori come Zimmermann e Stockhausen, che appartenevano a due generazioni diverse, ogni soluzione di continuità, in una Germania segnata da dodici anni di nazismo e di guerre, era sostanzialmente problematica; si stavano cristallizzando due posizioni decisamente antagoniste. Zimmermann, che aveva già raggiunto nel 1945 una certa maturità di composizione (egli stesso si designava come «il più anziano fra i giovani compositori»), intraprese un lungo e laborioso percorso, durante il quale cercò di integrare la tecnica seriale con uno stile intriso di neoclassicismo, senza rinnegare se stesso, e senza sacrificare sull'altare della tecnica un'espressività soggettiva contrassegnata da un sentimento tragico dell'esistenza; solo alla fine degli anni Cinquanta pervenne alla definizione del suo proprio stile, esasperando le contraddizioni legate alla propria situazione storica. Stockhausen, più giovane di una decina di anni, optò al contrario subito per un «grado zero della scrittura» che coincideva con il trasferimento dei valori espressivi all'interno della nuova strutturazione del materiale e della forma; avvalendosi di rari esempi storici (tra cui il Webern seriale e il Messiaen del *Mode de valeurs et d'intensités*), egli sviluppò un pensiero radicale, basato sulla sperimentazione e sul rifiuto di ogni riferimento formale, stilistico o linguistico del passato. La sua posizione rientrava all'interno di una tendenza politica tedesca che, dopo aver cercato di rinsaldare la continuità della storia con i rappresentanti degli anni Trenta, e in particolare con Hindemith, aveva scelto alla fine, spinta in questo senso da alcune personalità che contrassegnarono durevolmente la vita musicale, di incoraggiare la musica nuova, in particolare attraverso il circuito delle radio, aspirando alla ricostruzione di una cultura europea.

Ma il movimento seriale suscitò critiche anche all'interno dell'ambiente modernista. Quella di Xenakis fu senza dubbio la più virulenta. Giunto

alla musica attraverso esperienze non convenzionali, essendo matematico e architetto di formazione, Xenakis propose fin dalla metà degli anni Cinquanta un diverso processo intellettuale ed estetico, in rottura con la logica seriale, che giudicava inadeguata alla natura dei fenomeni acustici complessi, ai quali aveva portato il cromatismo generalizzato e lo spostamento della classica distinzione tra suono e rumore. Questa sua operazione fortemente formalizzata era parallela, in un certo senso, a quella più empirica condotta dal gruppo di musica concreta, che si era formato intorno a Pierre Schaeffer e Pierre Henry, i quali avevano cominciato a sviluppare negli anni Quaranta un pensiero e una pratica musicali del tutto diversi dalla serialità, e basati sulla manipolazione di oggetti sonori tratti dalla realtà e rielaborati attraverso i mezzi elettroacustici all'epoca ancora assai rudimentali.

La posizione di Messiaen, nel contesto del dopoguerra, merita una riflessione a parte. Essenziale legame tra la cultura innovatrice dell'anteguerra e quella degli anni Cinquanta, Messiaen si inserì nella dinamica seriale che, d'altronde, aveva in parte influenzato con il famoso *Mode de valeurs et d'intensités*, composto a Darmstadt nel 1949, senza tuttavia adottarne integralmente i principi. Alcune opere, come il *Livre pour orgue*, sono assai vicine all'orientamento seriale per il rigore della loro concezione. Ma Messiaen rimase fedele all'idea di una modalità allargata, che non poteva coincidere completamente con il cromatismo generalizzato che è alla base del sistema seriale; egli proseguì il suo percorso con grande indipendenza, e sviluppò il proprio stile al di fuori di movimenti che comunque seguiva con grande interesse e apertura di spirito (dalle musiche stocastiche di Xenakis alle musiche spettrali). La conversione di Stravinskij al serialismo, all'inizio degli anni Cinquanta, parve come il riconoscimento del vicolo cieco in cui si ritrovava l'estetica neoclassica dopo aver raggiunto l'apice con *The Rake's Progress*. È probabile che il rigore del contrappunto weberniano, a cui Stravinskij mirava con la propria musica fin dagli anni Venti, e il congelamento della dimensione armonica, con cui si prendevano le distanze da ogni forma di espressione soggettiva e da ogni *pathos*, furono i motivi essenziali di questo voltafaccia, che prese alla sprovvista gli avversari del movimento seriale, per i quali Stravinskij rappresentava l'alternativa. Si può comunque riscontrare una certa continuità in Stravinskij e al di là delle apparenze, tra oggettività neoclassica e straniamento della tecnica seriale, ma anche nella ricerca di un'espressione collettiva che si realizza con le opere religiose degli anni Venti e Trenta, con la costruzione serrata della *Sinfonia in tre movimenti*, e che prosegue ancora in opere parzialmente o totalmente seriali come *Agon*, *Threni*, *Canticum Sacrum*, *Requiem Canticles*.

Ma il quadro della situazione europea non sarebbe completo se non prendessimo in considerazione la particolare situazione dei paesi del blocco comunista. La rottura con la modernità musicale, imposta dai nazisti, trovò in un certo qual modo un seguito nella linea ideologica definita da Zdanov

durante il celebre congresso del 1948, allorché il «socialismo reale» divenne la dottrina ufficiale (essa venne riconosciuta persino da uno scrittore come Aragon). Compositori come Lutosławski in Polonia, Kurtág e Ligeti in Ungheria, Ustvolskaja e più tardi Denisov nell'Unione Sovietica, furono spinti alla dissidenza o all'emigrazione (come Ligeti nel 1956). Essi venivano privati delle informazioni e dei contatti, e non potevano adottare la posizione di radicale rottura con il passato che caratterizzava alcune posizioni artistiche dell'Europa occidentale (ricordiamo, a titolo esemplificativo, come le opere maggiormente progressiste di Bartók, quali *Il mandarino meraviglioso*, il Quartetto per archi n. 3, il n. 4, o le due Sonate per violino, furono proibite fino alla metà degli anni Cinquanta): per loro si trattava, al contrario, di preservare il passato da interpretazioni semplificanti o falsificanti, che concernevano tanto la musica "colta" quanto le musiche popolari. Essi hanno così elaborato la loro estetica musicale al di fuori dei presupposti seriali, senza tuttavia ignorarli, e cercando di integrare gli elementi tradizionali con elementi innovatori. Certe forme della tradizione acquisivano in effetti valore di verità all'interno di una situazione storica falsata. D'altronde, l'imposizione di un'estetica ufficiale, destinata alle masse, frustrava ogni espressione autonoma e autentica, rendendo impossibile l'ipostasi seriale di tecnica e materia. Il carattere autobiografico delle opere di Kurtág, o l'insistenza di Ligeti sulle categorie della fantasia e dell'ispirazione, di cui i serialisti diffidavano, sono indicazioni eloquenti in tal senso.

La situazione era ancora diversa in America, ove il neoclassicismo aveva trovato terreno fertile negli anni Venti e Trenta, per poi evolvere verso forme populiste nel contesto della crisi del 1929 e della guerra. Il populismo fu incoraggiato dalla politica ufficiale, a spese dell'avanguardia musicale dell'inizio degli anni Venti, progressivamente emarginata e dimenticata. L'evoluzione stessa di un compositore come Elliott Carter (e, in minor misura, di compositori molto diversi come Sessions e Copland) esprime in maniera esplicita la presa di coscienza della crisi estetica e sociale delle tendenze dominanti: essa condusse a soluzioni strettamente individuali, di cui il volontario esilio di Conlon Nancarrow, che affidò le sue composizioni solo al pianoforte meccanico, è paradigma esemplare. Carter maturò uno stile personale tra il 1945 e il 1951 sulle basi di un solido mestiere acquisito prima della guerra (quando aveva all'incirca quarant'anni), e cercò di realizzare una sintesi molto diversa da quelle proposte dai musicisti di Darmstadt, appoggiandosi al movimento "ultramoderno" americano, rappresentato segnatamente da Ives, Varèse, Ruggles, Crawford-Seeger, Cowell e Nancarrow. In parte influenzati dall'espressionismo europeo, gli "ultramoderni", con il loro gusto dello sperimentalismo, si distinguevano per un approccio più oggettivante al fenomeno musicale. Carter rifugge dalla polare opposizione tra costruzione oggettiva ed espressione soggettiva, che rinvia all'opposizione adorniana tra Schönberg e Stravinskij, e rifiuta il se-

rialismo post-weberniano come soluzione globale ai problemi di un nuovo linguaggio musicale [Carter 1998, pp. 139-41]. Al contrario, compositori come John Cage e Morton Feldman, che appartenevano ad una generazione diversa, scelsero la via del puro sperimentalismo, con riferimenti al dadaismo, a Erik Satie e a certi movimenti dell'arte americana (in particolare nei campi della letteratura e della pittura), cui si aggiunsero influenze delle filosofie spiritualiste dell'Estremo Oriente, veicolate da Suzuki. Abbandonando i criteri europei della coerenza, che restavano in quello stesso periodo al centro delle preoccupazioni di Elliott Carter, essi andavano verso una concezione dell'indeterminatezza e del caso, in particolare attraverso partiture grafiche e *happenings* musicali che lasciavano grande spazio all'iniziativa degli interpreti e degli ascoltatori, investiti, gli uni come gli altri, della responsabilità di trovare essi stessi un "senso" musicale indipendente dalla volontà del compositore.

3. *Ripensare la musica.*

Se esiste un punto in comune tra tutte queste tendenze innovatrici del dopoguerra, questo è la coscienza di una necessaria rielaborazione delle condizioni stesse della musica, essendo il lavoro compositivo intimamente legato alla riflessione teorica. Boulez ha insistito sulla dimensione critica dell'attività creatrice nel preambolo e nella conclusione di *Penser la musique aujourd'hui*, anche ricorrendo a Baudelaire, di cui cita la stessa frase alla prima e all'ultima pagina del suo libro: «Compiango i poeti guidati dal solo istinto; li ritengo incompleti [...]. È impossibile che un poeta non contenga un critico» [Boulez 1964, trad. it. pp. 4, 146]. Nei suoi primi testi egli ratifica senza nostalgia la scomparsa delle antiche norme, così come di ogni norma *a priori*; ma non rinuncia a ciò che chiamerà, parlando di Kandinskij, la «ricerca di un ordine», la «ricerca de LA REGOLA». Ed è questa ricerca che intrapresero nel dopoguerra i giovani compositori, con sensibilità diverse, ma nel quadro di riferimento della serialità inventata da Schönberg all'inizio degli anni Venti. Essi pensavano il fatto musicale minimizzando il riferimento storico a vantaggio del fenomeno in sé, e di una costruzione teorica appropriata. In un certo qual modo, si può dire che il concetto di una tradizione della modernità, in cui si iscrivono i nomi di Debussy, Stravinskij, Bartók, Schönberg, Berg, Webern, Varèse e Messiaen, rappresentasse la necessaria premessa ad un approccio oggettivo al fenomeno sonoro e al linguaggio musicale. Tale premessa s'inscriveva nel contesto dello sviluppo delle scienze umane, contrassegnato dal metodo strutturalista e dai progressi del pensiero scientifico. La dimensione tecnica, considerata in quanto tale, è dissociata dal contesto estetico in cui appare (le analisi di Boulez sono, in questo senso, rivelatrici). Uno dei fondamenti del

pensiero seriale, che possiamo ricondurre globalmente al pensiero strutturalista, è che il segno è il senso – siccome il senso deriva dalle relazioni piuttosto che da una posizione preliminare –, e la forma è il suo contenuto. Le ricerche d'impostazione strutturalista nei campi dell'antropologia e della linguistica – in particolar modo fonologica – appaiono importanti punti di riferimento per gli scritti di compositori come Boulez, Stockhausen e Berio. La splendida collana «Méditations» delle edizioni Gonthier, in cui appare *Penser la musique aujourd'hui* di Boulez, aveva significativamente pubblicato una scelta di testi di Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, con il sottotitolo: «una concezione strutturalista della pittura».

La rottura imposta dalla serialità nella concezione generale della musica è tanto importante, storicamente parlando, modifica in maniera così determinante i fondamenti stessi della musica, che è necessario soffermarvisi lungamente. Conseguenza di una evoluzione pluridecennale, la concezione seriale costituisce quel che il musicologo tedesco Carl Dahlhaus ha denominato un «cambiamento di paradigma». Se si cerca di ricostruire il pensiero seriale evitando di perdersi nei dettagli, si deve operare una prima distinzione tra la dimensione sonora in sé, che si può cogliere in maniera immediata, e i «meccanismi» del linguaggio propriamente detto, che si possono percepire soltanto in maniera mediata. La critica s'è limitata spesso alla descrizione dei procedimenti senza tener conto del fenomeno, o trascurando la differenza fondamentale fra le strutture soggiacenti, che di solito non si possono avvertire se non ripercorrendo la genealogia della composizione, e le strutture di superficie, che danno senso alla musica nel momento della percezione. In seguito, Ligeti ha severamente criticato questa confusione tra «sistema» e realtà musicale, che egli attribuisce ad una più generale confusione fra «il segno ed il suo significato». Comunque, bisogna capirne le ragioni. La necessità per il compositore di elaborare le basi stesse del linguaggio, in quanto struttura oggettiva (al di qua dei criteri estetici), è uno dei problemi fondamentali della musica seriale fin dal momento del suo avvento storico, all'inizio degli anni Venti. Essa conduce a un superamento della soggettività empirica verso una qualche forma di razionalità superiore; ma lo sforzo di oggettivazione, che s'incarna nel lavoro teorico, determina anche la dimensione estetica delle opere. La serialità non manifesta quella convergenza tra strutture profonde e strutture di superficie, al livello della percezione, che ritroviamo nella musica tonale (ma non necessariamente nelle musiche precedenti): ciò che ha senso per l'ascoltatore si differenzia dai principi ordinatori che ne determinano la forma. Paul Klee diceva: «a nessuno viene in mente di pretendere che un albero formi i suoi rami sul modello delle proprie radici» [1964, p. 17]. Uno degli errori persistenti nel giudicare la musica seriale è stato quello di valutarla in base alle sue determinazioni prime, cioè in ordine a quelle griglie strutturali che rimangono oscure per ogni rappresentazione uditiva, piuttosto che per

la veste in cui ci appare. Questo errore si ritrova nella maggior parte delle "condanne" del principio seriale, non ultima l'Ouverture de *Il crudo e il cotto* di Claude Lévi-Strauss [1964], i cui lavori avevano tuttavia influenzato i compositori seriali (Boulez ne fa menzione in *Penser la musique aujourd'hui*). È questa la base delle accuse d'intellettualismo e di astrazione affibbate alla musica seriale fin dai tempi di Schönberg. Bisogna riconoscere come questa critica fosse incoraggiata da un certo dogmatismo, secondo cui gli schemi seriali prestabiliti avevano la priorità assoluta rispetto al risultato sonoro propriamente detto. Ora, e Boulez lo menzionava in un testo del 1954, il ripensamento globale del fatto musicale tradizionale derivava da «una successione di intuizioni controllate da una logica indispensabile alla loro omogeneità» [Boulez 1954, trad. it. p. 165].

Bisogna dunque partire non da quanto rimane al di fuori della percezione propriamente detta, bensì da ciò che la concerne in maniera essenziale, al fine di ricostruire il cammino del pensiero seriale. Per questo cominceremo da due dati fenomenici che si manifestarono nello sviluppo storico della prima metà del secolo. Il primo riguarda l'"individuale": le *strutture sonore* (che potremmo anche chiamare oggetti o figure sonore); il secondo il "generale": le *concezioni spazio-temporali*.

Le nuove strutture sonore risultano come agenti di dissoluzione delle forme tonali, ma allo stesso tempo come loro conseguenza. È attraverso questa dissoluzione che esse acquisiscono un'individualità e un'autonomia legate al loro grado di complessità: dal momento in cui una struttura sonora, per la sua ambivalenza, non rientra più nel quadro delle funzioni tonali, essa diventa una forma in sé. Un accordo che presenta un numero troppo elevato di possibilità di successione armonica indebolisce il principio di tonalità. Si può parlare allora di una struttura assoluta. È possibile seguire la genealogia dell'emancipazione delle strutture sonore nei confronti della loro funzione tonale, e che è collegata a quella della dissonanza, cioè della complessità crescente dei rapporti armonici. Sin da Beethoven, le strutture sonore singolari appaiono come un elemento di espressione e di destabilizzazione del linguaggio; tutta la musica romantica giocherà su questa tensione tra particolare e generale. Wagner ne sviluppa al massimo grado il principio, rendendo autonoma la sonorità attraverso la generalizzazione della scrittura cromatica e la dissoluzione delle antiche forme (il famoso accordo del *Tristano* è una forma sonora in sé a causa della sua ambiguità, che distrugge la sua funzione tonale). Ritroviamo questa attenzione al fenomeno sonoro in sé tanto nella musica russa che in Debussy, e quindi nei Viennesi e in Stravinskij; essa si sviluppa mediante un nuovo approccio alla scrittura orchestrale o pianistica, nel quale la dimensione costruttiva è sostituita dall'espressività diretta delle sonorità, la forma sensibile del sonoro. Il concetto di *Klangfarbenmelodie* (melodia di timbri), con il quale Schönberg conclude il suo *Trattato di armonia*, è un tipico esempio di questa autonomia della sonorità. Nella

musica espressionista, tale autonomia deriva dalle configurazioni armoniche non tonali: essa non è decorativa ma strutturale, sebbene non rientri in un sistema di organizzazione razionale. Nel 1909, Schönberg voleva finirla con l'armonia come «cemento o come pietra da costruzione di un'architettura»; egli parlava di armonia come «espressione» [Schönberg e Busoni 1977, trad. it. p. 526]. D'altronde, egli ci ha fornito una preziosa indicazione su questa nuova concezione degli accordi come complessi sonori, ove la dimensione del timbro gioca un ruolo essenziale, quando scrive, in una lettera a Busoni del 1910, che per il suo «senso della forma, non è la stessa cosa se in quel punto si trova un accordo di 3 o di 4 suoni» [*ibid.*, trad. it. p. 542]. L'articolazione degli accordi in funzione della loro densità rappresenta l'avvio di una nuova dialettica della composizione, al di là delle strutture e delle funzioni armoniche tradizionali.

La giovane generazione, dopo il 1945, trova i modelli più convincenti di un tale rapporto tra struttura sonora e organizzazione formale tanto nella musica liberamente atonale di Schönberg, quanto nella musica di Debussy e di Webern. Avendo notato che la «polverizzazione del linguaggio» weberniano, che egli associa alla rivoluzione del linguaggio poetico di Mallarmé, permette il «ricorso alla bellezza del suono in piena autonomia» [Boulez 1995, p. 154], Boulez scrive nel 1948: «Webern reagisce attraverso Debussy [...] contro ogni retorica ereditata, onde ristabilire il potere del suono». L'antinomia fra Schönberg e Stravinskij viene superata preferendo ad essa una filiazione Debussy-Webern; attraverso questa si realizza nella maniera più evidente l'emancipazione della struttura sonora in piena autonomia, il suono non essendo più considerato come una funzione motivica, tematica, armonica o formale, un colore o un effetto aggiunti alla struttura, ma, in quanto forma immediatamente sensibile, come elemento avente un significato autonomo, in grado di creare una forma musicale specifica (è interessante notare come molti compositori della nuova generazione, nel corso degli anni Cinquanta, si baseranno sulla concezione della forma di Debussy). È per questo che Boulez manifesta simili reticenze nei confronti della serialità di Schönberg, ma anche, in un primo tempo, delle opere di Bartók, Berg o Ravel. La ricerca di una riconciliazione tra nuova materia e forme classiche, tipica del percorso artistico di questi compositori, costituisce ai suoi occhi un non senso e una contraddizione. Nell'articolo polemicamente intitolato *Schönberg è morto* (il cui bersaglio era in effetti Leibowitz), Boulez ritiene che la «causa essenziale della sconfitta [di Schönberg] risieda nel profondo disconoscimento delle FUNZIONI seriali propriamente dette». Egli conclude il suo testo con uno dei precetti base della serialità del dopoguerra: la necessità della «generazione della struttura a partire dalla materia», attuata non già da Schönberg, bensì da Webern [*ibid.*, pp. 150-51]. Stockhausen, nel 1952 è nella stessa ottica, nota come «le organizzazioni classiche di suoni (scale, temi, motivi, serie, "ritmi", folklorismi, ecc.) sia-

no inutilizzabili [...] per la realizzazione di una rappresentazione omogenea della musica» [1988, p. 12]. Se Boulez insiste sulla filiazione Debussy-Webern, è perché l'universo sonoro, in loro, si costituisce al di fuori delle forme di organizzazione temporale tradizionali; privilegiando l'istante, e uno svolgimento fluido, esso risulta per natura poco o per nulla direzionale, una volta sbarazzatosi degli antichi rapporti di causalità e delle periodicità ritmiche. Le forme tonali, al contrario, erano legate a funzioni musicali (armoniche, tematiche, formali) che presupponevano una concatenazione logica, una costruzione e una drammaturgia specifiche, che garantivano lo sviluppo degli elementi esposti all'inizio. A partire dal momento in cui la struttura sonora, liberandosi, nega o distrugge queste antiche funzioni, introduce una percezione della forma – dello spazio e del tempo – estremamente diversa. Forzare questa struttura nel letto di Procuste delle forme tonali significa annichilire la sua forza di espressione, la sua stessa natura, le sue implicazioni formali, e accettare un compromesso in cui il particolare non coincide più con il generale – esigenza, questa, alla base del pensiero di Boulez e, più ancora, di Stockhausen.

Assumere l'impatto di strutture sonore autonome comporta dunque la ricerca di mezzi appropriati all'articolazione di un tempo musicale non direzionale, basato sul concetto di una forma in perpetuo divenire: ciò che verrà non è né prevedibile, né inscritto all'interno di un piano, architettonico o drammatico, e non si basa su relazioni "obbligate"; si tratta di perpetua creazione. «L'opera d'arte è principalmente genesi; mai la si coglie come semplice prodotto», scriveva Paul Klee, per il quale l'arte era una metafora della Creazione; come opponeva «natura naturante» e «natura naturata», egli concepiva la forma come «formazione della forma», non come risultato [1964, pp. 38, 28]. Lo Schönberg espressionista era solito dire: «forma-manifestazione» [Schönberg e Kandinskij 1980, trad. it. p. 8]. Boulez parlerà dell'opera che «genera ogni volta la sua propria gerarchia» [1995, p. 298]. La forza di significato e la prodigiosa intensità di presenza che subito ci scuotono all'ascolto di opere come i *Préludes* o *La Mer* di Debussy, le *Bagatelle* op. 9 o i *Pezzi per orchestra* op. 10 di Webern, *Petrúška* o *Le Sacre du printemps* di Stravinskij, i *Pezzi per orchestra* op. 16 o *Erwartung* di Schönberg, e la maggior parte delle opere di Varèse o di Messiaen, derivano da questa articolazione fra una struttura sonora singolare, ricca e autonoma, e una forma che s'inventa a partire da se stessa e senza schemi precostituiti. In queste opere, ogni momento si apre sull'ignoto; il principio di causalità, che permetteva di presentare gli eventi futuri e di avvertire come logiche le loro concatenazioni, viene sostituito da un senso d'incertezza, dall'attesa di ciò che verrà. È così che, nel contesto d'inizio secolo, il particolare mantenne la sua aura, la cui usura era evidente tanto in stili post-romantici antinomici come quelli di Reger e di Strauss, ove l'individuale tende all'indifferenziazione e all'intercambiabilità in un flusso di trasformazioni siste-

matiche, quanto nel neoclassicismo, in cui la struttura formale non organica rende funzionali e meccanicistici gli elementi particolari. Negli anni Quaranta e Cinquanta, quest'aura presuppone l'eliminazione dei vecchi schemi e l'invenzione di nuovi procedimenti. A un'estetica della *rappresentazione*, legata alle strutture discorsive e funzionali della tonalità, si sostituisce un'estetica della *presentazione*, che preserva il carattere inaudito della struttura mentre lo integra alla forma generale. L'interesse che Boulez manifesta, alla fine degli anni Quaranta, nei confronti degli spazi non temperati di John Cage – attraverso l'utilizzo del pianoforte preparato, degli strumenti a percussione e dei mezzi elettroacustici – deriva da questa conseguente elaborazione dei complessi sonori autonomi. Eppure, è sintomatico che gli esempi di una simile relazione organica tra nuove strutture sonore e forme appropriate rinvino alla musica precedente la prima guerra mondiale, piuttosto che alle opere seriali degli anni Venti e Trenta (o a ben poche di queste).

4. *L'organizzazione della materia.*

Proprio a liberare le possibilità di una generazione funzionale a partire dai nuovi fattori Boulez tende nei suoi primi testi – e nelle sue opere, ovviamente –, in cui la rivalutazione critica del passato si coniuga con proposte estetiche e tecniche tese alla definizione delle nuove forme della composizione. La serie è subito riconosciuta come il loro nucleo. Ma è necessario allontanarla dalla concezione dell'opera schönbergiana, e superare la prospettiva accademica di Leibowitz. L'organizzazione seriale delle altezze, in Schönberg, era basata sulla non-ripetizione delle dodici note della scala cromatica, poste in un ordine ove non esistono più, secondo la definizione dell'autore, i soli rapporti termine a termine (in altre parole, non ci sono più note principali e note secondarie, come nelle strutture diatoniche che sono alla base del sistema tonale); ma, come Boulez e più tardi Stockhausen sottolineeranno, questa concezione lineare della serie, in Schönberg, assomiglia ancora ad una struttura tematica: la serie è un "ultratema" che ristabilisce false gerarchie, mentre in Webern essa organizza la distribuzione degli elementi in uno spazio-tempo aperto e non direzionale. «Quel che è essenziale – nota Stockhausen a proposito di Webern – non è quindi una struttura (*Gestalt*) (tema, motivo), ma la serie di proporzioni scelta per le altezze, le durate e le intensità. Questa serie porta Webern a strutture sempre rinnovate» [1963, p. 26]. L'idea della progressione e della drammatizzazione della forma, centrale in Schönberg, è superata nella musica di Webern da uno svolgimento in cui la periodicità ritmica e la struttura tematica vengono dissolte, mentre il timbro e la dinamica, legati funzionalmente alla costruzione, sono di nuovo valorizzati (la strutturazione interna della serie, con le sue forme a specchio, conferma la vo-

lontà di abolire la direzionalità temporale). È in questo senso che Webern diverrà «la soglia» dell'esperienza contemporanea, secondo l'espressione di Boulez [1995, p. 154]. È proprio con Webern che si definisce l'assioma principale della serialità, la divisione del suono in diversi parametri: l'altezza, la durata, il timbro e la dinamica possono essere organizzati in modo indipendente, pur essendo unificati dalla struttura della serie. Alla gerarchia tonale, che subordina il ritmo alla strutturazione delle altezze, e che a timbro e dinamiche concede un ruolo assolutamente secondario (ruolo che era stato comunque sviluppato notevolmente nella musica d'inizio secolo), la serialità oppone una interazione dei parametri divenuti uguali (almeno in teoria) sulla base delle proporzioni seriali di partenza.

Si può seguire lo sforzo di razionalizzazione seriale attraverso i testi di Boulez scritti tra il 1948 e il 1953, così come nel contemporaneo carteggio con Cage. La struttura seriale non concerne più, ormai, la sola dimensione delle altezze, ma anche quelle del ritmo, della dinamica e del timbro. L'organizzazione di «ogni materiale sonoro» [Boulez e Cage 1990, p. 139] è realizzata sulla base del principio d'intercambiabilità dei parametri all'interno dell'unità seriale. Boulez è particolarmente interessato alla dimensione ritmica, influenzato in questo senso dalle opere di Stravinskij e Messiaen, e dalle musiche extraeuropee che il Musée de l'Homme di Parigi, nel dopoguerra, presenta con regolarità. Sviluppare la dimensione ritmica allo stesso livello della dimensione delle altezze è per lui, dopo Messiaen, un'esigenza prioritaria (fin dal 1948, Boulez propone di ricominciare dall'insegnamento di Messiaen, «il solo interessante in quell'ambito» [1995, p. 253]). Mirando alla definizione di quello che si potrebbe definire ritmo seriale, egli si fonda su Stravinskij, di cui analizza i principi di organizzazione ritmica ne *Le Sacre du printemps* ("Stravinskij rimane" *ibid.*, pp. 81-144), e i suoi sviluppi nelle opere di Messiaen, così come il compositore li aveva succintamente esposti nella prefazione del *Quatuor pour la fin du temps* (con il titolo *Petite théorie de mon langage rythmique*): una strutturazione di valori indipendenti, a partire dalla più piccola unità, raggruppati sotto forma di cellule ritmiche simmetriche (Messiaen usa il termine «non retrogradabili») o asimmetriche, evolutive o non evolutive. La combinatoria a partire da valori brevi porta a raggruppamenti dispari che non sono più divisibili per due o per tre, e che vengono designati come «valori irrazionali» (nella musica tonale, il ritmo deriva sostanzialmente dalla divisione regolare dei valori lunghi). Gli accenti, scollegati dal ritmo armonico della tonalità, non sono più tonici, bensì irregolari; i silenzi (soprattutto con valore di figure svuotate) sono integrati alla struttura. La preoccupazione di creare cellule che assumano la fisionomia di motivi ritmici, e che Messiaen designava nella musica di Stravinskij con il termine di «personaggi ritmici», conduce naturalmente ad una relazione tra ritmo e polifonia, che si situa ad un livello meno meccanicista della sola distribuzione delle proporzioni seriali. Boulez associerà le cellule ritmiche ai blocchi so-

nori, come due forme complementari. Queste cellule ritmiche possono allora organizzare un'intera frase, mediante il loro svolgimento contrappuntistico, in relazione o indipendentemente dalla strutturazione delle altezze (nella Sonata n. 2 per piano, Boulez impiega una serie di canoni ritmici molto complessi, che assumeranno una forma scollegata da ogni riferimento nel *Marteau sans maître*). In una lettera a John Cage, egli evoca «la ricerca della struttura di un'opera mediante delle strutture ritmiche» [Boulez e Cage 1990, p. 73]. Questo concetto di una struttura ritmica autonoma, indipendente dalle altezze, orientò taluni compositori della nuova generazione verso i procedimenti della polifonia antica, come ad esempio l'isoritmia (Maderna insisteva particolarmente sul rapporto tra pensiero seriale e pensiero pretonale, in cui la relazione tra teoria e pratica era d'altronde molto forte).

Nello stesso spirito, Boulez preferisce al dispiegamento sistematico dei dodici suoni la creazione di zone privilegiate, che egli chiama anche «campi» seriali, e la genesi logica per moltiplicazione o per derivazione di gruppi seriali ristretti. Per serie non si intende più la sequenza obbligata dei dodici suoni, ma essa diventa il germe di uno svolgimento musicale molto più agile e complesso, un insieme di proporzioni dal quale trae corpo, organicamente, la genesi delle strutture formali. Una parola chiave, in Boulez, è «deduzione» (legata a «proliferazione»). Stockhausen dirà di «derivare [...] la forma seriale generale al livello del profilo generale (*Grossform*) e dei singoli dettagli di un'opera, da una sola serie di proporzioni» [1963, pp. 228-29]. «Le combinazioni creano la forma», scrive Boulez a Cage nel 1950 [Boulez e Cage 1990, p. 136]. Nella prima fase, questa costruzione totale si materializza attraverso tabelle di corrispondenze ove i diversi valori seriali, adibiti ciascuno ad un parametro, sono posti in correlazione. La ricchezza delle relazioni strutturali abolisce il caso: assicura la pienezza di un senso musicale che non è «tradotto» ma prodotto dall'opera, e che sfugge alle vaghe determinazioni dell'estetica. La «forma non deriva da una scelta estetica», aggiungeva Boulez alla frase precedentemente citata. A questo punto le ricerche formali di Cage, che faceva ricorso al quadrato magico e al libro degli oracoli cinesi, l'*I-Ching*, incontrano quelle dei musicisti seriali. L'una e le altre si fondano sull'idea di *funzioni* musicali di per sé significanti.

Nel sistema di pensiero di Boulez, altezze e durate mantengono un ruolo dominante, confermato dall'evoluzione storica e dalla storia della notazione musicale. Come più tardi spiegherà in *Penser la musique aujourd'hui*, altezze e durate sono delle «funzioni di *integrazione*», dinamiche e timbri delle «funzioni di *coordinazione*» [1964, p. trad. it. p. 56]: «L'unicità dell'altezza *integra* la molteplicità dei timbri; l'unicità del timbro *coordina* la molteplicità delle altezze» [*ibid.*, trad. it. p. 33]. (La concezione parametrica della serialità inesplicava d'altronde nei limiti della realizzazione pratica: l'esattezza che si può ottenere nel campo delle altezze e delle durate non ha equivalenti in quello molto più relativo e aleatorio delle dinamiche e dei timbri). Stockhausen,

che pur partiva da un'analisi di Webern tesa a mostrare come tutti i parametri concorrano alla strutturazione seriale – un modello per la serialità integrale – modificherà questa ancor tradizionale gerarchia dei parametri. Il principio d'ordine tra i parametri, per lui, a essere precisi non è la serie delle altezze in quanto tale, ma un insieme di proporzioni che si applicano a tutti gli aspetti della composizione. Queste proporzioni non regolano una forma della composizione che chiameremo, semplificando, narrativa o architettonica (basata su temi, periodicità ritmiche o simmetrie formali), ma incidono sulla sonorità in quanto forma in sé (essa ingloba la nozione di accordo e stempera la differenza tra verticale e orizzontale). Il netto rifiuto che Stockhausen oppone all'utilizzo di ogni elemento prestabilito o storicizzato, conseguente alla sua ricerca di un'unità priva di contraddizioni, lo porta a rimettere in discussione il concetto di altezza adottato dalla musica seriale. Partendo dalla constatazione che un suono si compone di una fondamentale e di uno spettro di armonici – i parziali che definiscono il timbro –, ne deduce che non si tratta di un elemento semplice, ma di un complesso già strutturato. Il concetto di altezza sul quale si è costruita la serialità è dunque una finzione. Stockhausen riscontra allora una contraddizione che integra quella rilevata da Boulez, ma su un altro piano, in merito alla musica dodecafonica e a Schönberg in particolare: la contraddizione tra la struttura dello spettro degli armonici, che caratterizza i suoni strumentali e che è legata alla tonalità, e una scrittura basata sul cromatismo generalizzato:

La struttura spettrale di un suono strumentale è prestabilita: nell'ordine dei suoi armonici, nei loro rapporti di intensità, nel modo in cui si effettuano l'attacco e la caduta di un suono per ciò che concerne la durata. [...] Di conseguenza, ogni tentativo di sottomettere le diverse strutture dei diversi suoni strumentali ad un principio razionale di proporzionalità che gli sia comune, è necessariamente votato al fallimento» [Stockhausen 1963, p. 39].

Sulla base di un simile ragionamento, egli si affida ai mezzi elettroacustici, i soli in grado, secondo lui, di fornirgli un suono davvero puro, grazie all'onda sinusoidale da cui è possibile ricostruire spettri armonici specifici. Da quel momento in poi, l'atto del comporre «penetra fin nel cuore della costituzione dei suoni» (Stockhausen, Webern); Stockhausen non «compone più *con* i suoni», ma «compone *i* suoni». L'ambito elettroacustico ha così incarnato, in questi anni di elaborazione della serialità integrale, una sorta di sogno teorico: quello di uno strumento in grado di realizzare con la massima precisione le strutture immaginate. I compositori si renderanno comunque conto che i criteri di percezione musicale non corrispondono ai sistemi d'ordine emersi da un approccio scientifico al suono, come Pierre Schaeffer sottolineerà nel suo *Traité des objets musicaux* del 1966.

L'idea di «comporre il suono» porterà quindi a due conseguenze immediate: la ridefinizione della frontiera tra suono e rumore, che incide sul-

la stessa relazione tra altezza e timbro – nella musica elettroacustica è possibile creare un *continuum* tra suono puro e rumore, in tutte le sue transizioni –, e la riconsiderazione della scrittura strumentale, che si fonda su spettri sonori prestabiliti piuttosto che su suoni puri. Il rumore costituisce un fenomeno complesso, che esiste potenzialmente all'interno delle strutture sonore in sé; dal momento in cui la struttura dell'altezza è troppo densa, e quindi non può essere percepita analiticamente all'ascolto, densità e timbro diventano parametri formali essenziali. L'antica nozione di accordo è ormai desueta. È dunque sulla base di un'articolazione tra densità e timbri differenziati che deve stabilirsi il principio della composizione, e non già sulla sola combinatoria di altezze determinate (ritroviamo l'idea schöenbergiana delle differenti significazioni della densità degli accordi). D'altra parte, Stockhausen cerca di neutralizzare le sonorità strumentali basate su spettri fissi, in contrasto con la struttura seriale: di conseguenza, egli elabora delle tessiture che costituiscono dei veri e propri spettri armonici composti. In *Kontra-Punkte*, per esempio, i suoni strumentali «diventano i "suoni parziali" di un complesso sonoro risultante in vibrazione, mentre noi avvertiamo una forma sonora di sintesi, un timbro d'ordine superiore» [Stockhausen 1963, p. 39]. Le durate (non in forma di motivi ritmici, come in Boulez, ma di strutture d'ordine) e le dinamiche giocano un ruolo fondamentale: esse costruiscono la sonorità dall'interno. Questa è allora un fenomeno complesso, particolare, e non generalizzabile. Ha un'identità propria, ma che non rientra in una struttura superiore (non c'è ridondanza). La catena delle sonorità non si chiude: è potenzialmente infinita.

Ciò suscita due problematiche: il carattere arbitrario delle sonorità esige di essere superato attraverso una formulazione teorica che fornisca una giustificazione obiettiva di esse; il loro carattere autonomo tende ad un nuovo tipo di organizzazione formale, al di là del concetto stesso di sviluppo. Altezze e durate si troveranno quindi sussunte in una categoria più generale, quella del tempo. Da un punto di vista fenomenico, Stockhausen dimostrerà, in un testo assai complesso, *Wie die Zeit vergeht* («Come il tempo passa»), che esiste un fondamento naturale alla relazione organica tra altezze e durate. In effetti, una vibrazione sonora è percepita, fino a 16 Hertz, come una forma discontinua, dunque come una pulsazione (come un ritmo); tra 17 e 16 000 Hertz viene percepita come una forma continua, dunque come un'altezza. Egli integrerà questo mutamento in un momento di un'opera intitolata *Kontakte*, per poi continuare in questa direzione verso l'unificazione razionale dei parametri, affermando che è possibile «ridurre tutte le proprietà sensibili del mondo sonoro a un solo e unico principio d'ordine – in particolare quello delle sequenze di impulsi composte temporalmente» [*ibid.*, p. 214]. Egli immagina delle «ottave di tempo» che costituiscono un *continuum* percettivo omogeneo, dalla struttura delle durate sino a quello della forma, passando per le altezze (una costruzione a dir

poco audace). Sostituendo la nozione di sonorità (*Klang* in tedesco) a quella di suono in quanto semplice altezza (*Ton*), egli affida al timbro, e al suo corollario, la dinamica, una funzione centrale nel processo di strutturazione compositiva, e trova nella forma di ciascun evento la base di ogni appoggio musicale. Realizza così il suo ideale di un ordine sonoro unitario, che era il cardine della sua riflessione nel suo primo testo teorico:

I criteri dell'ordine sono la ricchezza delle relazioni e l'assenza di contraddizioni. Mettere ordine significa avvicinarsi all'idea di un ordine perfetto, che regni tanto a livello generale, quanto sui minimi dettagli (*ibid.*, p. 18).

Per Stockhausen, in effetti, lo stesso principio deve compenetrare tutte le dimensioni dell'opera: «l'ordine musicale» è introdotto «nel cuore della struttura vibrante dei processi acustici»; «la tessitura della materia e la struttura dell'opera devono ormai essere una sola ed unica cosa» (*ibid.*, p. 35). Ed è proprio in questo modo che si «fanno coincidere le leggi formali con le proprietà della materia» (*ibid.*, p. 32). Questo ordine, realizzato unicamente sulla base delle proprietà intrinseche del suono, si estenderà più tardi a dimensioni cosmiche.

Adorno, Th. W.

1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975; 1^a ed. 1959).

1955 *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972).

Artaud, A.

1964 *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972).

Baudelaire, Ch.

1980 *Œuvres complètes*, Laffont, Paris (trad. it. in *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1992).

Berio, L.

1956 *Aspetti di artigianato formale*, in «Incontri Musicali», n. 1, pp. 55-69.

1981 *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Bari.

1983 *Méditation sur un cheval de douze sons*, trad. fr. in «Contrechamps», n. 1, pp. 46-56.

Boulez, P.

1954 ... *Auprès et au loin*, «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault», n. 3, pp. 7-27; poi in Id., *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris 1966, pp. 183-203 (trad. it. *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, pp. 165-81).

1964 *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Paris (trad. it. *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979).

- 1995 *Points de repère*, I. *Imaginer*, nuova ed. a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris (trad. it. dell'ed. 1981, *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984).
- Boulez, P., e Cage, J.
1990 *Correspondance et documents*, a cura di J.-J. Nattiez, Amadeus, Winterthur.
- Carter, E.
1998 *La Dimension du temps*, Contrechamps, Genève.
- Klee, P.
1964 *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, Paris.
- Lévi-Strauss, C.
1964 *Le Cru et le cuit*, Plon, Paris (trad. it. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1974).
- Périer, A.
1979 *Messiaen*, Seuil, Paris.
- Schaeffer, P.
1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.
- Schönberg, A.
1911 *Harmonielehre*, Universal, Wien (trad. it. *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano 1991').
1958 *Briefe*, a cura di E. Stein, Schott, Mainz (trad. it. *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969).
- Schönberg, A., e Busoni, F.
1977 *Briefe*, in «Beiträge zur Musikwissenschaft», XIX, n. 3, a cura di J. Theurich (trad. it. in F. Busoni, *Lettere*, con il carteggio Busoni-Schönberg, Ricordi-Unicopli, Milano 1988).
- Schönberg, A., e Kandinskij, W.
1980 *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, a cura di J. Hahl-Koch, Residenz, Salzburg-Wien 1980 (trad. it. in *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, Einaudi, Torino 1988).
- Stockhausen, K.
1963 *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, vol. I, DuMont, Köln.
1988 *Festival d'automne à Paris*, in «Contrechamps», numero speciale.

PHILIPPE ALBÈRA

Modernità: la forma musicale

1. *Il problema della forma.*

Le riflessioni proposte nel testo precedente (*Modernità: il materiale sonoro*) hanno valenza anche sul piano della morfologia sonora. Come costruire una forma a partire da strutture che esistono di per sé, e che non rientrano più all'interno di un'autentica dialettica compositiva? Possiamo accontentarci di una definizione della forma limitata all'idea di una sola genesi del materiale e delle strutture che ne derivano? I percorsi di Boulez e di Stockhausen sono in questo senso diversi ma complementari. Il primo tenta di ritrovare una dialettica della composizione che la combinatoria seriale, spinta ai suoi estremi, aveva annichilito portando la serie «ed il principio al massimo delle loro possibilità» [Boulez e Cage 1990, p. 237]. Si può afferrare un quadro molto generale della sua poetica attraverso l'opposizione, da lui stesso segnalata, tra automatismo e libertà (polarizzazione più tardi ripresa da Ferneyhough), tra musica «*rigorosa* o *libera* (vincolata o meno)» (*ibid.*). In una lettera del 1951 indirizzata a Cage egli scrive:

Si può concepire la struttura musicale sotto un duplice punto di vista: da una parte le attività di combinazione seriale, con strutture generate dagli automatismi delle relazioni numeriche; dall'altra le combinazioni guidate ed intercambiabili, in cui l'arbitrio svolge un ruolo molto più importante. Questi due modi di guardare alla struttura musicale possono evidentemente fornire una soluzione dialettica di sviluppo musicale, d'altronde estremamente efficace (*ibid.*, p. 164).

Stockhausen, il cui pensiero musicale è profondamente monistico, cerca invece di definire una forma unitaria, a partire da un'analisi quanto mai approfondita del materiale e dell'organizzazione generale che ne deriva. È così che egli definisce nuovi tipi di composizione. Dopo l'esperienza delle trame sonore realizzate a partire da una combinatoria di suoni individuali, caratterizzati da un'altezza, una durata, una intensità ed un timbro specifici (musica "puntuale"), Stockhausen si applica a ricostituire delle unità di senso, organizzando i suoni all'interno di "gruppi" che danno vita a strutture di ordine superiore:

Il termine "gruppo" designa un numero determinato di suoni legati tra loro da affinità di proporzioni onde determinare una qualità di esperienza di ordine superiore: quella del gruppo. All'interno di una composizione, ogni gruppo presenta ca-

ratteristiche di proporzioni differenti e strutture differenti; questi gruppi intrattengono tuttavia mutue relazioni, nel senso che non si possono apprezzare le proprietà di un gruppo, fintanto che non lo si compara con le caratteristiche di gruppi diversi, secondo i loro gradi di affinità [Stockhausen 1963, p. 63].

Nell'analisi che egli propone del suo *Klavierstück I*, con la quale tenta di spiegare i criteri di una composizione di gruppi, egli evidenzia la qualità delle strutture sonore, nel senso di *Gestalt*, così come dei loro movimenti, e non la struttura seriale in sé (come se, pur essendone una conseguenza, si situassero su un altro piano). Quali sono le qualità che è possibile cogliere direttamente?

Percepriamo i profili di questi gruppi con la nostra sensibilità: essi presentano lunghezze diverse, posseggono traiettorie diverse, diverse densità e diversi gradi di velocità; in breve, si tratta di forme sonore diverse [*ibid.*, p. 66].

Queste relazioni fluttuanti vanno a comporre un sistema differenziale che non rinvia ad una gerarchia fissa, e che esclude ogni figura particolare (nota dominante, motivo, ripetizione, punto culminante, ecc.). Mentre in Boulez la formalizzazione del materiale e la costituzione di un "sistema" di relazioni organiche finiva per consentire la rinnovata invenzione di un vero discorso musicale, in Stockhausen è l'organizzazione stessa del materiale che determina la forma di presentazione: essa è fatta di momenti indipendenti. L'organizzazione razionale e strutturale del materiale, operata tramite la serie, sfocia paradossalmente nella dimensione irrazionale e fenomenica della percezione. Il concetto di "gruppo" rimanda certamente, in una qualche misura, a quello di frase musicale, ma in un'ottica ben diversa, poiché non presenta identità in grado di attraversare la forma o di concedere punti di riferimento, e perché al dinamismo della frase, motore dello sviluppo, si sostituisce una configurazione che ha valore per se stessa, svincolata da ogni relazione dinamica entro un contesto più generale.

La definizione sintetica della nuova concezione di composizione data da Stockhausen - «transizione permanente - struttura di massa - forma a gruppi: tre concetti che permettono di capire la musica odierna» [*ibid.*, p. 67] - non risolve il problema di uno sviluppo o di uno svolgimento musicale coerente. In effetti, le «forme a gruppo» rientrano all'interno di un processo di cambiamento permanente che sistematizza le differenze e smorza la loro capacità organizzativa, come più tardi farà osservare Ligeti (senza punti di riferimento fissi, la percezione non è in grado di organizzare le differenze in maniera significativa). Stockhausen è così portato a ridefinire due concetti-chiave: quelli di percezione e di forma. Il problema della percezione è considerato a partire dall'esperienza concreta piuttosto che da considerazioni estetiche o storiche. Esso si basa sull'idea musicale di «transizione permanente», in cui le diversificazioni del materiale non si integrano in una continuità dinamica o evolutiva. Stockhausen ne deduce una forma

di ascolto non più basata su una precisa aspettativa, sul riconoscimento di identità riscontrabili o di strutture preesistenti all'opera, ma su una percezione semioscillante, seminconscia di qualità sonore e di «forme di movimento». Questo tipo di ascolto viene definito da Stockhausen «strutturale», perché «nella memoria dell'ascoltatore rimane impresso il modo in cui i suoni sono amalgamati e come questi appaiono all'interno del gruppo, piuttosto che i dettagli che li compongono, come un particolare intervallo o un particolare rapporto temporale» [*ibid.*, p. 67]; lo definisce altresì «ascolto meditativo», perché la memoria si espone ai suoni senza ordinarli *a priori* in un sistema predefinito. Questo nuovo tipo di ascolto, che accorda più importanza alla particolarità e alla struttura interna delle forme sonore che non alla loro funzione entro una continuità discorsiva, è precisamente conseguente con la concezione che Stockhausen aveva sviluppato fin dai suoi primi testi, secondo la quale le tradizionali forme di sviluppo e variazione, e più in generale ogni forma evolutiva, dovevano essere scartate.

È auspicabile che gli elementi della composizione partecipino con la stessa forza al processo di elaborazione formale e che niente predomini, né una melodia che si possa cantare, né un ritmo che si possa scandire o un'intensità di cui si possa dire che è debole piuttosto che forte [*ibid.*, p. 65].

Stockhausen si applica dunque a ridefinire i criteri formali. La «forma sonora» autonoma risultante dalla composizione a «gruppi» indipendenti gli uni dagli altri, svincolata da ogni relazione obbligata con ciò che precede o che segue, porta all'idea della «forma statistica», in cui il divenire, sistemizzato, si capovolge in una distribuzione aleatoria degli eventi nel tempo, poi alla *Momentform*, la «forma dell'attimo», spiegata in un articolo del 1960 e concretizzata in opere come *Momento* o *Kontakte*. L'evento musicale esiste nella compiutezza del presente, e la forma appare come una serie di momenti autonomi, che non è necessario seguire integralmente (ci si può distogliere dalla forma per poi ritornarci, come suggerisce lo stesso Stockhausen); le nozioni di inizio e di fine diventano arbitrarie, così come il concetto di intensificazione verso un apice, o le gerarchie del discorso quali i passaggi principali o secondari, l'esposizione o la conclusione, le ripetizioni strutturali a distanza, ecc. Lo stesso Stockhausen ha confessato di aver posto un termine alla composizione di *Kontakte* in base alla data della sua creazione, ma che, in altre circostanze, l'opera avrebbe potuto svilupparsi ben al di là della sua forma contingente. La *Momentform* si risolve tuttavia in un paradosso: evidenziare la funzione essenziale del tempo nella percezione dei fenomeni – il suo ruolo di supremo valore nell'organizzazione dei parametri seriali – sfocia in un suo deperimento in quanto categoria estetica: la successione di momenti sempre rinnovati, singolari ed autonomi, determina la riduzione della dimensione temporale ad una semplice funzione passiva di registrazione, piuttosto che ad un ruolo di produzione di senso.

Zimmermann aveva in un certo senso segnalato in anticipo tale aporia, proponendo nel suo testo fondamentale, *Intervall und Zeit* (*Intervallo e tempo*), di tenere conto della differenza che intercorre tra il suono inteso come fenomeno fisico e il suono inteso come fenomeno musicale: «la forma musicale è sicuramente qualcosa di più rispetto alla somma delle vibrazioni e dei fenomeni fisici che vi sono associati» [1985, p. 32]. Zimmermann criticava in anticipo il concetto della *Momentform* di Stockhausen, ricordando come l'antinomia tipica della musica consistesse proprio nell'apparire allo stesso tempo come ordine prodotto dallo sviluppo temporale, e come ordine che trascende il tempo (che «appare come intemporale»). Questa antinomia si ritrova nello stesso atto musicale, in particolare nella relazione fra il tempo vissuto dell'esecuzione e il tempo ordinato della composizione. Lo stesso Stockhausen aveva cercato di giocare su questa doppia dimensione delle strutture temporali in una composizione, *Zeitmasse*, in cui alcune durate dipendono dalle possibilità fisiche dell'interprete (tenuta dell'emissione del fiato, velocità di esecuzione, ecc.). Egli introduceva dunque nella sua musica una parte di indeterminazione a partire da un concetto di tempo musicale non orientato, che di fatto si presentava come una serie di segmenti temporali indipendenti, collegati a un denominatore comune anch'esso *fuori dal tempo*, piuttosto che ad una continuità discorsiva *nel tempo*.

2. Tempi e spazi multipli.

L'idea base della *Momentform* appare, in verità, come la conseguenza di un movimento generale del circolo di Darmstadt, che cercava di risolvere le contraddizioni generate dall'estrema formalizzazione compositiva e dai fattori empirici dell'esecuzione. Ma essa testimonia anche di una tendenza in cui la non direzionalità fondamentale della musica seriale comporta la traslazione delle categorie temporali verso categorie spaziali. La definizione schönberghiana della serie, così come la sua organizzazione interna elaborata da Webern, si ricollegavano già ad una strutturazione più spaziale che temporale: il fatto che le note non fossero rapportate se non l'una all'altra rendeva di per sé immediatamente problematica la categoria del divenire. È probabile che Schönberg e Berg, per i quali la dimensione temporale era essenziale, facessero ricorso alle forme tradizionali per sopperire a questo carattere statico dell'organizzazione seriale. Ma se le diverse strutture dell'opera, e in primo luogo quelle della serie, non formano più che una successione arbitraria di istanti, perché non liberarle da una concatenazione forzata, ormai non più necessaria? Perché non immaginare percorsi multipli, «forme che si evolvono», come suggerisce Boulez, in cui il tempo non rappresenterebbe più un'entità definita, globale, ma risulterebbe a sua volta demoltiplicato, modellato in diverse stratificazioni temporali? Zimmer-

mann concepirà il presente come una serie di strati temporali in cui passato e futuro coesistono (egli utilizzò a questo proposito l'ambigua metafora di «sfera del tempo»): essi sono compresenti per la coscienza, che intesse complesse relazioni attraverso tutte le direzioni temporali simultaneamente (la coscienza non segue la successione reale dei fatti, ma i legami strutturali o immaginari che sussistono fra di loro, quale che sia la loro posizione nel tempo). L'idea di «forma aperta», il cui concetto sarà alla base di una riflessione teorica di Umberto Eco [1962], deriva tanto dai problemi intrinseci allo sviluppo del pensiero seriale, quanto dall'influenza delle opere aleatorie di Cage. Essa è legata altresì a diversi modelli letterari. La centralità di una razionale organizzazione del materiale e l'abbandono di ogni riferimento alle categorie tradizionali avevano per un certo periodo occultato la dimensione discorsiva della musica: i musicisti arrivavano con un certo ritardo ad immaginare gli equivalenti di forme poetiche o romanzesche strutturate su stratificazioni temporali e discorsi eterogenei. Nel momento in cui il *Nouveau Roman*, in Francia, inventa inedite strutture narrative, i musicisti riflettono ancora, a partire da autori come Kafka, Joyce e Mallarmé, sull'idea di forme polivalenti e non direzionali, forme labirintiche. Ma la questione della forma rimarrà difficile da teorizzare. *Penser la musique aujourd'hui* si ferma ai margini del problema, e il capzioso intervento di Boulez a un dibattito organizzato nel 1960, è rivelatore di un certo disagio [1995].

Tuttavia, sarà il fatto stesso di porre i problemi del linguaggio musicale a partire dalla forma, piuttosto che dal materiale, a provocare una decisiva evoluzione, un improvviso sviluppo dei concetti della serialità integrale. Boulez affronta parzialmente la questione già in un testo del 1953, del quale riprenderà e svilupperà le idee con l'articolo *Aléa*, scritto nel 1957 e legato alla composizione della sua *Terza Sonata* per pianoforte [*ibid.*, pp. 407-20]. Dopo le folgorazioni della poesia di René Char, che avevano contrassegnato le sue prime opere fino al *Marteau sans maître*, Boulez penetra nell'universo di Mallarmé, che si sofferma sui problemi della sintassi e della forma piuttosto che sui contrasti di immagini e parole: la *Terza Sonata* è direttamente collegata alla struttura e alla forma del componimento *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, così come all'idea generale del *Livre*. Già nel 1950, Boulez aveva confessato a Cage il suo desiderio di «abolire la nozione di lavoro musicale da concerto, con un numero ben determinato di movimenti», a beneficio di un «libro musicale in cui si ritroveranno le stesse dimensioni di un libro di poesie» [Boulez e Cage 1990, p. 137]. In ... *Auprès et au loin*, egli sviluppa la sua concezione di una generazione coerente delle strutture, mettendo in guardia contro la confusione tra «composizione» e «organizzazione», e contro una visione totalizzante della serie. Evocando la necessità di scelte compositive, egli conclude con questa frase: «Salvaguardiamo questa inalienabile libertà: la felicità costantemente

te attesa di una dimensione irrazionale» [Boulez 1995, p. 314]. In *Aléa*, Boulez contrappone specularmente la concezione troppo lassista dell'aleatorietà cageana, «che mascherava una debolezza congenita nella tecnica di composizione», e la concezione oggettivistica della composizione seriale totalmente determinata, «in cui la schematizzazione prende semplicemente il posto dell'invenzione». Per Boulez, se il principio di permutazione che si trova alla base del pensiero seriale deve anche applicarsi alla costruzione della forma, non bisogna per questo liquidare la forma chiusa, né la direzionalità globale che le conferisce senso, ma piuttosto introdurre all'interno di queste due nozioni quelle di complessità e di variabilità. Boulez parla allora di «assorbire il caso» all'interno dei «campi di incontro», introducendo nuove strutture del fraseggio (come l'elisione, le parentesi, gli ornamenti che spezzano la rigidità delle strutture, ecc.) e superstrutture che egli compara a dei «formanti» acustici, che ritroviamo nei tropi della *Terza Sonata* (i formanti sono delle zone privilegiate di armonici; idea che in Boulez potrebbe risultare dall'influenza di Stockhausen). Si tratta, dice Boulez, di ricorrere «ad una nuova nozione di sviluppo che sarebbe sostanzialmente discontinua; ma di una discontinuità comunque prevedibile e prevista». Chiara è la corrispondenza tra la mobilità del materiale seriale – le serie di blocchi sonori di densità variabili e le cellule ritmiche –, l'idea di una permutazione generalizzata basata sull'autonomia delle strutture, e quella di percorsi multipli in grado di tracciare un profilo tanto complesso quanto unitario dell'opera.

La *Terza Sonata*, come pure *Pli selon pli* (che ha come sottotitolo «ritratto di Mallarmé») mettono in pratica questa idea di percorsi formali controllati al livello della composizione, ma aperti all'arbitrio dell'interprete. Boulez ha in seguito sistematizzato il medesimo concetto in opere per complessi da camera o per orchestra, come ad esempio, per ragioni pratiche, *Improvisation III sur Mallarmé* (altrettanto ha fatto Berio in *Epifanie*, per voce sola e grande orchestra, in cui certe sezioni formali possono subire delle permutazioni). Stockhausen sarà a questo proposito molto più radicale, in parte sotto l'influenza di Cage. Nel suo *Klavierstück XI*, composto nel 1957, i frammenti musicali disposti sulla pagina comportano diverse opzioni per quanto riguarda tempo e intensità, e possono essere eseguiti in qualsiasi ordine, secondo il libero arbitrio dell'interprete (l'opera può essere suonata parzialmente o integralmente, ogni frammento può anche essere ripetuto; il ritorno per la terza volta dello stesso frammento determina la fine dell'esecuzione). Con *Zyklus* per percussioni e *Refrain* per tre esecutori, il compositore ritornerà ancora su questo procedimento, che spingerà in seguito fino a forme di improvvisazione collettiva (in *Aus den sieben Tagen*, i musicisti dispongono unicamente di brevi testi in luogo di partiture). Nella storia della serialità, l'introduzione di nozioni aleatorie, che sfuggono al determinismo della composizione, corrispondeva a una profonda necessità: quel-

la di trovare al livello delle sovrastrutture l'equivalente del principio di permutabilità nell'organizzazione del materiale. Ligeti ha mostrato tuttavia come la polivalenza delle forme della presentazione si riduca, al livello percettivo, ad una forma definitiva; il che dimostra come sia effettiva la contraddizione tra idea compositiva e risultato concreto. Porre il problema della forma permetteva così di far passare in secondo piano i problemi della percezione e del senso musicale, confermando l'osservazione di Zimmermann, secondo la quale la struttura *musicale* non coincide esattamente con la struttura *formale* concepita dal compositore.

L'idea di un percorso formale che si crea in tutto o in parte al momento dell'esecuzione comporta un'ulteriore apertura: quella dello spazio sonoro. Se dal punto di vista dello svolgimento temporale ogni momento acquisisce un'autonomia relativa o totale e può concatenarsi con una infinità di altri momenti – in altri termini, se non esistono più rapporti di causalità tra di loro –, allora è possibile immaginare che a questa distanza temporale corrisponda una certa distanza spaziale: la “risposta” offerta da un istante x ad un istante y potrebbe provenire da un altro luogo. Allo spazio centralizzato della musica tonale, che si potrebbe paragonare alla prospettiva pittorica, si sostituisce uno spazio polivalente, in forma di costellazioni. Così, nel momento stesso in cui la maggior parte dei compositori rifletteva sulla questione della forma aperta e sull'immissione dell'imponderabile all'interno della struttura seriale, essi sperimentavano la spazializzazione delle fonti sonore. Ancora una volta fu Stockhausen ad aprire la via con un'opera che ebbe grande risonanza, *Gruppen*, per tre gruppi orchestrali disposti intorno al pubblico, alla quale poco dopo seguì *Carré*, per quattro gruppi orchestrali e corali. Stockhausen portò avanti questo interesse per la spazializzazione del suono ricorrendo all'elettroacustica, come ad esempio in *Sirius* o in *Sternklang*. Nel 1957-58 Boulez compone *Figures, Doubles, Prismes*, in cui il principio della variazione include una ricomposizione dell'orchestra e una spazializzazione del suono interne alla scrittura, poi *Poésie pour pouvoir*, che mescola strumenti tradizionali e mezzi elettroacustici a creare una diffusione del suono nello spazio (altre, successive opere, come *Domaines* e soprattutto *Répons*, riprenderanno questa idea di una nuova relazione tra le fonti di emissione sonora e il pubblico). Luigi Nono, nel 1958, scrive il *Diario polacco n. 1*, opera basata sulla discontinuità delle relazioni tra gruppi orchestrali interamente ricomposti; in seguito, la problematica della spazialità del suono diverrà, in particolare attraverso l'esperienza con mezzi elettroacustici, una dimensione fondamentale del suo pensiero musicale. In questo senso, una sorta di sbocco è rappresentato da *Prometeo*, «tragedia dell'ascolto», la quale si basa sul rapporto che viene a crearsi tra la dispersione delle fonti sonore e la frammentazione del discorso entro una forma composta di strutture autonome e permutabili. Luciano Berio, fin da *Allelujah* per sette gruppi orchestrali, aveva ripensato la scrittura per orchestra:

non più una gerarchia di famiglie strumentali, ma un corpo acustico strutturato in funzione dell'invenzione. Idea che ritroviamo in Zimmermann, i cui *Dialogue* inaugurano una nuova disposizione delle fonti orchestrali (gli strumenti sono disposti sulla scena in maniera non convenzionale, e distanziati il più possibile gli uni dagli altri). Lo spazio musicale disegnato da questi raggruppamenti strumentali variabili sta in relazione diretta con le strutture compositive mobili della forma aperta. Per un compositore della generazione seguente, influenzato tanto da Stockhausen quanto da Boulez, Emanuel Nunes, l'idea della spazializzazione del suono, centrale nella sua estetica, deriva proprio dalle esperienze sulla forma aperta condotte nelle sue prime opere.

3. «*La musica è tutta relativa*».

[Convivio, II.XIII, 23-24, in Sanguineti e Berio 1993].

Ma vale, per la spazializzazione delle fonti sonore, ciò che vale per la forma aperta: ciò che conta non è tanto la forma apparente della cosa, quanto il processo interno alla composizione, la sua concezione stessa. Il carattere spettacolare delle partiture, in cui i frammenti sono collegati da frecce che indicano le diverse opzioni di concatenamento all'interprete (un *ossia* generalizzato, secondo Ligeti), oppure quello dei gruppi strumentali disseminati per la sala da concerto, mettono in evidenza dei processi compositivi che sono il segno d'un mutamento in profondità nel pensiero musicale: lo spazio, così come il tempo o le stesse strutture sonore, non sono più entità fisse all'interno delle quali si dispiega il discorso musicale. Essi sono relativi, variabili e mobili, e determinano un altro tipo di ascolto. È proprio a partire da questa improvvisa esplosione delle sovrastrutture musicali che si radicalizzeranno le differenze d'approccio all'interno del movimento seriale. Se, per Boulez, l'idea di una forma labirintica s'inscrive all'interno di una concezione musicale omogenea, in cui i riferimenti vengono assorbiti dalla scrittura, compositori come Berio e Zimmermann s'ispirano per contro all'idea joyciana di una polifonia di stili (e a quella, ad essa direttamente collegata, del "flusso di coscienza") per immaginare una musica "pluralista", secondo la terminologia scelta da Zimmermann a designare la forma compositiva delle sue opere fin dagli anni Sessanta. L'apertura formale, temporale e spaziale non è più operante soltanto al livello delle strutture generate dalla serie, ma si estende alla totalità degli stili e dei materiali. Per Berio, l'esperienza seriale significa «un obiettivo ampliamento dei mezzi musicali e la possibilità di controllare un terreno musicale più vasto» [Berio 1981, pp. 69-70]. L'eterogeneità di superficie, che comprende elementi prelevati dalla storia sotto forma di riferimenti, allusioni o citazioni, si articola su di una strutturazione seriale confinata ai livelli più sommersi della composizione. Il composi-

tore lavora direttamente su unità di senso percettibili, di strutture musicali già costituite e storicizzate, e non più solo con strutturazioni seriali più o meno astratte. Berio e Zimmermann integrano schemi formali tradizionali ed elementi stilistici eterogenei entro una composizione regolata da una costruzione seriale rigorosa, per quanto soggiacente.

Questo particolare interesse per la dimensione storica del materiale e delle strutture musicali era già comparsa, per alcuni compositori, in opere strettamente seriali degli anni Cinquanta. Berio in effetti aveva fatto ricorso a forme popolari di canzone o di danza, elaborandole tuttavia «sulla base di proporzioni *ad hoc*», come egli stesso confessa [*ibid.*, p. 66] rievocando l'influenza di Maderna – un'influenza che possiamo rintracciare anche nella musica di Nono (come per i ritmi stilizzati di danze popolari in *Polifonica-Monodia-Ritmica*). In *Nones* e *Allelujah*, Berio affronta due tabù del pensiero seriale: l'ottava e la ripetizione strutturale. Anche Zimmermann, nelle sue *Perspektiven* per due pianoforti, aveva introdotto un *cluster* all'interno della combinatoria seriale, a mo' di protesta; mentre ne *Il canto sospeso*, salutato da Massimo Mila come la riconciliazione fra strutturalismo seriale ed espressività, Nono aveva cercato di articolare all'interno della stessa forma l'utopia della struttura seriale assoluta con quella di un'espressione di rivolta e di libertà. La forma espansiva, lo slancio musicale, sono incastonati in strutture ed architetture simmetriche. Ma è alla svolta fra gli anni Cinquanta e Sessanta che tale estetica pluralista spezza i ceppi della serialità integrale. Zimmermann rievoca quel processo in un testo di accompagnamento al suo lavoro *Monologue* per due pianoforti, dove il montaggio di citazioni fa una delle sue prime comparse nella musica di questo autore, unitamente alla dialettica fra strutture puntuali e strutture di massa che già avevano rappresentato il principio formale nel movimento centrale della *Terza Sonata* di Boulez (come opposizione tra «punti» e «blocchi»).

Divenne ben presto evidente come la concezione seriale determinasse conseguenze incresciose, le quali portavano rapidamente a fuoruscire dalla serialità. Il processo è ben noto: il pleonaso della serialità, in virtù della sua stessa organizzazione, faceva esplodere ciò che avrebbe dovuto organizzare, e in tal modo ciò che era totalmente determinato sfociava nell'indeterminazione totale. Si sgombrava così la via per quello stesso obiettivo che fino a quel punto (almeno secondo i metodi della serialità) pareva irraggiungibile, ovvero una qualità spontanea, associativa, al fine al sogno e perfino alla *transe* [Zimmermann 1985, p. 52].

Il termine «associazione», legato al sogno, si oppone in questo caso al termine «deduzione», che domina il pensiero seriale; di qui discende l'opposizione tra spontaneità e determinazione. Il principio del montaggio rimpiazza quello di generazione logica, senza tuttavia rinunciare alla direzionalità della forma, che gli infonde senso. Vi è in Zimmermann un desiderio di accedere alla totalità dei mezzi disponibili che rimanda alla sua concezione sferica del tempo, in cui passato, presente e futuro coesistono:

le differenze temporali sono abolite dalla rete di relazioni vissute tra eventi e sensazioni.

Anche Berio ha realizzato simili montaggi formali a partire da fonti diverse e a volte contraddittorie; il culmine ne è *Sinfonia*, in cui il compositore ripercorre l'evoluzione del pensiero armonico a partire da citazioni di Debussy, Strauss, Schönberg, Hindemith, Stravinskij, Webern, Boulez, Stockhausen, ecc., sulla base di un movimento della *Seconda Sinfonia* di Gustav Mahler utilizzato come *cantus firmus*. Elementi semantici e fonetici di diversi testi sono integrati alla struttura musicale, grazie al quartetto vocale amplificato che è ricompreso all'interno della struttura orchestrale: la forma, riflettendo la storia, riflette se medesima. Berio ha esplorato in particolare i confini tra suono e significato a partire dall'interazione tra musica e linguaggio, rimeditando le analogie e le differenze tra i due campi. In uno dei movimenti di *Sinfonia*, dedicato alla memoria di Martin Luther King, le vocali e la consonante *k* contenute nel nome del pastore nero afro-americano generano il materiale musicale che si dispiega sotto forma di un ritornello ripetuto più volte; alla fine del brano, l'enunciazione del nome coincide con la disgregazione della struttura musicale: il significato o il suono della lingua e il suono o il significato della musica si incrociano. Il confronto con un materiale non integralmente di invenzione, ma prelevato dal reale ed elaborato di conseguenza, implica naturalmente un confronto con la storia in quanto significato sovramusica: la forma, rispecchiandosi, riflette la storia.

Sul finire degli anni Sessanta, le opere di Berio, Nono, Maderna e Zimmermann trattano del rapporto tra individuo e società, tra le forme utopiche e la realtà. *Die Soldaten* di Zimmermann mostra come gli individui possano essere triturati dall'ingranaggio sociale – un discorso che rinvia direttamente all'esperienza del nazismo e della guerra vissuta dal compositore. Nel suo *Requiem*, Zimmermann ripercorre cinquant'anni di storia – quelli della propria vita – sulla base di testi che mescolano poesia e politica, peso della storia e resistenza individuale. Le parole di Majakovskij – «avrebbe qui vissuto un tempo un poeta accalorato nemico dell'acqua tiepida» – risuonano nello stesso Zimmermann: «Io parlo di me stesso e del mio tempo». Le ultime parole sono del poeta tedesco Conrad Bayer, in forma di tragico protocollo: «Domada: cosa sperare? Nulla possiamo raggiungere, se non la morte». In *Hyperion*, Maderna pone tramite Hölderlin la questione della solitudine dell'artista, e quella di una soggettività minacciata. In *Epifanie*, Berio affronta direttamente il problema del senso dell'opera tramite la poesia di Brecht: «Che tempo è mai questo, in cui parlare di alberi è quasi criminale, perché su tanti crimini comporta il silenzio!» In *Passaggio*, egli mette in scena diverse figure dell'alienazione di una donna. *Intolleranza 1960* di Nono ripercorre il tragico destino di un operaio in cerca di emancipazione: a partire dagli anni Sessanta le opere di questo compositore si basano per la maggior parte su soggetti politici, e sono concepite come forme di intervento sulla realtà sociale.

È significativo come i problemi etici e politici, a lungo rimossi dalla ricerca tecnica e linguistica, acquistino improvvisamente una tale importanza. Le questioni musicali non sono più prive di un significato generale. Alla fine degli anni Cinquanta, a fronte della prevalenza strumentale precedente, l'evoluzione musicale prende forma in gran parte attraverso opere vocali e drammatiche. È proprio grazie al confronto con un capitolo dell'*Ulisse* di Joyce (quello delle «Sirene») che Berio trova quello stile così personale e fecondo che caratterizzerà tutta la sua produzione degli anni Sessanta: a *Thema (Omaggio a Joyce)*, del 1958, faranno seguito opere come *Circles* su testi poetici di Edward E. Cummings, *Epifanie* su testi di Brecht, Machado, Sanguineti, Proust, Joyce, Claude Simon, *Passaggio* e poi *Laborintus II* in collaborazione con Sanguineti. Nono, dopo *Il canto sospeso*, scrive diverse opere corali su testi di Pavese, Ungaretti, Eluard, per poi tentare la via della scena con *Intolleranza 1960*, alla quale avrebbe dovuto seguire una seconda "opera" di cui non rimarrà che *La fabbrica illuminata*. Zimmermann scrive l'opera *Die Soldaten* tra il 1958 e il 1963, mentre Pousseur stava lavorando con Michel Butor al *Votre Faust*. Boulez, dopo *Le Marteau sans maître*, compone *Poésie pour pouvoir* su testi di Michaux e *Pli selon pli* su versi di Mallarmé. L'esperienza coi mezzi elettroacustici non fu meno decisiva per l'allargamento degli orizzonti compositivi, come sottolinea Maderna in una conferenza del 1957:

L'incontro col mezzo elettronico determinò un vero e proprio rovesciamento nelle mie relazioni col materiale musicale. [...] Mentre il comporre strumentale è nella maggior parte dei casi preceduto da uno sviluppo di un pensiero che non sta a diretto contatto con la materia – il fatto che nello studio elettronico si possano provare direttamente diverse possibilità di concretizzazione di strutture sonore, che attraverso manipolazioni continue si possano rinnovare e mutare all'infinito le immagini sonore così ottenute [...] pone il musicista di fronte ad una situazione completamente nuova. Il tempo ora gli si presenta come il campo di un grandissimo numero di possibilità di ordinamento e di permutazione del materiale appena prodotto. Noi ora proviamo forti propensioni a questo tipo di pensiero e di condotta anche nella musica strumentale [1985, p. 83].

Dopo un periodo contrassegnato dalla ricerca di un ordine musicale assoluto, arriva ora il tempo della *musica impura*.

Questa rottura con la concezione originaria della serialità è incarnata, sul piano delle idee, da un polemico intervento di Luigi Nono ai seminari di Darmstadt del 1959, avente per titolo *Presenza storica della musica d'oggi* [1993, pp. 158-65]. Questo testo, redatto da Helmut Lachenmann, vuole essere una polemica risposta a Cage e Stockhausen. Nono critica duramente «la tendenza a non voler integrare un fenomeno artistico-culturale nel suo contesto storico», considerandolo «come fine a se stesso». Proprio come Boulez, egli denuncia la «rassegnata fuga dalle responsabilità» indotta dai procedimenti cageani, non meno della «assolutizzazione del concetto di

tempo» proposta da «coloro che confondono composizione e speculazione», una critica che sembra indirizzata a Stockhausen. «Ma voler sempre sostituire col caso e con gli effetti acustici la "conoscenza" e la volontà, non può che essere il metodo di chi ha paura di prendere decisioni e paura della libertà che ciò comporta». Nono richiama dunque ad una «compenetrazione reciproca tra concezione e tecnica», e all'idea della musica come «presenza storica», come «testimonianza di uomini che affrontano coscientemente il movimento storico». La resistenza mista all'utopia che costituiva l'esperienza seriale, portata avanti in un certo qual modo in maniera asettica, assume con Nono una dimensione sociale e storica, che segna un punto di rottura all'interno del movimento seriale. L'esperienza collettiva termina qui. È significativo che l'intenso scambio epistolare tra Boulez e Stockhausen si interrompa nello stesso momento. Se nel 1957 quest'ultimo aveva potuto scrivere: «Ci avviciniamo alla stessa montagna da due differenti versanti, e non conta sapere chi giungerà primo alla vetta» [1988, p. 27], a partire dagli anni Sessanta questa complementarietà diviene aperta divergenza e si radicalizza sempre più nel corso degli anni.

Tuttavia Boulez, proprio in questo clima di crisi, propone una sintesi del pensiero seriale con una serie di conferenze che andranno a formare il nucleo portante del suo libro *Penser la musique aujourd'hui*. Questo breve e difficile libro mira all'oggettività e all'universalità, visto che vi si riscontrano alcune idee di Stockhausen, benché modificate o rielaborate; a differenza di Messiaen, che con *Technique de mon langage musical* si rapportava, come il titolo stesso suggerisce, unicamente alla propria opera, Boulez vuole fondare le basi di un *mestiere* ridotto a mal partito dalle superficiali infatuazioni e dalle false prospettive della musica aleatoria da una parte, e dall'altra da una musica totalmente determinata, che egli stigmatizza ironicamente nell'introduzione. Egli adotta, nella costruzione teorica, lo stesso atteggiamento delle proprie analisi, dissociando la formalizzazione del lavoro compositivo dalla vera e propria invenzione, che resta non razionalizzabile. Ispirandosi ai procedimenti teorici di Paul Klee, del quale possiamo rintracciare molte idee trasposte in campo musicale, Boulez cerca di mettere in evidenza le strutture fondamentali di un linguaggio autonomo e coerente, al di qua delle questioni stilistiche ed estetiche, secondo una progressione che porta dalla morfologia alla sintassi e infine alla forma musicale (o, se si preferisce, dalla struttura musicale alle procedure generative e al prodotto finale). Alla fine dell'opera egli afferma di aver «tentato di costruire un sistema coerente», indispensabile «per porre i fondamenti di qualsiasi creazione» [1964, trad. it. p. 146]. In effetti, già nel 1953, egli sosteneva che «un sistema coerente è di fatto preliminare ad ogni composizione» [Boulez 1995, p. 313]. Il linguaggio è affrontato in quanto tale, all'interno del concetto di «musica pura». Boulez fa riferimento alle opere dei tre maestri viennesi per trarne una sorta di genealogia dell'idea seriale: la

storia non è rimossa, ma è presente anche tramite certe categorie musicali ripensate e riformulate. Così, l'idea di una generazione organica delle strutture armoniche, attraverso la moltiplicazione degli accordi, rinnova il principio di un'armonia funzionale; il concetto di voce è riformulato come «costellazione d'avvenimenti che obbediscono a un certo numero di criteri comuni, una ripartizione in un tempo mobile e discontinuo, secondo una densità variabile, con un timbro non omogeneo, di famiglie di strutture in evoluzione» [Boulez 1964, trad. it. pp. 133-34]; certi modelli di scrittura, come l'omofonia, l'eterofonia e la polifonia, estesi al campo della ritmica (omoritmia, eteroritmia, poliritmia), acquistano anch'essi dei significati nuovi. Boulez sviluppa un pensiero dialettico basato su coppie di opposizioni a cascata. Egli distingue per esempio gli spazi omogenei da quelli non omogenei, per opporre all'interno dei primi gli spazi striati agli spazi lisci, e all'interno degli spazi striati quelli che presentano un taglio determinato, fisso o variabile, e quelli che presentano un modulo fisso o variabile, ecc. Allo stesso modo, il tempo potrà essere fisso o mobile, e quest'ultimo direzionale o non direzionale; le dinamiche saranno dinamiche-punto oppure dinamiche-linea, le serie saranno simmetriche o asimmetriche, ecc. [*ibid.*, trad. it. pp. 83-84]. Egli aveva parlato, già molto tempo prima, della «dualità» nell'atto compositivo come della «garanzia indispensabile di una creazione vivente» [Boulez 1995, p. 311]. In questo modo Boulez cerca di evitare lo scacco estetico di una logica puramente teorica, pur rifiutando di scendere nel campo meno codificabile della forma e del significato in musica: egli preciserà alla fine di *Penser la musique aujourd'hui* che «non si deve applicare una rigidità intempestiva a queste classificazioni, intraprese, prima di tutto, per chiarire le possibilità estreme» [1964, trad. it. p. 132]. Le strutture duali di cui egli parla nel proprio libro sono in gran parte legate a quelle condizioni del discorso musicale in cui viene conservata l'invenzione momentanea del compositore, quella componente irrazionale di cui si è parlato in precedenza e di cui si trova la realizzazione nelle opere propriamente dette. Così, la forma di *Éclat* nasce dai rapporti intercorrenti tra le diverse modalità di attacco, di risonanza e di estinzione di un suono, che sono proprie ad una particolare famiglia di strumenti (mandolino, celesta, chitarra, cymbalum, vibrafono, pianoforte, arpa, ecc.), e dai rapporti fra un tempo liscio (in cui l'evento crea il proprio spazio temporale) ed un tempo striato (in cui l'evento rientra all'interno di una struttura temporale rigida). La poetica di un'opera è direttamente legata alle categorie del pensiero. Stockhausen al contrario esplora le possibilità di comporre un suono dall'interno; in un'opera come *Stimmung* lo stesso accordo è infinitamente riproposto e variato per quanto riguarda l'articolazione, la dinamica e il timbro. In un testo intitolato *Invenzione e scoperta*, che riassume oltre un decennio di esperienze, egli enumera i «principi formali generali» del pensiero seriale: «la genesi di forme puntuali, la genesi della forma se-

riale generale, il continuum tra verticalità e orizzontalità, tra macro- e micro-tempo, l'uguale trattamento del suono e del silenzio, la ritmica dei formanti, la genesi di forme di gruppo, di forme di momenti» e la «riscoperta della funzione dello spazio ai fini della composizione musicale». Le due figure dominanti dell'esperienza seriale inscrivono i loro processi creativi nella continuità di un pensiero in costante evoluzione. Il monismo di Stockhausen si estenderà, a partire dall'ordine seriale proprio della musica puntuale o a gruppi, a proporzioni ed oggetti sempre più vasti, fino ad arrivare al progetto di un'opera della durata di sette giorni basata su un'unica formula di base (*Licht*).

Il postulato della «teoria generale» tentato da Boulez e da Stockhausen si collega al fatto che le strutture fondamentali non possono più esistere preliminarmente e *a priori* del lavoro compositivo propriamente detto, in quanto sistema generale, come avveniva per la musica tonale e in quasi tutte le altre culture musicali; Boulez trae dalla realtà storica e fenomenica un insieme di nuove relazioni a partire dalle quali è possibile produrre senso musicale. Questa idea, condivisa anche da Stockhausen, fu ripresa da altri compositori, come Luciano Berio, che parla «di inventare ogni volta uno schema strutturale secondo la natura del materiale scelto», aggiungendo che «il materiale scelto e la forma sono una cosa sola» [Berio 1983, p. 38]: è un'idea che rientra nelle determinazioni oggettive dell'opera moderna, in cui l'individuale compare meno in quanto espressione soggettiva che come scelta di linguaggio.

4. *Alternative alla serialità.*

Accanto al movimento seriale, svariati compositori hanno sviluppato un pensiero diverso, se non radicalmente opposto. Pensiero non sempre articolato dal punto di vista teorico, ma piuttosto concretizzatosi in un *corpus* di opere estremamente importanti: la precisione teorica non presagisce necessariamente la riuscita estetica. Ed è forse allo stesso tempo la prerogativa e il destino della serialità l'aver proposto un'elaborazione teorica così spinta, di fronte alla quale le opere spesso danno l'impressione di protocolli d'esperimento o, al contrario, di confutazioni delle proprie premesse. Pierre Schaeffer insiste in tutto il suo *Traité des objets musicaux* sull'incolmabile diversità tra fenomeno fisico e fenomeno musicale, confusione che a suo avviso ha provocato una moltitudine di errori (Zimmermann aveva già suggerito, nel 1954, che non è «assolutamente la tecnica seriale in quanto tale che conferisce a Schönberg una posizione così eminente», ma «al contrario l'eccezionale splendore della sua personalità» [1985, p. 28]).

Ed è proprio analizzando a fondo una delle opere più emblematiche della serialità integrale, il primo quaderno delle *Structures* di Boulez, che Li-

geti [1958] cerca di cogliere l'essenza ultima della musica seriale, le sue contraddizioni ed i suoi limiti; egli confronta questo esempio di determinismo spinto all'estremo con il suo opposto: la musica indeterminata di John Cage, nella quale egli mette in luce l'influenza delle teorie di Schillinger (già segnalate da Nono nel suo testo del 1959). Essendosi unito assai tardi all'avanguardia europea (nel 1956, dopo l'esilio dall'Ungheria), Ligeti guarda ai fatti e alle idee con una certa distanza critica, che coincide con le problematiche dei compositori di Darmstadt, ma senza essere segnata dalle esperienze condotte negli anni precedenti. Infatti Ligeti guarda sempre alla nuova musica in rapporto alle sue forme storiche, che esse appartengano alla sfera della musica colta occidentale, oppure alle tradizioni orali o scritte di altre culture. In lui, la storicità del materiale e la dialettica tra costruzione e soggettività si inscrivono proprio all'interno dell'idioma musicale. In un testo sulla forma, Ligeti insiste sul fatto che «quel che si forma in musica è già "forma" in sé e non materia» [1966, p. 27]. Al contrario di Xenakis e di Cage, egli sottolinea l'interazione tra dettaglio e forma globale, e osserva che modificazioni apparentemente insignificanti possono provocare degli sconvolgimenti ad un livello superiore. In questo modo egli vuole riabilitare l'immagine sonora concreta in rapporto ad una struttura d'ordine astratta. Se il sistema, in quanto totalità già formata, s'impone fino all'interno delle strutture particolari, giunge a rendere puramente contingente l'elemento individuale: determinazione e indeterminazione diventano la stessa cosa. La composizione necessita al contrario di un'articolazione dialettica tra il tutto e le parti, di una sorta di interazione reciproca. In caso contrario, lo spostamento verso la forma globale della strutturazione seriale dei parametri trasforma quest'ultima in fenomeno secondario. Ligeti si oppone alla concezione di una logica generativa univoca, dalla serie iniziale all'organizzazione del tutto. Egli contesta uno dei fondamenti della serialità integrale sottolineando come le "direttive" preliminari all'atto compositivo propriamente detto genererebbero delle strutture indeterminate.

Più densa è la rete delle operazioni effettuate con un materiale preorganizzato, più è alto il grado di livellamento del risultato. L'applicazione totale del principio seriale annichilisce alla lunga lo stesso concetto seriale. Non c'è alcuna differenza fondamentale tra i prodotti dell'automatismo e i prodotti del caso: il totalmente determinato equivale al totalmente indeterminato [Ligeti 1960, p. 9].

Concetto questo che ci ricorda il pensiero di Zimmermann citato in precedenza. Ligeti cerca di salvaguardare la dialettica della composizione denunciando le aporie di un pensiero falsamente logico. Egli punta meno sull'unicità della composizione che sulla possibilità di far apparire «l'imprevedibile». Propone dunque di rovesciare il procedimento utilizzato da Boulez e Stockhausen – la deduzione di tutte le dimensioni dell'opera a partire da una serie iniziale – e di predeterminare piuttosto i fattori globali

dell'opera per poter inventare liberamente al livello dei dettagli (procedimento alla fin fine classico, se non fosse che, nella tradizione classica, i fattori globali erano dati e non inventati). Reclamando l'abbandono dell'onnipotenza delle "direttive", che caratterizzano tanto la musica integralmente determinata quanto quella totalmente indeterminata, Ligeti vuole riabilitare la concezione globale della forma e l'immaginazione sonora della musica, a discapito dei calcoli preliminari e realizzati *in abstracto*. Se si distrugge il mito di una formalizzazione del linguaggio che si presenterebbe direttamente come una forma sensibile, e se si ammette che la forma è essa stessa una categoria spaziale che si distingue dallo svolgimento temporale della musica, allora questa forma può essere percepita come una sorta di «illusione acustica», secondo la terminologia utilizzata da Ligeti. Ed è proprio su questa dimensione che il compositore si applica nel proprio lavoro a partire da *Apparitions*. Quel che Ligeti ha chiamato «micro-polifonia», questo punto di equilibrio tra il lavoro sotterraneo dei motivi strettamente avviluppati e le tessiture sonore impossibili da analizzare, alla pari di tessuti sonori in movimento, rinvia direttamente a questo nuovo modo di impostare la relazione tra strutture nascoste e forme apparenti. Ligeti ripropone la questione del senso musicale contestando l'idea di un metodo compositivo limitato alla strutturazione del materiale: «Una domanda si impone: esiste realmente la possibilità di situare l'approccio al processo compositivo là dove dovrebbe situarsi, e cioè altrove che al livello del materiale?» In Ligeti è presente una critica al pensiero seriale in quanto ideologia, quale solo poteva provenire da un compositore come lui, fuggito dal soffocante mondo delle «democrazie popolari»; la sua posizione si allinea a quella di Adorno, che Ligeti cita più volte.

Per Xenakis, la densità di informazioni veicolata dalla musica seriale, in cui ogni nota, così come un punto in una vasta costellazione, è inserita in una griglia strutturale, porta ad un rovesciamento dal punto di vista della percezione: i conglomerati di suoni puntuali creano effetti di massa. Egli quindi guarda alla dodecafonia non tanto come alla soglia di un nuovo pensiero, ma come ad un punto di passaggio tra due forme di pensiero separate da quella che lui chiama «una frontiera "di mentalità"» [1971, p. 9]: l'una lineare, basata su «proprietà geometriche e quantitative»; l'altra globale, basata sull'uso di «suoni a blocchi» [*ibid.*, p. 10]. La critica che Xenakis muove alla musica seriale è quella di concepire schemi complessi, in cui le relazioni tra i vari elementi vengono demoltiplicate, senza tenere conto dei «limiti psicofisiologici» che conducono tutta questa combinatoria ad un vero e proprio «scacco formale e uditivo». In altre parole, a partire da una certa soglia di complessità bisogna cambiare scala e organizzare le masse sonore a partire da «caratteristiche nuove, quali la densità, il grado di ordinamento, la velocità di trasformazione, ecc.» [*ibid.*, p. 41]; ma perché questo sia possibile, occorre che gli elementi puntuali siano in numero abba-

stanza elevato e organizzati statisticamente, ben oltre i limiti degli «schemi polifonici classici». La loro costruzione esige, così come la comprensione dei fenomeni naturali cui Xenakis li paragona (nubi, gas, spirali, ecc.), il calcolo delle probabilità (si veda ad esempio *Pithoprakta* per orchestra d'archi). Egli rovescia di conseguenza la gerarchia del pensiero seriale, considerato non come la base della composizione moderna, ma come un punto d'arrivo della tradizione (egli scrive: «bisogna far uscire la musica dalle serre atrofizzanti della tradizione per riportarla nella natura» [*ibid.*, p. 17]); invece che partire dall'elemento isolato, di costruire una serie di relazioni che, attraverso deduzioni, permutazioni, moltiplicazioni e trasformazioni, andranno a costituire una forma globale, Xenakis parte subito dalla forma globale, che egli definisce mediante la sua densità e i suoi movimenti cinetici interni. Questa posizione sembrerebbe avvicinarsi a quella di Ligeti, ma ne è invece completamente estranea, a causa dell'indifferenza di Xenakis per le relazioni individuali tra le note e per il principio di una formalizzazione preliminare, «fuori dal tempo». La polifonia, che in Ligeti - nella misura in cui essa realizza la complessità a partire da un'attività combinatoria di elementi semplici - ricopre un ruolo fondamentale, gli appare come un linguaggio «medievale», una «regressione formale che contraddice altresì al principio della *Klangfarbenmelodie*»:

La polifonia lineare si autodistrugge a causa della sua complessità. Ciò che si sente non è in realtà nient'altro che un ammasso di note poste a diversi registri d'altezza [*ibid.*, p. 23].

La teoria degli insiemi, le leggi statistiche, la teoria della probabilità, le formule stocastiche, ma anche le leggi di Laplace-Gauss e di Poisson; in breve tutto l'arsenale delle leggi matematiche e fisiche contemporanee è mobilitato da Xenakis per costituire una nuova «formalizzazione e assiomatizzazione della composizione musicale», per la quale il «suono individuale non ha alcuna importanza» [*ibid.*, p. 27], perché non lo si distingue più in quanto tale. Allorché Xenakis parla più concretamente del senso musicale, si avvicina un poco alle formulazioni di Stockhausen a proposito del suo *Klavierstück I*: le categorie sono fenomeniche, e riguardano l'involucro sonoro: parlando «dell'insieme delle particelle sonore che colpiscono la corteccia cerebrale e della modulazione di questo insieme», egli chiede «va verso l'acuto o verso il grave, si rarefa o al contrario il suo disordine aumenta?» Le strutture compositive sono analizzate in termini di percezione immediata. I criteri di percezione, così come le leggi della composizione, si rapportano ai passaggi da uno stato ad un altro della materia musicale (dal discontinuo al continuo, dall'ordine al disordine, ecc.). Quando egli chiede che si introduca nella forma «un principio di incertezza» invece di ristabilire, come fa la serialità, una «regola deterministica», Xenakis si avvicina alla filosofia di John Cage, senza tuttavia condividerne il principio.

Egli propone in effetti una vera e propria rottura ontologica con il pensiero compositivo piuttosto che una rottura all'interno di questo pensiero. Ma la semplificazione indotta dal suo metodo, e soprattutto la distanza esistente tra la concezione astratta di sistemi d'organizzazione basati su leggi non musicali, aventi un rapporto di analogia con la materia sonora, e la realizzazione propriamente detta delle opere, sono tuttavia problematiche; l'autofondazione di un mondo musicale rapportato a fenomeni naturali piuttosto che a riferimenti musicali o culturali conferisce una certa importanza all'impatto delle sonorità, al gesto musicale, ma non riesce a diventare una vera e propria scrittura. Il rapporto con la tradizione non è solo una forma di sottomissione a criteri ereditati, o la condensazione di esperienze musicali anteriori, esso è anche un ostacolo che permette al pensiero di superarsi. Il fondamento della critica di Xenakis nei confronti della musica seriale, che si accosta in un certo qual modo a quella di Cage, mette in luce tali limiti. L'argomento secondo il quale «l'enorme complessità impedisce all'ascolto di seguire il viluppo di linee sonore ed ha come effetto macroscopico una dispersione irragionata e fortuita dei suoni su tutta l'estensione dello spettro sonoro» [*ibid.*, p. 120], con il quale Xenakis postula una «contraddizione tra il sistema polifonico lineare ed il risultato udibile che è superficie, massa», testimonia più la difficoltà di percepire le relazioni delle altezze o delle durate in una musica radicalmente nuova, che non un problema compositivo in sé, e conferma la tesi di Adorno sulla «regressione dell'ascolto». Qualsiasi ascoltatore di buona volontà può seguire le relazioni «armoniche» o polifoniche di un'opera come *Le Marteau sans maître*, anche se non riesce a collocarle entro il principio ordinatore che le ha poste in essere. Ritroviamo qui la confusione in precedenza segnalata tra forma apparente e leggi soggiacenti. Ma, d'altro canto, la critica di Xenakis addita un punto limite del pensiero seriale: l'organizzazione di fenomeni complessi, che non sarebbero il risultato di una combinatoria di elementi semplici, ma una forma in sé. Il che aveva già provocato un rovesciamento delle gerarchie in Stockhausen, e resterà un problema centrale per tutta la nuova musica.

Prossimo a Xenakis su un punto – quello del rapporto tra forma costruita e forma percepita –, anche Cage postula da parte sua che la scelta della totale determinazione finisca per equivalere a quella dell'indeterminazione totale; tuttavia questo non lo porta a ripensare le forme del determinismo seriale per proporre altre più «funzionanti», come fanno Ligeti o Xenakis. Alla combinatoria delle strutture seriali applicate ai differenti parametri del suono, Cage oppone quella che si ispira a un dato arbitrario e non musicale: un dato puramente formale, come ad esempio la forma delle costellazioni astrali o le operazioni del caso (realizzate dapprima sulla base del quadrato magico, poi dello *I-Ching*, il libro cinese degli oracoli). All'ordine intenzionale della serialità, legato all'avanguardia del movimento di emancipazione

del pensiero che si incarna nello strutturalismo del dopoguerra, succede il concetto di processo, che rinvia anch'esso al modello della natura, secondo un credo che Cage eredita in parte dai trascendentalisti americani (soprattutto da Thoreau), dal pensiero anarchico di Buckminster Fuller e dalla mistica zen. La posizione di Cage rappresenta anch'essa una rottura ontologica, ma ancor più radicale di quella di Xenakis, nella misura in cui essa mette in discussione il significato stesso dell'opera e del linguaggio musicale. Per Cage si tratta addirittura di rinunciare all'idea di un significato musicale convogliato dall'insieme delle relazioni, dai processi di costruzione e dalle intenzioni del compositore. Bisogna, dice Cage, lasciare che i suoni siano quel che sono (creare un «ordine» presuppone una posizione utilitaristica), e provocare dei processi che consentano il verificarsi di «qualsiasi cosa» [1976, trad. it. pp. 42-43]. La distinzione tra suono e rumore, o suono e silenzio, cade da sé. Ascoltare non significa percepire un senso musicale realizzato grazie ad una costruzione determinata, ma piuttosto aprirsi alla totalità e alla complessità di ciò che esiste, senza alcuna intenzionalità. È dunque il caso, e non un qualche processo compositivo in relazione o meno con la tradizione, a costituire il *modus operandi* di una forma musicale così liberata dai suoi vecchi limiti. In effetti, una relazione intenzionale fra i suoni li rende astratti e rappresenta un ostacolo al loro ascolto concreto. La posizione estetica di Cage potrebbe dunque riassumersi in questa dichiarazione: essere aperti a tutto ciò che può accadere e farla finita con quella vecchia idea dell'arte come comunicazione [*ibid.*, trad. it. pp. 97-135]. Una tale posizione implica determinazioni filosofiche e politiche che d'altronde trasformano ogni dichiarazione di Cage in una specie di predica libertaria. Cage parla meno di musica in termini concreti che non di procedimenti e di idee che determinano l'emergere di una musica virtuale: le sue esternazioni ruotano in ultima analisi attorno a poche idee ripetute all'infinito, con un meraviglioso senso dell'umorismo ed una cultura del paradosso che ritroveremo in Morton Feldman: il congiungersi di posizioni anarchiche, ecologia militante e atteggiamenti mistici s'incarnano nella musica come forma di intervento concreto. In questa filosofia della musica difficilmente "attaccabile", per come essa si protegge immediatamente dietro i paraventi del non intenzionale e del non determinato, la durata si impone come la categoria fondamentale, la sola comune al suono e al silenzio, al suono e al rumore. Spingendo tutte le categorie di pensiero fino al punto di capovolgimento, dove il senso non è più un'entità in sé, ma piuttosto una categoria individuale e aleatoria, Cage ha in qualche modo eretto di fronte ai compositori seriali una specie di specchio concavo che ha seriamente minato le loro certezze. Il suo arrivo a Darmstadt nel 1958 assume il carattere di una provocazione: egli sviluppa, proprio nel cuore del pensiero musicale più determinista e calcolatore, il principio della sua musica basata sul caso - una musica scritta senza la minima rappresentazione musicale preli-

minare («quel che mi auguro, è la possibilità di veder accadere qualsiasi cosa» [*ibid.*, trad. it. p. 145]), e affidata in gran parte alla responsabilità degli stessi interpreti. Ma l'arrivo di Cage a Darmstadt coincideva con gli interrogativi dei compositori seriali, in precedenza evocati, circa il dilemma di forma e senso in musica.

Si potrebbe assimilare, in una certa misura, il percorso marginale di Giacinto Scelsi all'esperienza di Cage, pur se il suo impatto storico, contrariamente a quello del compositore americano, fu a lungo differito nel tempo (saranno i musicisti della corrente spettrale che, negli anni Settanta, rivaluteranno la figura del compositore italiano come alternativa al movimento seriale e ai suoi derivati). Ritroviamo in Scelsi la determinante influenza del pensiero buddista, che induce da una parte ad accordare importanza al suono in se stesso (questo non rappresenta né una forma di espressione soggettiva, né una struttura autonoma, ma un fenomeno cosmico, un'esperienza trascendente) e d'altra parte a una concezione della scrittura come semplice notazione: Scelsi lavorava a partire da improvvisazioni trascritte da un assistente. Questa concezione radicale trovò la propria realizzazione in opere concrete a partire dal 1952, in seguito ad una profonda crisi interiore protrattasi per quattro anni; egli abbandonò allora lo stile delle opere precedenti, contrassegnate tanto dal neoclassicismo quanto dalla dodecafonia. Nei celebri *Quattro pezzi (su una nota sola)*, emblematici della sua ricerca, Scelsi esplora dall'interno il fenomeno sonoro, giocando sulle fluttuazioni microtonali e dinamiche e sulla densità delle tessiture. Queste caratteristiche saranno presenti nelle sue opere per strumenti solisti, per piccole formazioni, o per grandi organici (specialmente con la presenza del coro). In lui la forma si approssima al sortilegio e al rituale (si può parlare di una specie di moderno arcaismo che ricorda da lontano la parallela tendenza di Xenakis). La tardiva gloria di Scelsi ha tuttavia dato luogo ad esagerazioni: l'esplorazione della dimensione interna del fenomeno sonoro, o l'abbandono delle relazioni causali nella costruzione della forma musicale, esistevano anche nel movimento seriale, e particolarmente in Stockhausen. Al contrario, la trasparenza fra processo interno e risultato percettivo sembra anticipare talune ricerche più tardive (il movimento spettrale, il minimalismo, la nuova semplicità, ecc.). Questa idea è legata al rifiuto della scrittura in quanto luogo di costruzione del senso musicale, che in Cage era sostituita da una complessa combinatoria: la poetica di Scelsi è in effetti puramente intuitiva, e di natura mistica; essa si lascia alle spalle la nozione di autore, la dimensione dell'espressione individuale, e il concetto di pensiero musicale o di costruzione formale. L'atteggiamento di Scelsi non è tuttavia critico o negativo: esso cerca piuttosto di porre nuovi fondamenti, a monte e a valle dei concetti tradizionali della cultura occidentale.

La posizione di Carter [1998] differisce da questi procedimenti nella misura in cui si iscrive all'interno dei tradizionali concetti di opera e di scrittura musicale, puntando non tanto alla rivoluzione globale del pensiero

quanto piuttosto alla ricerca di nuove forme di organizzazione musicale. In un certo qual modo collegandosi a Ligeti, Carter rovescia l'ordine delle priorità e, piuttosto che partire dal suono in quanto tale, basa il processo creativo su strutture di senso percettibili all'ascolto, come la frase musicale, le relazioni ritmiche su grande scala, la costruzione della forma. Egli guarda alla serialità come ad un formalismo nel quale la dimensione della musica come discorso viene semplicemente trascurata. Alla fondamentale discontinuità della musica seriale, fatta dapprima di punti, poi, secondo la terminologia di Stockhausen, di gruppi sonori iscritti in una forma non lineare e non narrativa, Carter oppone la continuità di un discorso in grado di integrare i vari momenti divergenti dell'opera: sia simultaneamente nella relazione tra voci indipendenti, sia nell'articolazione delle differenti sezioni di un brano. La polifonia della sua scrittura non riguarda la relazione tra le note – punto contro punto – ma la relazione fra gli strati, in quanto le formazioni strumentali scelte vengono sistematicamente suddivise in gruppi autonomi, caratterizzati da classi di intervalli e di strutture metriche specifiche. Carter realizza questa idea della continuità tramite il principio della modulazione metrica, che consiste nel mettere in evidenza i fattori comuni tra due metri differenti, di modo che la transizione tra "temporalità" divergenti sia organica e si realizzi impercettibilmente (per Carter forma e discorso costituiscono un flusso). L'unità non deriva da uno schema in cui le relazioni siano calcolate, ma dalla forma in movimento, una forma che si potrebbe definire vissuta, per analogia con il tempo vissuto di Bergson. Le tensioni drammatiche su grande scala che Carter organizza nelle sue opere a partire dal *Quartetto n. 1* per archi (1951) conservano l'idea di un soggetto musicale espressivo, quando invece il sistema differenziale generalizzato della serialità porta ad una forma di distanziamento, anzi di evacuazione, del soggetto, ovvero al concetto di un ascolto puramente meditativo, preconizzato da Stockhausen all'inizio degli anni Cinquanta. In un certo qual modo Carter ha anticipato il concetto adorniano di «musica informale», con il quale il filosofo cercava di spingere i compositori a superare la falsa antinomia tra determinazione seriale e indeterminazione cageana, per ritrovare lo stile libero della musica atonale di Schönberg (il cui modello è *Erwartung*). Tuttavia, la visione umanistica di Carter è in totale disaccordo con il concetto adorniano del soggetto alienato in una società totalmente controllata: cercando una via di uscita dalla doppia aporia di una soggettività sovrana creatrice di un mondo musicale autonomo (come avveniva con l'esperienza seriale derivata, non dimentichiamolo, dall'espressionismo), e di un'oggettività costruttivista fiduciosa nell'onnipotenza delle norme (come nell'esperienza neoclassica), il compositore americano punta a una pienezza espressiva del soggetto nell'opera, a un equilibrio tra i termini che non sarebbe definito *a priori* ma conquistato dalla drammaturgia della scrittura e della forma (in *Triple Duo*, i tre strati indipendenti, affidati alle tre cop

pie di strumenti, si ricongiungono in un ampio dialogo nella parte finale dell'opera). Questo atteggiamento deriva dalla sua esperienza insieme biografica e storica. Carter ha cercato, durante gli anni Quaranta, di integrare le idee innovatrici di compositori come Ives, Ruggles, Crawford-Seeger, Cowell, Nancarrow o Varèse, ad una forma musicale coerente e controllata; possiamo riassumere questi tentativi con una serie di termini: poliritmia, indipendenza delle voci, armonia emancipata, atematisimo, contrappunto dissonante, strutture ritmiche irregolari, ecc. Egli mirava ad una sintesi molto personale tra la disciplina neoclassica, alla quale si era sottoposto negli anni Trenta quale discepolo di Nadia Boulanger, e l'influenza degli ultramoderni americani che negli anni Venti aveva deciso della sua vocazione di compositore. Se gli elementi innovatori nella musica moderna dell'epoca avevano dissolto l'equilibrio formale delle opere (Carter lo sottolinea soprattutto a proposito di *Concord Sonata* di Ives, con un articolo estremamente critico che assomiglia a un regolamento di conti e a un paricidio), in Carter essi divengono il fondamento di una forma coerente. Nel preoccuparsi che la logica formale non si imponga al di là dei criteri della percezione, Carter instaura una dialettica spinta all'estremo fra le tendenze "anarchiche" del materiale e le costrizioni della forma. Così l'indipendenza tra le voci, che spesso presentano ciascuna la propria organizzazione metrica ed il proprio *ethos*, è controllata da una distribuzione degli intervalli che permette di caratterizzarle e di creare delle zone d'incontro significative; il carattere fluttuante dell'agogica, con i suoi cambiamenti di metro e di tempo, è integrato ad una continuità soggiacente grazie al principio della modulazione metrica; i diversi strati dell'opera, come i diversi momenti formali, sono integrati in un tessuto di relazioni percettibili. Carter si è sempre imposto di limitare la complessità delle strutture, perché esse restassero identificabili e perché permettessero di creare relazioni complesse sul piano della forma. Se nella serialità integrale il particolare finisce per essere riassunto nella categoria della totalità in virtù della propria stessa amplificazione, mentre nella musica di Cage esso è insieme posto in epigrafe e banalizzato a causa della sua non-relazione con il tutto, in Carter mantiene invece il proprio ruolo tradizionale all'interno di una dialettica assai sottile con la globalità. Nella sua musica una modifica di dettaglio influisce sempre e in maniera decisiva sul tutto. L'idea di costruire delle grandi forme a prescindere così dagli schemi tradizionali come da quelli precostituiti, i quali sarebbero in grado di conservare un principio unitario senza assoggettarvi i momenti particolari, ha portato il compositore ad un equilibrio assai peculiare fra continuità e discontinuità, identità e molteplicità, rigore e libertà, oggettività della forma e soggettività dell'espressione. La costruzione del senso attraverso la drammatizzazione e l'equilibrio degli estremi esige una forma di grandi dimensioni: la maggior parte delle opere di Carter consiste di un solo movimento e dura all'incirca ven-

ti minuti, una durata che Ligeti ha indicato, parlando di *Gruppen* di Stockhausen, come la soglia psicologica e strutturale per una forma ed un linguaggio autonomi.

5. *La dialettica del soggetto.*

Le "strategie" compositive del dopoguerra, tra le quali la serialità occupa una posizione dominante, appaiono in definitiva come altrettanti tentativi di organizzare un insieme di dati il cui livello di complessità (vale a dire la ricchezza dei significati potenziali) non può più essere gestito con le tradizionali categorie. Alle identità stabili del passato ne sono succedute altre, di natura mobile e variabile, che sfociano in concezioni relativiste del tempo e dello spazio. Ad un codice e una forma stabilite *a priori* rispetto all'opera particolare succede l'idea dell'opera come costruzione del suo proprio *habitat*. «La forma è la sua storia», aveva scritto Paul Klee [1964, p. 61]. Essa non può più essere una forma *a priori*, se non al secondo grado, in modo critico, tanto che l'opera può svilupparsi senza fine (come *work in progress*), e il suo significato può affiorare solamente in un secondo momento, quando essa è terminata: una conferma della tesi di Nietzsche, ripresa dagli strutturalisti, sul senso come interpretazione.

Questa responsabilità storica nei confronti del linguaggio propone la questione del soggetto. In quale misura l'emancipazione dalle forme canonzate rappresenta una vera libertà? Il compositore che per prima cosa costruisce le regole stesse della propria invenzione non è forse alienato, sia pure in diverso modo, dalla sua rinuncia ad una soggettività totalmente emancipata? Uno degli aspetti più significativi dell'esperienza seriale è proprio questa presa di distanza dalle forme della spontaneità espressiva, questa volontà di superamento dell'individuale, dell'Io carico di riferimenti, dei gesti che veicolano significati incontrollati. Nella fase più estrema della serialità integrale, Boulez aveva cercato di pervenire a una sorta di scrittura automatica, che relegasse l'invenzione propriamente detta a un ruolo secondario: le *Structures I* si basano su una serie tratta dal *Mode de valeurs et d'intensités* di Messiaen, il che rappresenta un omaggio reso al lavoro che orientò la giovane generazione verso la concezione della serialità integrale, ma anche la chiara indicazione della volontà di depersonalizzazione: la «scomparsa locutoria» di Mallarmé. Parallelamente, Boulez puntava a una densità di scrittura (e di espressione) che potesse condurre al «delirio», come indica sorprendentemente a conclusione di un articolo assai tecnico del 1948 (lo stesso concetto - «ci resta da tentare la strada del vero "delirio" sonoro» - si ritrova in una lettera a Cage del 1950): «la musica deve essere isteria e possessione collettiva, violentemente attuali - secondo l'indicazione di Artaud» [Boulez 1995]. L'idea dell'ebbrezza scatenata dalle verti-

gini della scrittura, di cui Boulez parla a proposito di Bach, ritorna diverse volte nei suoi primi testi. Essa testimonia senza dubbio dell'influenza di Rimbaud e del surrealismo, ma anche del contatto con le musiche extraeuropee e, come indica lo stesso Boulez, delle idee di Antonin Artaud sul teatro (*Le Théâtre et son double*); egli desume così da tali autori la volontà di superare ogni forma di psicologia musicale, ogni espressione soggettiva diretta, a beneficio di una autonomia della scrittura, di una sorta di epifania sonora che si situi al di là dell'individuale. Su questo punto bisogna evidenziare una convergenza tra Cage e Boulez, che permette di comprendere l'amicizia nata tra i due negli anni Quaranta, e lo scambio tanto ricco di idee testimoniato dalla loro corrispondenza: entrambi cercano di mettere a punto procedure compositive e strategie formali in totale rottura con ogni riferimento al passato, e con ogni intenzionalità preesistente all'opera propriamente detta. Il soggetto si costruisce *attraverso* la scrittura; non è più un soggetto già strutturato che si esprime attraverso l'opera, ma un soggetto in via di formazione. «Io è un altro», aveva detto Rimbaud. E Breton: far apparire l'*altro* dall'individuo, oltre il controllo esercitato dall'Io. Vi è tuttavia un evidente paradosso, poiché Boulez adotta tale posizione attraverso uno sforzo di razionalizzazione teorica spinto all'estremo. Il fatto è che la metafora dell'inconscio, la quale era servita di riferimento soprattutto agli espressionisti e ai surrealisti, resta problematica per i musicisti. Se Cage, attraverso l'introduzione dell'indeterminato, dell'accidentale, del caso e della spontaneità degli interpreti, cerca di far emergere figure e costellazioni sonore che sfuggano al controllo della coscienza, Boulez tende a un risultato equivalente attraverso una estrema strutturazione del materiale, dove la logica formale si sostituisce all'intenzione immediata, trascinando il compositore al di là dei suoi abituali punti di riferimento, dei suoi propri riflessi e di ciò che è appreso.

In molti dei suoi ultimi testi Adorno ritorna ad interrogarsi sulle condizioni dell'opera musicale contemporanea (si vedano *Verso una musica informale* [Adorno 1982], *Modernità* [Adorno 1962], come pure le monografie su Berg [1968] e Mahler [1960]). Proprio come aveva designato gli estremi della prima metà del secolo mediante le figure antinomiche di Schönberg e Stravinskij, Adorno polarizza la musica del dopoguerra attorno a due concetti che si escludono mutuamente: la totale determinazione della serialità integrale e l'indeterminazione totale di Cage. Pur non contrapponendoli frontalmente, li pone comunque come due forme aporetiche al di là delle quali occorre tracciare una nuova strada. Tuttavia, i due atteggiamenti sono unificati dall'identica sottomissione del soggetto alla logica del materiale, la cui emancipazione sarebbe invece il segno della modernità, o più esattamente, usando la terminologia di Adorno, di un'arte di avanguardia. Poiché Adorno sembra respingere l'ideologia dell'avanguardia per accogliere il concetto di modernità, un atteggiamento che lo avvicina a Ligeti. Misura-

re il progresso della composizione sui suoi mezzi tecnici è proprio quello che il filosofo contesta negli scritti citati in precedenza; il riorientamento estetico di Ligeti all'inizio degli anni Ottanta, visto come un'inclinazione verso la postmodernità, è determinato da una riflessione assai simile. Adorno lascia affiorare nelle sue analisi di Berg e di Mahler la possibilità di un'altra forma di modernità, in cui il soggetto si realizza proprio reintegrando certi elementi regressivi, o apparentemente tali. Per la verità, ritorniamo in tal modo sul concetto del rapporto fondante con la storia e con la tradizione. Nella concezione musicale elaborata da Boulez e Stockhausen la materia è liberata, per quanto possibile, da qualsiasi storicità; lo stesso vale, sia pure in termini diversi, per Cage. E questo uno dei punti di divergenza con compositori come Nono, Zimmermann o Berio. Ma se, come afferma Adorno, nella musica di Boulez e Stockhausen il contenuto sociale è nascosto dietro un'inconsueta apparenza tecnica e sonora, si tratterebbe allora di un contenuto inesprimibile o di un contenuto rimosso: il soggetto perverrebbe all'espressione mediante la propria abdicazione dall'opera, a causa della distanza ormai incolmabile determinatasi tra l'arte e la realtà: la coscienza del genocidio porta all'opera tecnica, come se il compositore denunciassse il disumano non volendo più condividere i criteri dell'umano. Ma così facendo, in virtù di una dialettica difficile da controllare, l'opera diverrebbe il feticcio di ciò che essa combatte. Altrettanto ritroviamo nella posizione antitecnicista di Cage, che costituisce il polo opposto ma rinvia ad un analogo processo di feticizzazione, il quale volgerebbe la raffigurazione della libertà in raffigurazione dell'alienazione. È per questo che Adorno richiama ancora una volta alla soggettività, come alla sola categoria che, per la sua stessa irrazionalità, può superare le contraddizioni assumendole su di sé senza cadere nella reificazione. Mahler e Berg sfuggono alla logica di un'evoluzione lineare della materia, il primo ritornando alle strutture diatoniche contro l'evoluzione del cromatismo post-wagneriano, il secondo mantenendo riferimenti tonali all'interno del sistema dodecafonico (atteggiamento che permette il ricorso a forme banali): entrambi riescono così a dilazionare quella scissione del soggetto, che deriva da tale impossibile riconciliazione tra espressione artistica e realtà. Il ricorso all'arcaico, a ciò che è sorpassato o decaduto, scartato dalla logica del progresso, è precisamente ciò che salva il soggetto dal proprio annichilimento nell'assoluta determinazione o nell'indeterminazione totale. In tal modo Adorno denuncia la categoria dell'esattezza, cardine dell'ideologia seriale, che si sostituisce al criterio di verità: «nell'arte l'esattezza controllabile ha un'irresistibile propensione a volgere verso la falsità» [Adorno 1982, p. 314]. Ora, ciò che Adorno aveva rilevato attraverso la figura di Schönberg, riprendendo un'analisi di Nietzsche a proposito di Wagner, era la verità della dissonanza come espressione della sofferenza: il concetto di verità è legato al soggetto piuttosto che alla tecnica. Ed è proprio il soggetto ad essere garante

di un significato possibile, anche attraverso la forma dell'assurdo, in cui il senso esiste nella propria assenza, come *nonsense*. L'emergere del senso presuppone dunque che la forma musicale non sia riducibile alla semplice disposizione dei suoi elementi, soprattutto nel caso in cui questi sarebbero intercambiabili. La forma non è riducibile ai suoi processi generativi.

Il rapporto con la tradizione rientra dunque, sotto forme diverse, in tutte le discussioni sulla modernità. Le perentorie dichiarazioni di alcuni compositori esordienti, come quella di Boulez, che affermava nel 1954: «l'attuale generazione [può] dire addio ai suoi predecessori» [1995, p. 297] o la volontà di eliminare tutto quel che è preformato, come reclamava Stockhausen nel 1952, rinviano più alla situazione sociale della Nuova Musica nel dopoguerra che non ad una posizione assoluta e intangibile. Molte polemiche, molte frasi truculente nella tradizione dei movimenti di avanguardia avevano lo scopo di far tremare la roccaforte delle istituzioni, e in questo modo di scuotere le coscienze, le certezze assolute, i sistemi di pensiero accademici e conservatori. Polemiche siffatte sono inseparabili da una sperimentazione musicale concreta che doveva mettersi alla prova in quanto tale, pensarsi in maniera radicalmente nuova, al fine di poter progettare nuovi rapporti con la tradizione, secondo il concetto nietzschiano che il passato deve essere ricostruito a partire dal presente. Così che i fondamenti linguistici, estetici e formali della modernità elaborati nel dopoguerra rimangono un necessario presupposto della musica d'oggi. Le rivolte forse epidermiche dei giovani compositori negli anni Sessanta e Settanta non hanno intaccato il prestigio di una riflessione collettiva profonda: le aporie della serialità fanno anche onore ad un pensiero che ha saputo affrontare i propri limiti. Compositori come Lachenmann o Holliger, che decostruiscono il suono ed esplorano zone acustiche marginalizzate dalla serialità, o come Ferneyhough e Nunes, che sviluppano il pensiero parametrico in direzioni differenti, intrattengono profondi legami con la storia folgorante di quegli anni: essi hanno ripreso il progetto di una modernità musicale tentando di pensarla in maniera rinnovata. All'opposto, tendenze come quelle della musica spettrale o del minimalismo hanno reagito contro i principi della serialità e hanno mosso una critica radicale ai suoi fondamenti o ai suoi effetti. Essi hanno particolarmente affrontato il paradigma della scrittura che, rivendicandone l'autonomia nel quadro della musica seriale, aveva prodotto in alcuni casi dei risultati acusticamente "aberranti". Essi hanno contrapposto, secondo uno schema che si ripete incessantemente in campo artistico fin dal XVIII secolo, i fenomeni dati in natura (la risonanza naturale, i limiti della percezione) alle costruzioni ideali che postulano il progresso della società umana. La storia della composizione, da quando non trae più le sue norme dalle prescrizioni del passato, progredisce mediante tali opposizioni dialettiche, che ogni generazione cerca di superare con una sintesi superiore o un significativo mutamento di prospettive.

AA.VV.

1983 «Contrechamps», n. 1, Luciano Berio, pp. 46-56.

1985 Bernd Alois Zimmermann, «Contrechamps», n. 5.

Adorno, Th. W.

1960 *Mahler*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Wagner, Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1975).

1962 *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1974).

1968 *Berg*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Alban Berg: il maestro del minimo passaggio*, Feltrinelli, Milano 1983).

1982 *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris (ed. or. *Quasi una fantasia*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963).

Artaud, A.

1964 *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972).

Berio, L.

1956 *Aspetti di artigianato formale*, in «Incontri Musicali», n. 1, pp. 55-69.

1981 *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari.

Boulez, P.

1964 *Penser la musique aujourd'hui*, Ghontier, Paris (trad. it. *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979).

1966 *Relevés d'apprentis*, Seuil, Paris (trad. it. *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968).

1982 *Kandinsky*, in *Correspondence Schönberg-Kandinsky*, in «Contrechamps», n. 2.

1995 *Points de repères*, I. *Imaginer*, nuova ed. a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris (trad. it. dell'ed. 1981, *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984).

Boulez, P., e Cage, J.

1990 *Correspondance et documents*, a cura di J.-J. Nattiez, Amadeus, Winterthur.

Cage, J.

1976 *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Belfond, Paris (trad. it. *Per gli uccelli, conversazioni con Daniel Charles*, Testo & Immagine, Torino 1999).

Carter, E.

1998 *La Dimension du temps*, Contrechamps, Genève.

Eco, U.

1962 *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Klee, P.

1964 *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, Paris.

Lévi-Strauss, C.

1964 *Le Cru et le cuit*, Plon, Paris (trad. it. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1974).

Ligeti, G.

- 1958 *Entscheidung und Automatik in der «Structure Ia»*, in «Die Reihe», n. 4.
- 1960 *Wandlungen der musikalischen Form*, ivi, n. 7.
- 1966 *Über Form in der neuen Musik*, in «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», n. 10.
- 1985 *Entretien avec Pierre Michel*, in P. Michel, *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Minerve, Paris.

Maderna, B.

- 1985 *Esperienze compositive di musica elettronica*, in M. Baroni e R. Dalmonte (a cura di), *Bruno Maderna: documenti*, Suvini Zerboni, Milano, pp. 83-85.

Nono, L.

- 1993 *Écrits*, a cura di L. Feneyrou, Bourgois, Paris.

Sanguineti, E., e Berio, L.

- 1993 *Laborintus II*, in *Sanguineti per musica*, a cura di L. Pestalozza, Ricordi, Milano, p. 64.

Stockhausen, K.

- 1963 *Gruppenkomposition Klavierstück I (Anleitung zum Hören (1955))*, in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. I. *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, DuMont, Köln, pp. 63-74.
- 1988 *Festival d'automne à Paris*, in «Contrechamps», numero speciale.

Trudu, A.

- 1992 *La "Scuola" di Darmstadt, I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi-Unicopli, Milano.

Xenakis, I.

- 1971 *Musique, architecture*, Castermann, Paris.

HERMANN DANUSER

Darmstadt: una scuola?

L'esempio della cosiddetta "Scuola di Darmstadt" mostra quanto, nella storia istituzionale della musica, oltre alla dimensione storica si debba prendere in considerazione anche una dimensione mitica. Quest'ultima ha avuto un ruolo pressoché determinante per la storia dell'influenza delle idee artistiche legate ai corsi internazionali estivi di Nuova Musica di Darmstadt, soprattutto per la diffusione dell'immagine di una "musica seriale" nel panorama musicale a venire. Tutto ciò diventa chiaro se si considerano le immagini dei corsi estivi di Darmstadt presentate nella ricerca più recente [Beal 2000; Danuser e Borio 1997; Stephan e altri 1996; Trudu 1992]. Pertanto la "Scuola di Darmstadt" verrà qui considerata nella sua dimensione storica e in quella mitica – non solo cioè come *pendant* della storia, ma come una delle sue primarie forze motrici.

1. Scuole nella "Scuola".

Quando, alla fine della seconda guerra mondiale, la Germania era in rovine, nel campo della ricostruzione immediatamente intrapresa le si offrivano diverse prospettive future che, ad eccezione di un'aperta continuità con il Terzo Reich, proibita ovvero anatemizzata, abbracciavano un ampio spettro di possibilità fra continuità latente e radicale nuovo inizio.

Nell'estate del 1946 l'assessore comunale alla cultura Wolfgang Steincke diffuse un invito ai primi corsi estivi per la Nuova Musica nel castello di Kranichstein presso Darmstadt. Particolarmente significativi a questo proposito sono i volumi di documentazione pubblicati da Friedrich Hommel e Wilhelm Schlüter [1987; 1989].

In quei corsi si sarebbero dovuti imparare contenuti e modalità che non venivano insegnati nei tradizionali istituti musicali superiori, conservatori e accademie. Nei primi due anni (1946-47) vennero allestiti «Corsi estivi di nuova musica internazionale», con spirito paragonabile a quello che nell'ambito letterario animò la fondazione del leggendario Gruppo 47 [Akademie der Künste 1988]. Opere e correnti della creazione artistica nate al di fuori dell'area di controllo nazionalsocialista, attività sorte all'interno di

quest'area nella clandestinità di una "emigrazione interna", o ancora precedenti al 1933, ma in seguito proibite e di conseguenza trasformatesi in sviluppi pressoché dimenticati della modernità artistica, dovevano anzitutto essere portate a conoscenza dell'ultima generazione tedesca e divenire oggetto della riflessione musicologica attuale.

A partire dal 1948, quando i Corsi estivi internazionali per la Nuova Musica acquisirono la loro attuale denominazione, si trasformò anche l'idea di scuola. A garantirne la continuità nel senso di una possibile formazione scolastica saranno soprattutto la persona del fondatore Steinecke (fino alla sua morte sopraggiunta nel 1961) e il suo piano per strutturare e interpretare il complessivo sistema di corsi dedicato alla Nuova Musica, completandolo mediante contributi e seminari di discussione, oltre che con esecuzioni di concerti e lavori ad esso integrati o associati. L'espressione di Theodor W. Adorno nella lettera di condoglianze alla vedova di Steinecke – secondo cui egli sarebbe riuscito «ad elevare l'organizzazione ad una dimensione artisticamente produttiva» (lettera del 2 gennaio 1962, riportata in facsimile in Hommel e Schlüter 1987; cfr. anche Steinecke 1962) – descrive in modo calzante la sua importanza come *spiritus rector* di questa istituzione, nella quale egli non voleva creare una scuola, ma semmai una pluralità di scuole. A livello istituzionale incontriamo così un momento fondativo di qualità come apertura, variabilità, capacità di sviluppo. Cambiano le sedi (castello di Kranichstein, Marienhöhe, ecc.), cambiano i contenuti artistici, le forme di presentazione, mediazione e comunicazione, gli insegnanti invitati, gli studenti e gli altri partecipanti, così come i direttori – fino ad oggi quattro – e ciononostante questa istituzione possiede una propria particolare "identità".

Una dimostrazione esemplare delle possibilità che offrivano i Corsi estivi di Darmstadt è costituita dal passaggio da una fase di apprendimento ad una di insegnamento. Il concetto di «*école de Darmstadt*», che Olivier Messiaen intendeva del tutto pragmaticamente in analogia con la sua cattedra al Conservatorio di Parigi, racchiude pertanto un doppio significato: da un lato "andare a scuola" a Darmstadt, dall'altro "fare scuola" a Darmstadt. Scrive Olivier Messiaen a proposito dei Corsi estivi di Darmstadt del 1955: «Meravigliosa atmosfera di novità, di ricerca, di lavoro gomito a gomito! Bisogna ringraziare di tutto cuore coloro che hanno contribuito alla formazione di questa magnifica scuola, ed in special modo il suo principale organizzatore, il Dottor Wolfgang Steinecke!...» [questa dichiarazione manoscritta di Messiaen, datata 1955, è riportata come facsimile in Hommel e Schlüter 1987, s.n.]. Molti di coloro che a Darmstadt hanno assunto mansioni didattiche, una o più volte prima di allora avevano preso parte ai corsi estivi in qualità di studenti; un modello che si è perpetuato fino ad oggi. Questa struttura fondamentale è ben esemplificata dalle figure di quattro musicisti – Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez e György Li-

geti – che giunsero a Darmstadt come studenti per venire “promossi” pochi anni dopo al ruolo di docenti di composizione.

Se teniamo presente tre decisivi stadi dei corsi estivi di Darmstadt durante la direzione di Steinecke – gli anni 1946, 1953 e 1958 – risulta chiaro che il concetto di una “scuola” storico-musicale basato sulla storia della composizione in senso tradizionale non può essere valido per la Darmstadt di questo periodo. Il 1946 portò all'avvio istituzionale dei corsi estivi al di fuori della composizione seriale, essi rimasero cioè estranei soprattutto alla cultura d'avanguardia, che in Germania allora non esisteva più ovvero non esisteva ancora. Già all'inizio degli anni Cinquanta si mise però in moto lo sviluppo di un pensiero musicale seriale, il quale trovò la sua manifestazione più evidente nel 1953 con i festeggiamenti per il settantesimo della nascita di Webern e – come si vide *a posteriori* – con l'incoronazione di una nuova triade costituita da Nono, Boulez e Stockhausen attraverso le loro prese di posizione rispetto a Webern e la presentazione di loro composizioni su nastro magnetico alla manifestazione «Musica della nuova generazione III» tenutasi il 24 luglio 1953. L'arrivo di John Cage ai *Ferienkurse* del 1958 modificò di nuovo radicalmente la direzione della ricerca nel quadro di una concezione seriale e, attraverso la “liberazione” del materiale e la diversificazione di principi di casualità, indicò una nuova via ai successivi sviluppi della musica d'avanguardia [Borio 1993, pp. 23-33]. Se dunque tutte le categorie, considerate nella loro rilevanza pedagogica, sono divenute “generatrici di stile” soltanto *post festum*, ad uno sguardo più ravvicinato i contorni di una Scuola di Darmstadt sotto il profilo di una storia della composizione si fanno indefiniti. Tuttavia all'interno delle singole fasi si sono formati così chiaramente gruppi, mode compositive e peculiarità stilistiche che le opere originate da queste correnti, tanto più quando venivano presentate dagli eccellenti interpreti nel loro specifico stile esecutivo, suonavano talmente simili le une alle altre da dare la ben fondata impressione – almeno dall'esterno – che esistesse una “scuola” compositiva di Darmstadt al singolare.

Il rapporto docenti-discenti, inizialmente di tipo tradizionale secondo il principio di anzianità, si è presto trasformato in una particolare comunità di insegnamento e apprendimento, virtualmente determinata da un reciproco scambio di dare e ricevere, a prescindere da precedenze dovute all'età. In una relazione di Hans Heinz Stuckenschmidt per l'anno 1958 si legge:

Dai diciottenni ai settantenni, tutti si alternavano nei ruoli di insegnanti e studenti, e proprio questa ininterrotta fluttuazione di scambi faceva sì che non prendesse piede alcuna gerarchia [Stuckenschmidt 1958, p. 364].

Una siffatta comunità musicale di studio e insegnamento, apparentemente libera dal principio di autorità, rappresentava senza dubbio un ideale che nella realtà offriva però il contraltare di forme di comunicazione di-

verse, spesso opposte le une alle altre. Radicato negli specifici problemi di uno sviluppo dell'avanguardia, tutto ciò si collega sicuramente anche alla struttura stessa dei corsi estivi.

2. *Un concetto dinamico di scuola.*

Piuttosto che un tradizionale concetto statico di scuola, si evidenzia qui un concetto dinamico, collegato all'esistenza di una delle avanguardie musicali debitrice dell'estetica della modernità. Ancora fino alla metà degli anni Settanta un insegnante di Darmstadt doveva presto o tardi riconoscere che lo sviluppo di questa "avanguardia" progressista oltrepassava la sua posizione, ovvero lo lasciava alle spalle al ritmo del rivoluzionamento continuo; sul piano della storia dell'arte si tratta di un *analogon* alla tesi secondo cui la rivoluzione divora i propri figli. Darmstadt incarnava così l'idea istituzionalizzata dell'avanguardia musicale postbellica. Il suo contributo alla storia della musica si comprende solo con quell'obbligo presupposto di una continua trasformazione e rivoluzione, nel quale il mito unico di una storia del progresso festeggiava fase per fase una nuova palingenesi. Fino a quando i festival di Nuova Musica non erano così numerosi come oggi e le idee dell'avanguardia dovevano ancora dischiudersi, Darmstadt, con la sua distribuzione internazionale su diversi continenti, poteva mantenere la finzione di essere una punta di lancia operante al di là di ogni confine geografico e culturale.

Sull'esempio dei contributi di Luigi Nono contenuti nei primi tre volumi dei *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* si può mostrare quanto velocemente la dinamica sopra abbozzata dei meccanismi di Kranichstein svoltasse dall'entusiasmo all'amarezza. Nel suo saggio *Die Entwicklung der Reihentechnik* («Lo sviluppo della tecnica seriale», 1958) Nono proclamava, ancora con il tono di un compositore-guida del serialismo, il dogma ufficiale che legittimava storicamente la musica seriale:

Altezza, ritmo, dinamica, timbro e forma, ed infine anche l'elemento temporale, così come le loro funzioni, tutti i soprannominati fattori fanno la loro comparsa. Fra gli inizi della dodecafonìa ed il suo stato attuale predomina l'assoluta continuità storica e logica, non esiste alcuna "rottura" [Nono 1958, p. 25].

L'anno seguente, divenuto memorabile per l'arrivo di John Cage, Nono conferiva ai corsi di Darmstadt un ulteriore enfatico riconoscimento nel *Vorwort zum Kranichsteiner Kompositions-Studio 1958* («Introduzione al Kranichsteiner Kompositions-Studio 1958»):

I corsi estivi di Kranichstein sono una necessità del nostro tempo. In questo incontro di giovani viene discussa la problematica della situazione musicale attuale. La reciproca informazione e la discussione favoriscono la consapevolezza. Ciascu-

no porta la sua storia, la sua origine, la sua sensibilità, ed il confronto fra esperienze musicali diverse e spesso contrastanti aiuta tutti noi a vederci più chiaro [in Trudu 1992, p. 7].

Nello stesso tempo Nono mette però in guardia contro una logica costrittiva di gruppo e – recuperando gli argomenti di una precedente diagnosi “di sinistra” della crisi – fa uso di quest’ultima parola, nata apparentemente insieme agli stessi corsi estivi:

In tal modo non si può evitare la crisi. Sequenza: si adattano una gran quantità di formule e di schemi, credendo così di poter riempire alcune pagine di carta pentagrammata, e si giustifica il tutto mediante una terminologia oggi ufficiale, e con la quale tutto deve tornare, anche se la musica non torna quasi mai. Tutto ciò accade senza la consapevolezza dei mezzi impiegati, ma solo secondo delle ricette, e perciò senza la minima possibilità di uno scambio fra persona e persona [1959, p. 67].

Solo un anno dopo, nel 1959, Nono sfodera infine nel suo saggio *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute* («Presenza storica nella musica d’oggi») un tono del tutto diverso, sostanzialmente più aspro, riferendosi all’improvviso manifestarsi dell’influenza di Cage e mettendo in guardia con decisione contro il nuovo paradigma di un’anti-arte sperimentale alla maniera di Cage, i cui giorni a Darmstadt sembravano contati:

Oggi si vuole far passare l’improvvisazione come liberazione, come garanzia per la libertà dell’Io. E, pertanto, naturalmente, la determinazione come costrizione, come catena dell’Io. Questa alternativa, come John Cage e il suo gruppo han cercato di porla qui a Darmstadt, è non solo un confusionario giocherellare coi concetti, ma cela in sé, soprattutto per i giovani principianti, la tentazione di scambiare *composizione* con la speculazione [Nono 1960, trad. it. in Restagno 1987, p. 244].

3. *Mito della modernità.*

Solo la dimensione mitica – con cifre, figure, racconti – permette di rendere comprensibile l’efficacia di alcune idee. Può per questo un fenomeno storico-musicale come la Scuola di Darmstadt essere il punto di partenza per una mitopoiesi? Oppure si tratta, piuttosto che di un autentico mito, di uno “pseudo-mito” come quelli che Kurt Hübner [1985, pp. 48-49, 357-365; 1994] ha illustrato nella sua critica delle teorie mitologiche sull’esempio dei «miti della quotidianità» di Roland Barthes? Il nostro discorso tenta di rinvenire nella storia dell’influenza dei corsi estivi di Darmstadt fasi che dimostrino l’esistenza di un mito. In questo processo ci sarà di guida non già la sopravvivenza o il recupero di un antico mito, bensì un’affermazione come la seguente:

Un mito è essenzialmente una fede nel futuro che incarna le inclinazioni più profonde di un particolare gruppo sociale [MacIntyre 1967, p. 437].

Chi volesse limitare la categoria mitica a tradizioni pre-storiche trascurerebbe sia la dialettica fra mito e illuminismo sia la necessità di creare miti sempre nuovi nella storia culturale delle società umane [Horkheimer e Adorno 1969].

Il mito della Scuola di Darmstadt si compone di diversi elementi. Sullo sfondo ha agito l'impulso di una contro-fondazione rispetto alle istituzioni della Germania nazionalsocialista, anzi la quintessenza del mito "Scuola di Darmstadt" va compresa come immagine specularmente contrapposta ai miti del periodo nazista. Con la mitizzazione di un'*arché*, di un'origine o inizio, nella Scuola di Darmstadt s'impose un tipo fondamentale della mitopoiesi. Ciò si riferisce da un lato alla genesi storica, cioè alla successione di avvenimenti che condusse i corsi estivi di Darmstadt alla loro forma definitiva, dall'altro allo "spirito" che guidò tale istituzione nel primo quindicennio, lo spirito di una fioritura artistica vissuta con enfasi, come una sorta di "miracolo". Il disprezzo per gli ideali culturali nazionalsocialisti e populistici in genere condusse alla legittimazione di un atteggiamento che implicava la consapevolezza di una missione, decisiva ed evidente in maniera esemplare nel discorso programmatico d'apertura di Wolfgang Steinecke per il primo anno dei corsi estivi, il 1946:

Ci siamo lasciati alle spalle un periodo in cui quasi tutte le forze importanti della nuova musica vennero rimosse dalla vita musicale tedesca. [...] Oggi gli angusti confini all'interno dei quali la vita musicale tedesca era stata costretta per più di un decennio sono caduti. Ci vengono nuovamente offerte possibilità di un libero dispiegamento. Ma queste possibilità possono venire sfruttate pienamente solo se riconosciute, solo se accettate con gioia ed abbracciate di propria iniziativa, specie dalla nuova generazione. [...] I corsi estivi di Darmstadt rappresentano il primo tentativo di condurre un confronto attivo con i problemi di creazione formale e di rappresentazione della nuova musica. Essa qui non viene solamente ascoltata, ma anche elaborata [1946, p. 3].

Parecchi elementi del mito di Darmstadt, come già accennato, diventano comprensibili in quanto negazione delle categorie mitiche nazionalsocialiste. Se il mito nazista si rivolgeva alla collettività di un "popolo", il mito di Darmstadt si fondava sulla cultura parziale di un *élite*; se quello tendeva all'irrazionalismo, questo tendeva alla razionalità; se quello tentava di unificare gli elementi della storia in un modello mitico generale, nel quale le singole parti assumevano rilievo solo come abbozzi dai contorni indefiniti, la consapevolezza storica della Scuola di Darmstadt è dominata dalla riflessività, guidata dalla teleologia; se la politica nazionalsocialista mirava ad un'arte di massa, ad un'arte dall'effetto estetico violento, non motivato e non da motivare, le cui cause dovevano rimanere nell'ombra, nella Scuola di Darmstadt era evidente la dialogicità di principio di un'arte che contava sulle proprie premesse per dare contezza poetologica di sé; se quella faceva parte – non già in maniera primaria, ma con un'intenzione di effi-

cacia politica – degli obiettivi che il mito artistico nazista si prefiggeva, una rigida “astinenza” in questo senso era al contrario un prerequisito per la Scuola di Darmstadt; se infine il mito nazista mirava ad un’arte “eterna”, a rappresentazioni che avrebbero dovuto sopravvivere al tempo, così la Scuola di Darmstadt portava avanti la propria storicizzazione, nel proclamare un concetto d’arte che si rinnovava continuamente e per principio, adoperandosi per mantenerlo attraverso la creazione.

A confronto con altre sedi nelle quali veniva praticata la nuova musica, la Scuola di Darmstadt si contraddistinse come luogo del dialogo. Qui assumeva particolare rilevanza l’esplicazione della poiesi, che andava di pari passo con la validità estetica di un’opera, se addirittura non le veniva anteposta. Questo interesse per la poiesi aveva come presupposto la dialogicità quale asse portante dell’istituzione. Solo una disponibilità di principio al dialogo offriva la garanzia che l’istanza della poetica venisse assunta come elemento imprescindibile delle idee artistiche moderne. Oltre a ciò, essa contrassegnava una specifica qualità dei corsi estivi di Darmstadt, dal momento che i compositori, in questo processo di riflessione poetologica, non potevano esimersi dal rispondere alle domande che venivano loro poste. E con quante domande, anno dopo anno, gli studenti si sono presentati a Darmstadt! Un potenziale di curiosità critica così enorme non poteva venir soddisfatto se non attraverso una disponibilità di principio al dialogo. Hans Heinz Stuckenschmidt scriveva ad esempio nel 1952:

Venne mantenuto il carattere sperimentale spesso mostrato dai corsi e dagli importanti concerti con prime esecuzioni di nuova musica. Tale carattere, in quanto contraltare di un’industria musicale pubblica dall’atteggiamento museale, è estremamente significativo. Qui, nelle classi del seminario di Marienhöhe, così come sul podio dei concerti di Darmstadt, non si insegna *ex cathedra*. L’essenza di tutti questi sforzi appassionati è rimasta il tentativo di trovare delle risposte alle domande fondamentali della tecnica compositiva moderna. A ciò hanno contribuito entrambe le parti. Gli insegnanti come gli studenti, reciprocamente dando e ricevendo [Stuckenschmidt 1952, in Hommel e Schlüter 1987, s.n.).

Sotto molti rispetti Darmstadt offre una prova del fatto che a volte – contrariamente alla teoria marxiana – la coscienza riesce a determinare l’essere. L’istituzione germogliò da una città in macerie, da una società ridotta alla fame. Hermann Scherchen concluse il suo contributo alla pubblicazione del 1952 con le parole:

Accanto ad un significato artistico straordinariamente elevato, i seminari del 1950-51 hanno perciò un’importante valenza morale: essi dimostrano che quasi tutti i rapporti si possono governare, quando la volontà formatrice non si risparmia e si dedica soltanto al servizio della causa [*ibid.*].

La sede dei corsi estivi è cambiata ripetutamente, senza però che lo “spirito” dell’istituzione ne venisse intaccato. La Scuola di Darmstadt era de-

terminata quindi da scopi musicali, e non da un *genius loci* legato al carismatico domicilio originario del castello di Kranichstein, tale da andar perduto non appena l'istituzione fosse stata costretta a cercarsi nuove sedi. Significativo è il fatto che la denominazione «Kranichstein», «Kranichsteiner», «Kranichsteiner Ferienkurse» si sia mantenuta nell'uso parlato anche dopo l'estate del 1948, l'ultima volta che fu possibile tenere i corsi nel castello di caccia presso Darmstadt. Anche quando le condizioni esteriori divennero miserevoli – Stuckenschmidt cita nel 1949 la formula «dal barocco alla baracca» [*ibid.*] – il ricordo dell'*arché* in un vero e proprio castello trasfigurava le origini mitiche della scuola di Darmstadt. Il nome originario, quale parte della cosa, venne mantenuto a lungo nell'uso parlato.

4. *Arché e storicità.*

In maniera ancora più evidente, il “senso di una missione” della Scuola di Darmstadt si manifesta sociologicamente in una coscienza elitaria formata nell'ambito dei corsi estivi, che rimuoveva tutto quanto non era conforme ad essa. Prevalsa la convinzione di appartenere ad un gruppo che avrebbe “scritto la storia della musica”. Questo sentimento fondamentale di un gruppo deciso a definire un'*arché* musicale venne descritto da György Ligeti in una conferenza del 2 settembre 1970:

Negli anni Cinquanta e all'inizio degli anni Sessanta esistevano impulsi ben definiti per una ben definita generazione di compositori, una coscienza di fare qualcosa di sostanzialmente nuovo. Quando una generazione cresce credendo di fare qualcosa di essenziale, crede anche di essere al centro del mondo. Penso che Stockhausen, Boulez, ecc. abbiano provato questa sensazione. Tale sensazione comporta il raggiungimento di qualcosa di nuovo, e noi crediamo che ciò sia essenziale anche per tutta l'arte. Questa sensazione implica una sorta di esigenza: io devo fare qualcosa per poter continuare a lavorare [*ibid.*].

Un tale senso di *arché* presuppone che altrove non vi sia nulla di paragonabile. Del mito di Darmstadt faceva parte anche la consapevolezza dei partecipanti di sperimentare e dare forma insieme a qualcosa che era esperibile e formabile solo ed esclusivamente lì. A prescindere dal fatto che questa sensazione fosse giustificata o meno dai fatti, si tenderebbe in prospettiva ad annoverarla fra i miti. A giudicare non è però lo sguardo sobrio dello storico in un momento distante nel tempo, ma sono le strutture della coscienza dei partecipanti *in actu* a poter valutare nel complesso l'efficacia di un mito, com'è accaduto anche in questo caso. Solo grazie a ciò l'originario progetto di Steinecke, tendente a dimostrare come grazie ad un'abile politica amministrativa si potessero realizzare anche in “provincia” quei pionieristici prodotti d'arte che i più miopi consideravano possibili solo in una metropoli, venne addirittura superato dalla realtà. Sicuramente gli attributi di cen-

tralità che la città di Darmstadt si vedeva conferire a tal riguardo si limitavano al periodo circoscritto dei corsi estivi, vale a dire a due-tre settimane di ferie l'anno; la pretesa di andare oltre sarebbe naufragata nel ridicolo. L'idea di una funzione centrale della città – almeno per la Germania – fu argomentata ad esempio da Luigi Nono in una lettera diretta a Steinecke in data 20 novembre 1956, nella quale gli raccomandava Karlheinz Stockhausen come un musicista di vaglia, paragonabile ad un novello Schönberg [in Danuser e Borio 1997, II, p. 365]. Nella storia compositiva dei corsi la "razionalità" occupava accanto alla "dialogicità" una posizione privilegiata. L'idea di una ricerca musical-compositiva di stampo "naturalistico" condotta mediante i principi della razionalità seriale giocava un ruolo importante soprattutto in Goeyvaerts e nel primo Stockhausen [Blumröder 1993].

Tuttavia il termine "storicità" contrassegna come elemento del mito il lavoro dei corsi estivi, nella misura in cui la dinamica di questo percorso era determinata dalla concezione secondo cui nella modernità lo sviluppo del comporre sarebbe guidato da una sorta di astuzia della ragione. In quale direzione si sarebbe sviluppata in futuro l'avanguardia, nella cui esistenza il circolo di Darmstadt nutriva cieca fede, doveva rimanere sempre una questione aperta; la concezione secondo cui l'avanguardia darmstadtiana si sarebbe inoltrata nel labirinto di un "progresso" unidimensionale e teleologico è un equivoco generato dalla polemica. Ciò che invece questa avanguardia vedeva chiaramente era il passato, vale a dire quella tappa del comporre che era stata raggiunta negli anni immediatamente precedenti, o addirittura un anno prima. Questo fondava l'elemento della storicità come parte del mito. Secondo il principio di un «canone di proibizione» [Adorno 1958, trad. it. p. 41] non si dichiarava nient'altro, se non che alla musica, mai e in nessuna circostanza, era permesso di indugiare là dove era pervenuta. Del mito faceva parte l'accelerazione della storia, nella misura in cui il comporre seguiva la legge di un'autostoricizzazione in tempi sempre più ristretti.

5. *Avanguardia e critica dell'avanguardia.*

Theodor W. Adorno – che come compositore rimase fedele alla sua provenienza dalla scuola viennese, mentre come teorico dell'arte riconobbe la necessità di superarla in direzione di una musica post-seriale che egli battezzò «*musique informelle*» – utilizzava il concetto di avanguardia perlopiù in connessione con la propria filosofia storicistica dell'arte, secondo la quale un'avanguardia incarna in ogni momento dato lo «stadio progredito» del materiale artistico; nel nostro caso del materiale musicale. Il suo concetto di opera d'arte «avanguardistica» o «avanzata» si differenzia dal concetto d'avanguardia di Peter Bürger [1974], il quale ha per oggetto pluralismo,

sconfinamento, realtà di vita, rimanendo così dialetticamente fedele all'autonomia dell'arte, alla categoria di opera e alla produzione continua dell'immagine. Adorno è un antiavanguardista soltanto alla luce della teoria di Bürger, ma non secondo il suo personale concetto di avanguardia.

Poiché Adorno diffidava di quella concezione di tendenza collettiva cui, malgrado tutte le pretese elitarie, era intonato il concetto di avanguardia della musica seriale, non le risparmiò aperte critiche nel suo saggio *Das Altern der Neuen Musik* («L'invecchiamento della nuova musica», 1954) suscitando peraltro rinnovate polemiche che rivelarono la presenza di un «pensiero concentrazionario» pressoché spaventoso. Nell'utilizzare o nel rifiutare il vocabolario dell'avanguardia bisognerebbe ad ogni modo distinguere fra polemica individuale e dogmatismo dottrinario, poiché il piacere della rissa fa parte di qualunque sviluppo artistico che voglia rimanere vitale.

Pur senza trovare ascolto a quel tempo, nel primo volume dei *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* Hans Werner Henze [1958] criticò, in spregio ad ogni imperativo di scuola, il modello darmstadtiano di avanguardia con l'argomentazione secondo cui la musica verrebbe scritta non dai gruppi ma dalle singole persone. La sua domanda «Chi può dire dov'è la "prima linea"?» si richiama all'argomentazione che quattro anni più tardi Hans Magnus Enzensberger avrebbe sviluppato nel suo fondamentale saggio, troppo poco considerato dalla musicografia, *Die Aporien der Avantgarde*:

L'invito dell'avanguardia a marciare in avanti contiene in sé la propria contraddizione: esso può essere sanzionato solo a posteriori [Enzensberger 1976, p. 50].

Alla consapevolezza di formare un'"avanguardia" corrispondeva immediatamente il sentimento di appartenere ad una "élite". Tale coscienza elitaria era nutrita dalla convinzione del gruppo di costituire il nerbo dei sopraelevati elementi mitici della Scuola di Darmstadt, e a motivo di ciò – per dirla con una formulazione enfatica – di «aprire una nuova epoca della musica», nella quale i residui non ben fondati della tradizione musicale sarebbero stati rimossi, e determinati fattori del passato musicale sarebbero stati ammessi solo in virtù del loro carattere storico, ma non nella loro forma irriflessa, anche se caratteristica in modo speciale della categoria di tradizione [Dahlhaus 1973; Stephan 1973].

Ligeti diede voce ironicamente a questa coscienza di gruppo mettendo tutt'insieme alla berlina il carattere normativo nel pensiero e nella forma compositiva, nella scelta delle sonorità e dei modi di esecuzione all'interno della Scuola di Darmstadt:

Ritorniamo alla situazione di metà anni Cinquanta, attorno al 1957/58, ad un evento che qui a Darmstadt ebbe essenzialmente luogo nel 1957. Si ascoltavano i soliti pezzi seriali. Erano soprattutto per flauto. Con grandi salti intervallari; era un gergo fatto così. Le partiture dovevano avere un aspetto molto complicato. Era una questione di prestigio [...]. Chi voleva starci dentro doveva elaborare partiture compli-

cate, tutto doveva venire spiegato. A fronte aggrottata si discutevano questioni difficili, e si aveva la sensazione di esserci dentro. Questo sentimento di appartenenza dava una spinta incredibile. Tutti, a Colonia e a Darmstadt, sapevano di star facendo qualcosa di molto essenziale [3 settembre 1970, in Danuser e Borio 1997, II, p. 370].

6. *Coscienza elitaria.*

Un'analisi della sopra delineata coscienza elitaria, condotta con gli strumenti della sociologia e della storia delle idee, deve tener conto che tutti i citati elementi della Scuola di Darmstadt sono stati valutati in maniera divergente nella storia della ricezione. In fin dei conti si potrà annoverare l'intensità della discussione scoppiata (e fino ad oggi non ancora placatasi) attorno alla Scuola di Darmstadt tra i fattori della mitogenesi, poiché solo dove sono in gioco i miti le passioni appaiono tanto acutizzate come in questo caso. I membri del gruppo, che si sentivano "parte" di esso, mostravano all'esterno una manifesta coscienza elitaria, condiscendente, fiera, altezzosa. Chi ne era fuori reagiva con un rifiuto, se non altro per ragioni di autodifesa, poiché se non era pronto a ritirare il suo assenso alla cultura musicale più diffusa, dicendo addio ad un tipo di composizione tonale legata ai generi tradizionali, non aveva alcuna speranza di venire accolto nella cerchia di Darmstadt.

Se nei corsi estivi fosse prevalso un pluralismo diverso da quello relativamente ristretto dell'avanguardia, un'aggressione del tipo di quella che si accese intorno al mito di Darmstadt non avrebbe avuto luogo. Ma i meccanismi di delimitazione funzionarono, e Darmstadt non fu un circolo "liberale". Dal momento che si trattava di categorie della coscienza, non bastava fare appello alla possibilità legale di accedere ai corsi mediante iscrizione e pagamento di una retta. Qui era in gioco nientemeno che la "retta via" della storia della musica! Quasi mai, nella storia del dopoguerra, si è discusso pubblicamente sulla via da seguire per realizzare il destino della storia musicale attraverso la creazione artistica nei campi della composizione, dell'esecuzione e dell'ascolto con la stessa intensità manifestatasi nella controversia intorno ai corsi di Darmstadt. I racconti dall'una e dall'altra parte della barricata sono infiniti, e le valutazioni simmetricamente opposte.

Da una parte abbiamo le lodi, le dichiarazioni favorevoli, i ricordi trasfigurati. Essi mostrano che la partecipazione ai corsi, se solo la posizione all'interno del gruppo era ben netta, poteva motivare una disposizione fondamentalmente positiva. Un esempio in tal senso è rappresentato dalla testimonianza di Friedrich Goldmann, il quale nel 1959, quindi ancora prima della costruzione del Muro, poté recarsi a Darmstadt dalla Repubblica Democratica Tedesca in qualità di giovane compositore e là entrare in con-

tatto con molto di ciò che a Berlino Est era stato oggetto di anatema, o comunque di acrimoniosa polemica; un viaggio siffatto permise di modificare efficacemente la biografia artistica del giovane compositore [Schneider e Goldmann 1959]. Un altro esempio, solo uno fra i tanti, ci è offerto dal compositore italiano Franco Donatoni (scomparso nel 2000), il quale – non senza prenderne ironicamente le distanze *a posteriori* – così rappresentava le sue intenzioni darmstadtiane:

Andavo per apprendere, ero un sacco vuoto che aveva bisogno di essere riempito, la vuotezza era la crisi personale del linguaggio: la perdita dei linguaggi già utilizzati consentiva di pensare – anzi *sentire* – che soltanto il progressismo fosse lecito e pertanto accettabile [in Trudu 1992, p. 318].

L'ostilità verso la "Scuola", vista dall'esterno a mo' di cricca ovvero setta, corrispondeva perciò, come già detto, ad una presuntuosa coscienza di sé come unica avanguardia autentica. Si ricordi a tal proposito la posizione di Pierre Boulez, che liquidava come irrilevante sotto il profilo storico-filosofico, «priva di utilità», ogni tensione artistica al di fuori di quella darmstadtiana e la marchiava a fuoco come obsoleta: «Che cosa concludere? L'inatteso: a nostra volta, affermiamo che qualsiasi musicista che non abbia sentito – non diciamo capito ma proprio sentito – la necessità del linguaggio dodecafonico è INUTILE [*sic*]. Tutta la sua opera si colloca al di qua delle necessità della sua epoca» [Boulez 1952, trad. it. p. 137]. All'interno di Darmstadt era esistito però un pluralismo, anche se certo non privo di limiti, quale l'ha rievocato Friedrich Hommel in riferimento ad alcuni *outsider* di Darmstadt, il che smaschererebbe come finzione l'imperante immagine storica di un mito unico [Hommel 1985].

D'altra parte molte testimonianze svelano vere e proprie ferite, offese inferte dall'esclusione, e mostrano parecchi sforzi di ovviare alla sensazione di non appartenenza mediante ogni sorta di strategie compensatorie. Questo livello del mito perdura in modo sorprendente fino ad oggi. Fatto notevole per un accadimento storico concluso già da decenni, ci si imbatte ancora in testimonianze nelle quali i traumi del passato riaffiorano non appena il discorso verte sui corsi estivi di Darmstadt. In questi casi l'olimpica tranquillità che pervade l'ironia ligetiana non è neppure minimamente rintracciabile, ma vengono piuttosto impiegate le più gagliarde contumelie allo scopo di screditare la Scuola di Darmstadt.

Antonio Trudu riassume piuttosto drasticamente queste reazioni nell'immagine di una «"dittatura" darmstadtiana» [1992, p. 314]. Al concetto di dittatura si sono aggiunte poi, nelle esternazioni di Franco Evangelisti, formule come «polizia dodecafonica», e addirittura «Gestapo dodecafonica». Queste ed altre espressioni sono state riferite in occasione del congresso senese di fine agosto 1981, in parte da Mario Bortolotto, e in parte da Mauricio Kagel [in Trudu 1992, p. 316, nota 24]. Sylvano Bussotti parlava in-

vece di Darmstadt come di un «concilio annuale» nel quale venivano di volta in volta emanate le leggi vincolanti della composizione:

Allora conobbi anche Boulez, il quale con fredda e rigorosa franchezza, pur riconoscendomi un vago talento artigianale, mi buttava a mare integralmente tutto quello che avevo composto fin qui; composizioni a suo parere largamente influenzate da quel canoro stile dodecafonico-mediterraneo, da lui particolarmente detestato, che non faceva testo né moneta in seno alle avanguardie del momento per le quali contavano soltanto leggi emanate nell'annuale concilio di Darmstadt [Bussotti 1976, in Trudu 1992, p. 315].

Analogamente, numerose lamentele e polemiche – da parte di compositori come Hans Werner Henze e Bernd Alois Zimmermann [Kühn 1985, pp. 89-101], per non parlare di Paul Hindemith – alludevano alla realtà di una dinamica costringente di gruppo. Parlano di «Scuola di Darmstadt» tra gli altri Lanza [1986, p. 210]; Lück [1989, p. 32]; Metzger e Riehn [1985, p. 156]; anche Theodor W. Adorno, in un colloquio del 1957 con Heinz-Klaus Metzger, utilizza il concetto di «scuola» [Metzger 1980, p. 99]. La definizione, enunciata da Stuckenschmidt nel 1958, di un «conformismo dell'avanguardia [...], che contraddistingue oggi una generazione di emuli di Boulez, Stockhausen, Messiaen e Webern, come nel 1930 contraddistingueva quella dei pappagalli di Hindemith» [1958, p. 365] fu subito divulgata quasi come un *topos*. Tuttavia Hans Werner Henze osservò nello stesso anno 1958:

Quando alcune persone si riuniscono, scrutando reciprocamente il proprio operato con occhio critico e comportandosi con spirito cameratesco, nasce allora un cantiere. Si forma un nuovo stile, che viene spiegato in discussioni e lezioni, sviluppato, propalato, difeso contro l'«esterno» con atteggiamento quasi guerriero, come se malgrado tutte le resistenze la musica non raggiungesse ugualmente gli uomini coi propri mezzi, se lo vuole [1958, p. 82].

Gli accennati fattori di una mitogenesi della Scuola di Darmstadt facevano parte di una dinamica complessiva che fu responsabile di questa fase della storia della musica. I rapporti, quali essi si presentavano allo sguardo storico attraverso le descrizioni delle persone e dei principi compositivi vigenti in una data edizione dei corsi estivi, non rimasero tali e quali. Al contrario, essi soggiacevano a quel vortice di cambiamento, a quel processo di trasformazione che comprende tutto, ma proprio tutto ciò che è caratteristico dei corsi estivi. L'ordinamento che era risultato dal dialogo tenutosi in un'estate di corsi si ridefiniva di anno in anno per riaggregazione. La posizione di ogni partecipante vi era virtualmente aperta, Darmstadt offriva spazio ai principianti, agli ultimi arrivati, agli *outsider*. In questo elemento «giovanilmente dinamico» di programmatica apertura, di gioia insaziabile della scoperta, in questa ingannevole ma inebriante sensazione di tastare il polso alla musica dell'epoca attuale, i corsi di Darmstadt si sono dimostrati un «movimento giovanile della modernità».

7. Scandali.

Della storia dei corsi estivi fanno parte anche gli scandali. Nel complesso, la ricerca su questa categoria della storia musicale è ancora ai primi passi, nonostante il *Lexicon of Musical Invetives* di Nicolas Slonimskij [1965]. C'è inoltre una fondamentale differenza fra uno scandalo che si verifica *all'interno* di una cultura musicale – ad esempio all'interno della cultura d'avanguardia dei corsi estivi – ed uno che risulti dal conflitto *fra diverse* culture musicali – ad esempio le polemiche fra cultura d'avanguardia e tradizionale cultura del concerto. Per i corsi di Darmstadt entrambi i tipi, ma soprattutto il primo, sono rilevanti al fine di indicare una «distanza estetica» (Hans Robert Jauss) secondo gli scopi del presente lavoro e in base al patrimonio delle fonti esaminate.

Nell'estate del 1976 divennero leggibili anche a Darmstadt i segni di una svolta dal moderno al postmoderno, quando la prima esecuzione da parte di Saschko Gawriloff della sonata per violino solo del giovane compositore tedesco Hans Jürgen von Bose provocò uno scandalo. Questa battaglia intorno alla fine dell'avanguardia mostra fra l'altro come nella storia della musica lo scandalo non segua alcuna legge della progressione, ma sia piuttosto una categoria pragmatico-funzionale. Allorquando, nella calda estate darmstadtiana del 1976, audacie sempre maggiori attiravano sempre meno interesse, si verificò improvvisamente l'inatteso, e cioè Gawriloff fu costretto a interrompere l'esecuzione della sonata dal rumoreggiare, presto fattosi tumulto, di un gruppo di "ascoltatori". La pietra dello scandalo era la facilità della musica, la sua disposizione tonale, la riabilitazione della consonanza, la sua "bellezza" – tutti tratti con i quali ci si prendeva gioco dell'avanguardistico "canone del proibito". I seguaci dell'avanguardia, causando un altro "scandalo della prima" secondo un modello ben collaudato, non percepirono nella memoranda scena quello scambio di parti che inaspettatamente trasformava in provocati i provocatori di un tempo. Col cessare del predominio di una direzione definita nella Nuova Musica, lo scandalo intorno alla sonata per violino di Von Bose segnò così, nettamente e comicamente, il dissolversi del mito della Scuola di Darmstadt.

8. Conclusioni.

Chi ha utilizzato per la prima volta il concetto di "Scuola di Darmstadt"? A metà degli anni Cinquanta Olivier Messiaen [1955] parlava di «écoles» ancora in un senso del tutto pragmatico, ma nel 1957 Luigi Nono impiegò il termine «scuola» in senso storiografico-musicale nel suo saggio «[Lo] sviluppo della tecnica seriale», in cui si legge:

Consideriamo ora la produzione musicale – soprattutto quella più recente – di quei compositori che potremmo in certo modo chiamare la “Scuola di Darmstadt”, qualcosa di paragonabile a quanto, nel campo delle arti figurative, venne prodotto a suo tempo nel “Bauhaus” di Weimar e Dessau [1958, p. 34].

E Wolfgang Steinecke, nella sua conferenza dal titolo *Kranichstein. Storia, idea, risultati* (un importante contributo all'autostoricizzazione e auto-legittimazione dei *Ferienkurse*, da lui fornito alla fine del 1961, pochi mesi prima della morte), difendeva il concetto di una “Scuola di Darmstadt” con la seguente argomentazione:

A quel tempo, nel 1952, non si era ancora pienamente coscienti dell'importanza programmatica di queste prime esecuzioni pubbliche di lavori di Boulez e Maderna, Nono e Stockhausen. Infatti solo nel corso dello sviluppo avvenuto negli anni seguenti è risultato che sono state proprio queste quattro composizioni [*Kreuzspiel* di Karlheinz Stockhausen, *Musica su due dimensioni* di Bruno Maderna, *Trois structures pour deux pianos* di Pierre Boulez ed *España en el Corazón* di Luigi Nono, il primo epitaffio del Trittico lorchiano] ad acquisire primaria importanza come guida per l'impronta stilistica dello sviluppo compositivo nell'ultimo decennio. E poiché nei corsi estivi queste nuove idee portanti e queste problematiche compositive si sono delineate di anno in anno in discussioni ed analisi, nel comune lavoro di composizione e nei concerti dello Studio, il concetto di “Scuola di Darmstadt” è forse in un certo senso giustificato, semplicemente perché qui, dapprima senza intenzione, in seguito però sempre più chiaramente e consapevolmente, si è formato un centro nel quale a queste idee si offriva una possibilità di autorappresentazione, di incontro e di scambio [1962, p. 15].

A favore dello spirito pluralistico di Steinecke, come pure della sua gratitudine per Bruno Maderna, parla il fatto che egli abbia deciso di eseguire anche i lavori di quest'ultimo, superando il limite, da lui stesso indicato nel testo del 1952, di un numero di due, o al massimo tre musicisti in grado di accedere alla classicità. Tuttavia parla anche a favore dell'effetto – forse inconsapevole – della mitogenesi il fatto che qui egli non abbia escluso il nome di Boulez. In realtà il lavoro di Boulez non fu effettivamente eseguito nel concerto in questione. Ma poiché questo fatto contrasta con la mitopoiesi, che mirava per principio alla costituzione di una triade della “Scuola di Darmstadt” (con Nono, Boulez, Stockhausen) in analogia alla “Scuola di Vienna” (con Schönberg, Berg, Webern) e al “Classicismo viennese” (con Haydn, Mozart, Beethoven) – evidenziando perdipiù in questo confronto l'internazionalità della triade di Darmstadt rispetto alle altre due costellazioni canoniche – il *lapsus* di memoria di Steinecke incluse senz'altro anche Boulez nel programma delle prime esecuzioni. Proprio nell'ottica della pretesa internazionalità di questa triade, Boulez non poteva venire sostituito con Maderna; ad ogni modo nello sfondo della mitogenesi c'era anche la storica conciliazione di Italia, Francia e Germania nella cultura musicale transnazionale di una nuova Europa.

Oggi, all'inizio del XXI secolo, l'*arché* di tale modernità, la magia della sua fioritura sono ormai trascorse. Come accade dappertutto, ci accorgiamo della portata di tali inizi solo quando non sono più parte del presente. Ciò che vale per la biografia – ossia che la vita dell'uomo, per quanto nella realtà possa essere stata lacerata, acquista dopo la morte (nella formulazione di Herman Grimm [cfr. Danuser 1990]) una specie di «aureola» – vale anche per l'età arcaica dei *Ferienkurse* di Darmstadt. Nel ricordo personale dei partecipanti come nella ricostruzione degli storici, essa acquisisce un'"aura" che le conferisce, insieme alla fase storica successiva alla seconda guerra mondiale, un'inimitabile freschezza. Sebbene il numinoso – a dire di Kurt Hübner [1985, p. 23] un elemento caratteristico del mito – nei *Ferienkurse* si sia manifestato in luoghi sempre diversi, sia stato incarnato da persone differenti e si sia annunciato attraverso i progetti musicali più disparati, nel complesso i corsi estivi di Darmstadt, come "Scuola" della modernità, hanno scritto senza dubbio la storia della musica grazie alla forza della loro mitogenesi.

Adorno, Th. W.

- 1958 *Philosophie der neuen Musik*, Europäische Verlagsanstalt, Köln (trad. it. *Filosofia della musica moderna. Con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni*, Einaudi, Torino 1959; 2^a ed. 1973).

Akademie der Künste

- 1988 (a cura di), *Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur*, Akademie-Katalog 151, Berlin.

Beal, A. C.

- 2000 *Negotiating cultural allies: American music in Darmstadt, 1945-1956*, in «Journal of the American Musicological Society», XLIII, n. 1, pp. 105-39.

Blumröder, C. von

- 1993 *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, Steiner, Stuttgart.

Borio, G.

- 1993 *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber, Laaber.

Boulez, P.

- 1952 *Éventuellement*, in «La Revue Musicale», in Boulez 1966, trad. it. pp. 135-164; poi ripreso nell'ed. 1995 di Boulez 1981.
- 1966 *Relevés d'apprenti*, a cura di P. Thévenin, Seuil, Paris (trad. it. *Note d'apprendistato*, Einaudi, Torino 1968).
- 1981 *Points de repère*, Bourgois, Paris (trad. it. *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984); nuova ed. *Points de repère, I. Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris 1995.

Bürger, P.

- 1974 *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990).

Bussotti, S.

- 1976 *Autoritratto (1958-1967)*, in F. Degrada (a cura di), *Bussottioperaballett. Sylvano Bussotti e il suo teatro*, Ricordi, Milano, pp. 16-18.

Dahlhaus, C.

- 1973 *Traditionszerfall im 19. und 20. Jahrhundert*, in H.-H. Eggebrecht e M. Max Lütolf 1973, pp. 177-90.

Danuser, H.

- 1990 *Biographik und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft*, in J. Kuckertz e altri (a cura di), *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Laaber, Laaber 1990, pp. 571-602.

Danuser, H., e Borio, G.

- 1997 (a cura di), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt. 1946-1966. Geschichte und Dokumentation*, 4 voll., Rombach, Freiburg im Breisgau (il testo qui presentato si basa essenzialmente sul capitolo x, scritto dall'autore, di quest'opera: vol. II, pp. 333-80).

Eggebrecht, H. H., e Lütolf, M.

- 1973 (a cura di), *Studien zur Tradition in der Musik [Festschrift] für Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, Musikverlag Emil Katzschler, München-Salzburg.

Enzensberger, H. M.

- 1976 *Die Aporien der Avantgarde*, in Id., *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 4ª ed., pp. 50-80.

Grassl, M., e Kapp, R.

- 1996 (a cura di), *Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte)*, Böhlau, Wien.

Henze, H. W.

- 1958 *Wo stehen wir heute?*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», I, pp. 82-83.

Hommel, F.

- 1985 *Andere fünfziger Jahre? Familienbild mit Ives, Cowell, Varèse und Cage*, in C. Dahlhaus (a cura di), *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision*, B. Schott's Söhne, Mainz 1985, pp. 39-47.

Hommel, F., e Schlüter, W.

- 1987 (a cura di), *Musique pure dans un siècle sale, New Music Darmstadt 1950-1960, Text and Picture Book*, Internationales Musikinstitut Darmstadt, Darmstadt-Amsterdam (s.n.).
- 1989 (a cura di), *Logica e poesia. Darmstadt ieri e oggi. Testi, immagini, omaggi*, Internationales Musikinstitut Darmstadt, Darmstadt-Milano.

Horkheimer, M., e Adorno, Th. W.

- 1969 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947), Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1971').

Hübner, K.

- 1985 *Die Wahrheit des Mythos*, Beck, München.
1994 *Die zweite Schöpfung. Das wirkliche in Kunst und Musik*, Beck, München.

Kühn, C.

- 1985 *Bernad Alois Zimmermann - ein exemplarischer Fall*, in C. Dahlhaus (a cura di), *Die Musik der fünfziger Jahre* cit., pp. 89-101.

Lanza, A.

- 1986 *Storia della musica*, II. *Il Novecento*, 10 voll., Edt, Torino.

Lück, H.

- 1989 *Darmstadt. Verfall einer Familie*, in «Dissonanz. Die neue schweizerische Musikzeitschrift», n. 19, pp. 32-33.

MacIntyre, A.

- 1967 «Myth», in *The Encyclopedia of Philosophy*, a cura di P. Edwards, Macmillan, New York - London, vol. V, pp. 434-37; 2ª ed. 1972.

Messiaen, O.

- 1955 *Position*, in Hommel e Schlüter 1987.

Metzger, H.-K.

- 1980 *Musik wozu. Literatur zu Noten*, a cura di R. Riehn, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Metzger, H.-K., e Riehn, R.

- 1985 (a cura di), *Franco Evangelisti*, in «Musik-Konzepte», n. 43-44.

Nono, L.

- 1958 *Die Entwicklung der Reihentechnik*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», I, pp. 25-37.
1959 *Vorwort zum Kranichsteiner Kompositions-Studio 1958*, ivi, II, pp. 67-68.
1960 *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*, ivi, III, pp. 41-47 (trad. it. *Presenza storica nella musica d'oggi*, in Restagno 1987, pp. 239-45).

Restagno, E.

- 1987 (a cura di), *Nono*, Edt, Torino.

Scherchen, H.

- 1960 *Ein lebendiges Stück Musikgeschichte*, in Hommel e Schlüter 1987.

Scheuer, H.

- 1979 *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Metzler, Stuttgart.

Schneider, F., e Goldmann, F.

- 1959 *Interviews*, in M. Hansen (a cura di), *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1988, pp. 93-96.

Slonimskij, N.

- 1965 *Lexicon of Musical Invektive. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time* (1953), University of Washington Press, Seattle-London.

Steinecke, W.

- 1946 Discorso programmatico d'apertura, primo anno dei corsi estivi (opuscolo).
1962 *Kranichstein - Geschichte, Idee. Ergebnisse*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», IV, pp. 9-24.

Stephan, R.

- 1973 *Zum Problem der Tradition in der neuesten Musik. Fragmente*, in Eggebrecht e Lütolf 1973, pp. 191-200.

Stephan, R., e altri

- 1996 (a cura di), 1946-1996. *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Catalogo della mostra Darmstadt 1996, Daco, Stuttgart.

Stuckenschmidt, H. H.

- 1958 *Bilanz nach dreizehn Jahren Kranichstein*, in «Melos», XXV, pp. 364-66.
1987 *Wiederbegegnung*, in Hommel e Schlüter 1987, s.n.

Trudu, A.

- 1992 *La Scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi* («Le sfere 18»), Ricordi-Unicopli, Milano.

DUJKA SMOJE

L'udibile e l'inudibile

Captare l'invisibile. Udire l'inudibile. Superare i limiti dell'inaccessibile, dell'inconscio o dei raggi X, degli spazi interstellari o degli spazi subatomici. Μετὰ τὰ φυσικά. A rischio di ribaltare le certezze.

Tra l'Ottocento e il Novecento, una costellazione di scoperte, senza termini di paragone nel passato, segna il calendario scientifico [Messadié 1987]:

1895	i raggi X	<i>Dopo la seconda guerra mondiale:</i>
1896	la radioattività	1947 l'olografia
1898	il radio	1953 il codice genetico del Dna
1900	la teoria dei quanti	1960 i <i>quasars</i>
	l'inconscio	1967 i <i>pulsars</i>
1905	la teoria della relatività	1975 la simultaneità dei fotoni
1926	la meccanica ondulatoria	1983 i buchi neri
1927	il principio d'indeterminazione	

Questa tendenza proseguirà: gli scienziati respingeranno le frontiere dell'inaccessibile. Nel 1997, grazie al telescopio Hubble e ai raggi infrarossi, diventa possibile accedere alle regioni siderali e invisibili dell'universo.

Contrariamente all'opinione comune, questa cronologia selettiva suggerisce un particolare profilo del secolo nascente, affascinato da tutto ciò che si trova al di là dei limiti del percepibile. Contrappeso al materialismo dominante, all'inizio del secolo le scienze pure esplorano i fenomeni che sono fuori dal campo sensoriale, compresi quelli accessibili solo attraverso gli strumenti più potenti, scoprendo le tracce delle particelle elementari, campi di energia regolati dalle leggi di probabilità. Alla ricerca di strutture celate dietro l'apparenza, gli scienziati scoprono che la materia, nel senso tradizionale del termine – palpabile, pesante, sensibile –, non esiste affatto.

Le scienze accumulano paradossi e contraddizioni, e anche gli scienziati, di fronte a fatti inspiegabili da loro stessi scoperti, hanno difficoltà: qualcosa d'analogo a un'irruzione dell'irrazionale laddove non dovrebbe esistere. Questi fatti, inoltre, rimettono in discussione tutte le certezze acquisite, e la stessa definizione di ciò che deve considerarsi la realtà. Di fronte al fatto sconcertante che la realtà è nascosta, sottomessa alle leggi dell'indeterminazione, destinata a restar fuori dalla portata delle conoscenze oggettive, la fisica dei quanti impone un modo totalmente diverso di pensare

il mondo. In radicale rottura con la tradizione, la teoria dei quanti diviene una metafisica nel senso etimologico del termine.

Parallelamente ai paradossi scientifici, si manifestano nella stessa epoca anche quelli artistici, in particolare della pittura e della musica. In entrambi i casi vi è una perdita del centro di gravità: la scomparsa della figura, l'esplosione della tonalità. I percorsi dell'artista e dello scienziato convergono: condividono gli stessi problemi fondamentali, al confine tra la materia e lo spirito. All'invisibile corrisponde l'inudibile.

La scienza, gettando nuova luce sulla natura, permette alla musica di progredire [...] rivelando ai nostri sensi armonie e sensazioni mai provate prima. Sulla soglia del Bello, arte e scienza collaborano [Varèse 1983, trad. it. p. 102].

Queste parole sono particolarmente giuste se si considera il primo decennio del secolo, quando un'ondata spazzò via i punti di riferimento tradizionali, ampliando nel contempo il concetto stesso di musica. La dissoluzione del linguaggio tonale, l'ampliamento del sistema temperato, l'introduzione del rumore e di materiale sonoro mai udito sono «la vera e propria voce di questo mondo in continua trasformazione» [*ibid.*, trad. it. p. 131]. Le voci più significative delle tendenze dominanti nella musica del xx secolo costituiscono un'altra corrente, sotterranea, che va sì verso lo stesso scopo, ma per il cammino opposto, esplorando tutto quel che oltrepassa il campo sonoro e le zone al limite del silenzio.

All'alba del secolo, partendo da Debussy e Skrjabin, e proseguendo poi con Schönberg e Webern, il movimento continuerà in maniera non lineare, ma senza interruzioni, con le generazioni del dopoguerra, fino ad oggi: Cage, Nono, Xenakis, Ligeti, Stockhausen, Pärt, per citare solo i più conosciuti. Tutto un insieme di musicisti, tendenze, scuole, confessioni che giocano con le sonorità velate, le sfumature attenuate, i suoni armonici, la polifonia virtuale, il contrappunto nascosto, il gioco dei numeri, le illusioni sonore, gli spazi vuoti e, soprattutto, col silenzio. A sua volta, la musica si apre all'incertezza, all'attesa, al non detto, all'ellisse, scoprendo una concezione diversa dell'opera. I campi dell'inudibile, che vanno dal silenzio all'inudito, rappresentano pure i segni di un cambiamento profondo della sensibilità e del concetto stesso di musica.

Questo schema permetterà di distinguerli meglio. I raggi indicano in crescendo il campo dell'inudibile, tra il silenzio e l'inudito, che è l'oggetto di questo articolo.

Seguiremo le vie dell'inudibile secondo questo ventaglio, le cui linee sono state scelte fra molte altre, in base all'interesse musicologico, e soprattutto al desiderio di comprendere da un punto di vista particolare i movimenti profondi dello spirito del nostro tempo. La metamorfosi dello sguardo e la trasformazione dell'udito sono in consonanza con la coscienza del tempo. Lungi dall'essere solo un'eco del nostro tempo, la musica fa parte

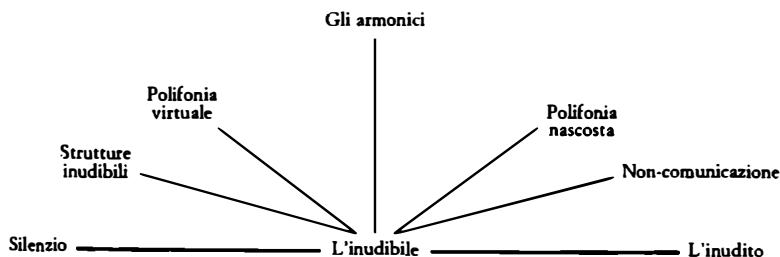
del movimento, capta il processo mentale, partecipando e persino anticipando il cambiamento della coscienza che caratterizza ogni aspetto della vita del secolo che si è appena concluso.

Il repertorio di opere è vasto, e numerose sono le pagine scritte dai compositori. La selezione di fonti, discorsi e musiche, si limiterà ad alcuni esempi, opere divenute già dei "classici" della nostra epoca, che permettono di osservare dal vivo i diversi modi di far musica con l'inudibile. Sarà privilegiata la testimonianza dei compositori, al fine di comprendere la loro musica e animare la discussione, e talora per trovare risposte alle domande impossibili. Al di là del xx secolo, la storia e la cronologia propriamente dette resteranno ai margini di queste riflessioni.

Udire, come vedere, è immaginare; si tratta di un atto dello spirito. In effetti, l'incontro con la musica passa attraverso due livelli di percezione: l'acustico e il musicale. Il suono, in quanto evento fisico, è udibile, mentre non lo è il campo di energia musicale che egli possiede in potenza. Soltanto allorché si crea una rete di relazioni fra i suoni, la musica diventa realtà, qui e ora. Le relazioni e l'energia musicali non sono udibili, perché esse si manifestano attraverso elementi che non hanno alcunché di tonale, di sonoro, di acustico: il tempo, lo spazio, il movimento, le forme, le qualità musicali di un'opera. Come si può vedere, niente di tutto ciò appartiene al campo sonoro, e tuttavia questi elementi determinano la possibilità stessa per la musica di esistere e di essere recepita dall'ascoltatore. Per ascoltarla, per cogliere il senso sospeso tra i suoni, la coscienza musicale stabilisce dei legami, anticipando, completando, riempiendo gli spazi aperti dell'inudibile. Questa è la ragione per cui l'ascolto della musica supera il solo livello acustico e fa appello all'immaginazione e alla coscienza dell'ascoltatore; senza tale coinvolgimento la musica non è altro che un ornamento sonoro.

I momenti inudibili sono stati sempre presenti nella musica, in quanto fonte di legami fluidi tra lo spirito e la materia. Bukofzer, ragionando di musica barocca, va al cuore del nostro argomento:

Figura 1.



La distinzione tra forma udibile e ordine non udibile non esiste nella musica barocca. La musica approda dal mondo dell'udibile a quello del non udibile, si estende senza interruzioni dal mondo dei sensi a quello della mente e dell'intelletto. Un gravissimo errore commetteremmo se tentassimo di negare la natura intellettuale dell'ordine non udibile [...]. Sarebbe però un errore altrettanto grave ignorarlo, perché esso può essere soltanto conosciuto ma non udito. [...] Concrete opere d'arte poterono essere arricchite dal pensiero astratto. Forma udibile e ordine non udibile non erano concetti che si escludevano a vicenda od opposti, come sono oggi, ma aspetti complementari di una sola e medesima esperienza: l'unità della conoscenza sensibile e intellettuale [Bukofzer 1949, trad. it. p. 528].

Possiamo dire lo stesso per la musica del xx secolo?

1. *Udire il silenzio.*

1.1. La musica mundana di Arvo Pärt.

Secondo fasi cicliche, la musica sfiora i limiti del silenzio, che assolve da sempre funzioni ben precise: articolazione delle forme, sottolineatura dei contrasti e dei timbri, effetti espressivi di sospensione, di attesa, di sorpresa. Soprattutto, il silenzio è lo spazio che accoglie la musica, la fa sorgere dai limbi e rappresenta il suo compimento nel tempo. Marguerite Yourcenar aveva scritto a questo proposito espressioni ricche di significato:

M'è sempre parso che la musica dovrebbe essere soltanto silenzio, e il mistero del silenzio che cerca d'esprimersi. Prendete, ad esempio, una fontana. L'acqua muta riempie i condotti, vi si accumula, ne trabocca, e la perla che cade è sonora. Mi è sempre parso che la musica dovrebbe essere solo il traboccare di un gran silenzio [Yourcenar 1971, trad. it. p. 50].

Silenzio? *Tabula rasa. Stille. Silenzio.*

Le parole evocano. Come non farsi prendere dal gioco dei titoli?

Tabula rasa. Pagina bianca. Spazio vuoto. Esso contiene *Ludus et Silentium*, per due violini soli, archi e pianoforte preparato (1977). Arvo Pärt, l'opera e il compositore, hanno fatto sorgere la seguente domanda: come la musica permette di udire il silenzio?

Tabula rasa è una semplice parola. Quando si chiede ad Arvo Pärt perché mai il silenzio è diventato così importante nella sua musica, egli spiega:

Perché il silenzio è sempre più perfetto della musica. Bisogna solo imparare ad ascoltarlo [...]. Tutto è già pieno. Noi non riusciamo neppure a immaginare quante cose ci siano nell'aria. [...] Le persone in generale non le vedono: non ascoltano tutto quanto si trova nel silenzio che ci circonda [in Brotbeck e Wächter 1990, p. 16].

Arvo Pärt ha esplorato la dodecafonia e il *collage* prima di trovare, verso la fine degli anni Settanta, il proprio stile: arcaico, atemporale, marginale. È come se fosse di un altro pianeta. Molte sue opere hanno quest'au-

ra di trascendenza dal forte fascino, che risponde a un bisogno profondo del nostro mondo, invaso dal rumore, stordito dalla velocità, privato del tempo. *Cantus* (Trenodia per Benjamin Britten, 1976), per campane e archi, *Festina lente* (1988), *Miroir dans le miroir* (1978): ogni suono importante è circondato da pause, da spazi vibranti aperti allo schiudersi degli armonici. Le campane, ispirate allo stile *tintinnabuli*, ne costituiscono il modello. Questa espressione introdotta dal compositore, non si limita a una tecnica di scrittura. È piuttosto un ambito ove

io penetro quando cerco delle risposte – nella mia vita, nella mia musica, nel mio lavoro [...] ciò che è complesso e costituito da molteplici lati provoca confusione, e io devo cercare l'unità [...] tutto ciò che è senza importanza scompare. La *tintinnabulation* è tutto questo: qui, io sono solo con il silenzio. Ho scoperto che basta una nota sola, purché sia ben suonata. Questa nota, o la pausa silenziosa, o il momento di silenzio, mi confortano [Pärt in McCarthy 1995, p. 59, nota 8].

Arvo Pärt è un indipendente, che difende la propria libertà d'artista con ogni mezzo. Le sue prime opere sono state messe all'indice dagli *ukases* del realismo socialista, perché seriali o aleatorie, ma lo sono state perfino quelle composte per testi religiosi. Dal 1980, però, egli ha continuato a comporre senza badare alle etichette, opinioni, critiche che avrebbe potuto suscitare. Il suo obiettivo, dice, è trovare il punto di riferimento per se stesso, al di là dell'opinione altrui [*ibid.*, p. 61]. È vero tuttavia che le sue opere appartengono ad un ambito marginale, poco influenzato dalle correnti della musica attuale. Le sue fonti sono le tecniche di scrittura della polifonia franco-fiamminga del xv secolo e quelle dell'*Ars nova* del xvi secolo, in particolare l'arte del canone. Egli prende a prestito dal canto gregoriano la modalità e le melodie diatoniche, il ritmo sillabico, ametrico [Smoje 1999]. La musica medievale gli ha rivelato un canto senza contrasti, che gioca con risonanze naturali, fluido, perché libero dal tempo misurato: anche la musica medievale conosceva il valore del silenzio. In effetti, quando si compone la musica partendo dal silenzio, la si può scrivere solo se si ha qualcosa d'importante da esprimere. Pensare, contemplare prima di uscire dal silenzio. Perché

Le cose più importanti che accadono tra gli esseri realmente vicini non sono dette; non è neppure possibile esprimerle. [...] Queste pause significano molto: seguono ciò che è stato detto prima e preparano quanto verrà. Ora, rimanere in silenzio può significare semplicemente respirare o (udire) il battito del cuore. Penso che dovremmo essere più sensibili alle pause e alla riflessione, ed evocare questa riflessione e questa condizione di stabilità nelle persone cui è destinata la nostra creazione [Pärt in McCarthy 1995, p. 60].

Ecco, dunque, ciò che permette di comprendere l'entusiasmo del pubblico per le opere di Arvo Pärt: come un canto magico, arcaico e spoglio, la sua musica riconduce verso l'innocenza originaria, ai limiti dell'udibile, ove ampi spazi di silenzio sono inseriti nel tessuto musicale. Semplicità della materia sonora traslucida, assenza di sviluppo, melodia sillabica, sospesa nel

limbo, che produce una musica che sfuma il tempo creando un'impressione d'immobilità, di una lontana reminiscenza, celata negli strati profondi del ricordo. Arvo Pärt ritrova a suo modo la *musica mundana* dei tempi antichi (l'espressione è tratta da Boezio).

1.2. I silenzi di Nono e Ligeti.

Un'altra opera dal titolo suggestivo: *Fragmente-Stille, An Diotima* (1979-1980). *Stille*: silenzio. Quel che non è detto. Quel che non deve esser detto. In parola e in musica. È Luigi Nono ad aver composto questa strana opera, conosciuta anche come *Quatuor Hölderlin*, tessuta su una rete di frammenti di testi poetici, dodici dei quali tolti dal poemetto *Diotima*, la diletta del poeta tedesco.

La partitura indica le linee principali dell'ispirazione poetica: quarantasette frammenti sono inseriti tra le note e i silenzi, creando solo per gli interpreti una rete d'immagini e ricordi che si proiettano nella struttura musicale. Questi frammenti, infatti, non fanno parte della realtà sonora dell'opera: la musica non vi fa nessuna allusione, e il compositore non desidera che essi siano recitati. C'è tuttavia una concessione: Nono suggerisce agli interpreti di «cantarli interiormente, secondo la propria sensibilità, in base alla sensibilità dei suoni che vanno verso *i suoni più dolci della vita interiore*» [in Stenzl 1986, p. 2].

Musicalmente, l'opera ben corrisponde al titolo; i frammenti sonori e poetici emergono come «isole di suoni» nel mezzo di un oceano di silenzio. Per l'ascoltatore, inizialmente immerso in un mondo sonoro che sembra privo di coerenza, sfuggente, che non fornisce alcun aiuto alla memoria, queste sospensioni di silenzio disperdono l'ultima traccia di continuità. Ne deriva la tensione dell'attesa, tanto più grande man mano che i suoni evolvono sino ai limiti dell'udibile, e si fondono nelle sfumature estreme del pianissimo.

Gli archi suonano nei registri acuti, sulla tastiera vicinissimo al ponticello, gli armonici vengono dallo spazio misterioso, «aus dem Äther», dall'etere. Il testo di Hölderlin resta rigorosamente muto, profondamente presente nella partitura, destinato solo agli interpreti. Quanto all'ascoltatore, la tensione del non-detto, lasciando gli spazi aperti, esige da lui una presenza diversa al centro di questi vuoti sonori.

La partitura di *Quatuor* e la *Prefazione* rendono esplicite le sfumature delle numerosissime pause, adottando una grafia ricavata dalla corona (cfr. fig. 2).

Questi ampi silenzi, come un'ellisse, fanno appello all'immaginazione:

Le corone sempre da sentire diverse con libera fantasia

- di spazi sognanti
- di estasi improvvise
- di pensieri indicibili
- di respiri tranquilli e di silenzi da «cantare» «intemporalmente».

[Prefazione della partitura di Nono, citata da Metzger 1981, p. 101].

Ma l'ascoltatore, che non conosce la partitura, non lo sa. Divorzio voluto fra la scrittura e la percezione. La musica, liberata da ogni riferimento esteriore, gioca sul potere del silenzio e sul suo privilegio di pensare senza parole. Durante una conferenza, nel 1983, il compositore ha fornito la sua chiave di lettura: «Risvegliare l'orecchio, gli occhi, il pensiero, l'intelligenza, il massimo di interiorizzazione esteriorizzata, ecco l'essenziale oggi» [in Stenzl 1986, p. 2].

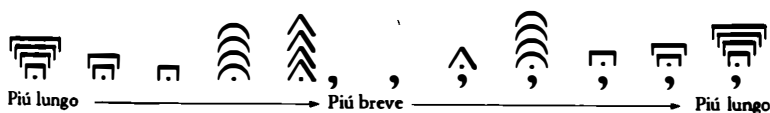
Oggi, soltanto? Ciò somiglia singolarmente a san Gerolamo: «Non voce sed corde canere» («Cantare non con la voce, ma con il cuore»). Ideale molto antico, archetipo dai diversi nomi: armonia delle sfere, *musica mundana*, canto degli angeli, danze mute dei Balcani.

Pärt e Nono avevano scelto la via metafisica del silenzio in musica, come molti altri, per esempio Stockhausen, che incontreremo più avanti. Esiste però un'altra via, agli antipodi di ogni implicazione mistica o metafisica, che considera il silenzio come materia sonora, elemento strutturale al servizio della dinamica costruttiva dell'opera.

Questo è il caso di *Volumina* (1961-62), una composizione molto particolare di Ligeti. Agli antipodi di Nono e del suo *Quatuor Hölderlin*, *Volumina* valorizza il silenzio come base di una scultura sonora monumentale composta avvalendosi del grand'organo. La partitura grafica è visivamente chiara, suggestiva: prima ancora di averla ascoltata, ritroviamo nel disegno quel «vasto arco unico» descritto dal musicista. Emersa dal silenzio, sfumata nell'immobilità, costruita da *clusters* in costante cambiamento, l'opera si sviluppa agli estremi del campo sonoro, sia per la dinamica sia per i registri. Colpiscono due momenti di contrasto, all'inizio e alla fine dell'opera: *Volumina* comincia con l'irruzione in quadruplo fortissimo del torrente del primo *cluster* che fa risuonare – senza dubbio per la prima volta nella letteratura organistica – tutti i tasti accessibili simultaneamente da un manuale e dalla pedaliera. Un diminuendo assai progressivo dissolve questa massa sonora attraverso il graduale abbandono dei tasti e la chiusura dei registri, mantenendo un soffio sospeso alle soglie dell'udibile vicino a 45 secondi (partitura, nn. 3, 4 e 5) prima di riprendere un altro crescendo che condurrà al culmine centrale dell'opera (cfr. fig. 3).

Alla fine, vi è un ritorno al limbo che dura tre minuti, prima di raggiungere «la pausa del silenzio e dell'immobilità» di trenta secondi, ben in-

Figura 2.



serita nella partitura, come prolungamento al *morendo* del *cluster* svanito [Ligeti 1983, pp. 40-41].

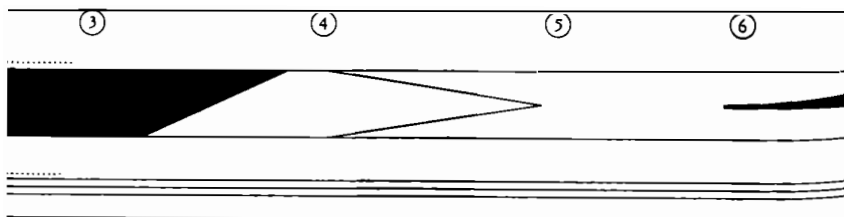
La descrizione della partitura e degli eventi sonori non possono esprimere adeguatamente l'impatto musicale dell'opera: in sedici minuti, un'eternità, è stato delineato in compendio il mito della creazione. Il primo *cluster*, con la sua forza torrenziale, crea la densità del silenzio originario che lo precede, mentre quest'ultimo scompare nel limbo dal quale è emerso. Stranamente, il peso di questi silenzi viene dalla massa sonora: li udiamo come parte integrante dell'opera, non già come un luogo aperto, neutro, che accoglie il suono. Tanto più potente in quanto il pezzo è un *continuum* sonoro, un gioco di timbri e d'intensità prima mai realizzati con l'organo. Ligeti descrive il modo in cui ottiene la flessibilità dinamica e il «suonare muto», scoprendo le potenzialità inaudite dell'organo meccanico. Il suonare muto (*stummes Spiel*), consiste in

alcuni effetti dell'aria e rumori meccanici, l'inserire e disinserire il motore dell'organo mentre si suona, provocano, attraverso il cambiamento della corrente d'aria, nuovi colori sonori [Ligeti 1966a, p. 311].

Si ottiene un effetto simile con la manipolazione dei registri. È una nuova tecnica, un altro stile organistico, che rende possibile le «sonorità spesse, cromaticamente dense, dei clusters, sia immobili sia attraversati dal movimento interno, crescente e decrescente» [*ibid.*]. Nasce così una nuova forma musicale, modellata dalla flessibilità delle mescolanze e variazioni timbriche, pur essendo fondata sulla continuità. Effetti sonori mai uditi all'organo, il cui modo tradizionale di suonare permetteva solo contrasti e opposizioni dinamiche o di colore, senza transizioni fluide. Per capire meglio, ecco altri dettagli dal cantiere del compositore:

In *Volumina*, l'indicazione esatta di altezza è senza importanza, perché la *texture* è formata da *clusters*; di conseguenza, ciò di cui avevo bisogno era definire i limiti dei *clusters* e indicare come questi limiti cambino nel tempo e nello spazio [...]. Questa flessibilità di altezza diventa possibile quando si scrive della musica in cui

Figura 3.



non è importante l'altezza di ciascuna nota, ma la forma dei *clusters*, il loro volume e respiro [Ligeti 1983, p. 40].

Il significato di questa strategia compositiva, valida non solo per *Volumina*, ma anche per le altre composizioni degli anni Sessanta, è riassunta da Ligeti in *Conversations* con Josef Häusler:

È una musica che dà l'impressione di fluire continuamente, come se non avesse né inizio né fine; ciò che si ascolta è una parte di qualcosa iniziato da sempre, e che continuerà a suonare per l'eternità. La caratteristica di questi pezzi è di non avere cesure e la musica scorre realmente. La caratteristica formale di questa musica è di sembrare statica. La musica appare immobile, ma è un'illusione: all'interno di questa immobilità, si producono dei cambiamenti gradualmente [ibid., p. 84].

Questa tecnica permette di fare a meno della melodia, del ritmo, dell'armonia, lasciando il posto a una musica pensata in masse sonore, sculture immobili nel tempo.

Vorrei che il tempo scorresse, ma che la forma musicale, la corrente della musica sembrasse ancorata come un battello [Ligeti in Michel 1985, p. 140].

In *Volumina*, l'ancora si trova immersa nel silenzio.

Molte composizioni di Ligeti della stessa epoca inseriscono nella partitura ampie zone di silenzio, oppure terminano in sospensione, con notazione precisa. Esse rappresentano i prolungamenti della parte sonora, l'eco silenziosa del canto che è appena sfumato. *Apparitions. Lux aeterna. Atmosphères. Lontano*. Ritroveremo queste opere quando parleremo delle strutture nascoste, della polifonia segreta, dell'illusione che gioca sulla soglia della non percezione; giochi nei quali Ligeti è diventato maestro.

A prescindere dal silenzio strutturale, in questa composizione c'è un altro aspetto dell'inudibile: le tracce di un'antica eredità. Infatti, anche se la partitura e la sonorità di *Volumina* non lo dicono, l'opera è destinata allo stesso strumento utilizzato da Johann S. Bach. «In alcune parti di *Volumina*, nel sottofondo, si riflette una passacaglia» [Ligeti 1983, p. 41]. Tuttavia:

Volumina suona diversamente da tutti i precedenti pezzi per organo. Sotto la scorza, però, sussistono in qualche punto dei resti di tutta la letteratura per organo. Si indovinano figure barocche precise, benché siano del tutto nascoste. E anche Liszt, Reger e la sonorità dell'organo romantico hanno un ruolo analogo [Ligeti 1974, p. 116].

L'ascoltatore non li udrà: non sono stati destinati all'ascolto. Quanto alle reminiscenze romantiche (Liszt e Reger), esse aprono un altro campo dell'inudibile, quello delle citazioni subliminali, dei *collages*, con i quali giocano i compositori di fine secolo. Ligeti le ha utilizzate in chiave umoristica ne *Le Grand Macabre* (citazioni di Schumann e da Rameau), e Zimmermann le ha sviluppate con virtuosismo nella sua opera *Die Soldaten* (1964).

1.3. I rumori del silenzio di Cage.

Per il piacere del contrasto, introduciamo John Cage, l'*enfant terrible* della musica degli anni Sessanta-Settanta. Egli ha lasciato l'impressione che prima del 1952, data di *4'33''*, pezzo per esecutore silenzioso, e di *Silence* (1961), il vero valore sonoro del silenzio non avesse ancora sfiorato la musica occidentale. È vero che questo testo solleva problemi e idee sconcertanti, una fila di *Pourquoi?* infantili sulle cose essenziali della musica:

- Perché il suono e non il silenzio?
- Perché i suoni musicali piuttosto che i silenzi?
- Perché organizzarli? Perché non lasciarli al caso?
- Perché il pezzo deve essere lo stesso una seconda volta?
- Perché non suonare i pezzi simultaneamente?
- Perché la musica dovrebbe essere differente dai suoni della vita?

Domande che distruggono il concetto di musica a noi noto. Cage ha risposto a modo suo, come un bambino che gioca per capire il mondo che lo circonda, affascinato tanto dal rumore delle spore dei funghi che cadono sulla carta velina, quanto da quello di dieci radio simultanee e imprevedibili, o dai battiti del cuore umano. Il silenzio è essenziale: potenzialmente esso contiene tutti i suoni, reali o immaginari, apre le barriere e offre tutte le vibrazioni al musicista perché possa costruire il suo mondo sonoro; è aperto a tutte le possibilità, fino ai limiti dell'indeterminazione: il caso, l'*happening* saranno le sole regole del gioco.

4'33'', pezzo feticcio, è un simbolo. Cage mostra ciò che è evidente: il silenzio vero non esiste, e neppure più la musica. Il lasso di tempo delimitato dalla durata di *4'33''* è come una rete gettata a caso che cattura i suoni e i rumori che passano; il caso e l'ascoltatore attento si incaricano di riempire il vuoto lasciato aperto dal non-volere del compositore.

Grazie al silenzio, i rumori entrano definitivamente nella mia musica, e non una selezione di certi rumori, ma la molteplicità di tutti i rumori esistenti o che avvengono [Cage 1976, trad. it. p. 28].

È la fusione del silenzio e della realtà, divenuta materia prima della musica. Ciò implica, evidentemente, un'altra definizione della musica, un altro senso della composizione, e perfino dell'atto creativo. La creazione diventa un atto di libertà attraverso l'immersione nel tempo presente. Si apre così la coscienza del musicista, divenuto sensibile alle vibrazioni dell'ambiente, del proprio corpo, delle onde e frequenze di ogni spettro. Questo esige la disponibilità, il distacco, il silenzio interiore, il vuoto, che permettono di comprendere un insegnamento della filosofia taoista: un vaso compie la propria funzione di recipiente solo grazie allo spazio vuoto nell'incavo delle sue pareti.

In effetti, il modo di pensare la musica di Cage è ispirato alla saggezza orientale, è una maniera di essere nel presente, una filosofia della vita piut-

tosto che una filosofia della musica, la cui giustezza tocca profondamente la sensibilità della nostra epoca. Per quanto riguarda la sua musica, *Imaginary Landscape, Music of Changes*, 4'33'', sono opere musicali o rappresentano l'arte di contemplare la vita, la natura e il tempo che passa? Egli non dice forse: «La mia musica, in fondo, consiste nel far apparire ciò che è della musica quando non è ancora musica. Ciò che mi interessa davvero, è il fatto che le cose siano» [*ibid.*, trad. it. pp. 219-20]? E in maniera ancor più esplicita:

Io mi rendo conto sempre di più [...] che ho delle orecchie e che posso ascoltare. La mia opera è intesa come una dimostrazione della vita. La vita procede molto bene senza di me, e questo ve lo spiegherà il mio pezzo silenzioso, 4'33'' [Cage in Kostelanetz 1991, p. 118].

Il silenzio di Cage di fronte al silenzio di Boulez. Per i due musicisti, il principio fondamentale è lo stesso: il silenzio considerato come materia sonora a pieno titolo. Ma sul come modellare questa materia, le loro risposte sono agli antipodi.

Mentre Cage rifiuta di dare un'intenzionalità ai suoi gesti di musicista per lasciar spazio all'imprevedibile, Boulez si allontana solo raramente dal controllo totale, rigoroso, del materiale sonoro, compreso il silenzio, inteso come un elemento strutturale della musica. Gli esempi abbondano, in particolare in *Structures, Livre I*, 2^a e 3^a *Sonate pour piano, Pli selon Pli*, come è dimostrato dalle partiture e dallo studio di Solomos [1999, pp. 133 sgg.]. Tra gli altri, ricordiamo un procedimento che ha suscitato l'entusiasmo di Messiaen, «la ripresa negativa»:

Ho immaginato ciò che si potrebbe chiamare il negativo di una cellula ritmica, nel senso che suono e silenzio sono invertiti: tutto ciò che è suono diventa silenzio, tutto ciò che è silenzio si trasforma in suono [Boulez in Messiaen 1994, pp. 50-51].

La descrizione e l'applicazione evocano la tecnica dell'*hoquetus* medievale, gioco tra più voci con alternanza di silenzi e suoni, ciascuna in controtempo rispetto alle altre, gioco di costruzione dal «tempo striato», che aveva modificato profondamente la tradizione polifonica alla fine del XIII secolo.

1.4. Stockhausen, ovvero il compositore come «ricettore» di vibrazioni sonore.

Stockhausen, con Varèse e Cage, è un compositore che occupa un posto privilegiato tra gli esploratori dei suoni inuditi. Partendo dal serialismo weberniano e dal puntillismo rigoroso (*Kreuzspiel, Zeitmasse*), egli è tra i primi ad attingere alle risorse elettroacustiche dello Studio di Colonia: manipolazione di bande magnetiche ed esplorazione di suoni sintetici, integrati in un secondo momento con molta immaginazione nella tavolozza strumentale tradizionale con la tecnica del *collage*. *Gesang der Jünglinge* (1956) è una delle prime opere elettroacustiche nate nell'ambito sperimentale, e

resta tuttora il punto di riferimento per ciò che il nuovo mondo sonoro può raggiungere in quanto musica. L'opera di Stockhausen vede una forte continuità nei quattro decenni che seguono *Gesang der Jünglinge*, fino a *Licht* (1977-) in corso di composizione: unità di pensiero, di concezione, di realizzazione, fondata sull'impegno spirituale del compositore.

Stockhausen, in fondo, è un visionario della musica. La sua convinzione è che le onde elettromagnetiche, come ogni fenomeno vibratorio, superino con il loro effetto l'udito, tocchino tutto il corpo, stimolino il tono cerebrale, ne modellino con le vibrazioni i campi elettrici e influenzino lo stato mentale. Esse sono emanazione dell'energia cosmica, il musicista non fa altro che riceverle, e rendere sonoro ciò che nello spettro era inudibile.

L'unico senso del vero artista, è ricevere un certo numero di [...] visioni sonore [...] e creare poi qualcosa che prima non esisteva [...]. Nel momento in cui componete, la composizione non vi appartiene. Voi stessi vi stupite di ciò che esce dalle vostre mani. Funzionate, se possibile, come una postazione radio molto buona [Stockhausen in Cott 1979, p. 127].

In accordo con questa visione della musica, un'opera molto particolare di Stockhausen, *Aus den sieben Tagen* (1963), appartiene alla musica intuitiva, o metamusica, espressione inventata dal musicista per definire una categoria delle sue opere, centrate sull'interprete. *Aus den sieben Tagen* è un pezzo senza partitura, o piuttosto una partitura verbale, di durata variabile, da 4' a 60', condizionata dal silenzio, un vero manuale di meditazione. In effetti, Stockhausen parte con la stessa intenzione di Cage in 4'33'', lasciando al musicista il compito di creare la musica a partire dai testi che costituiscono i quindici movimenti di meditazione guidata. C'è però una differenza: l'opera di Stockhausen è pensata prima di tutto per l'interprete, mentre quella di Cage richiede all'interprete lo stesso atteggiamento dell'ascoltatore, un atteggiamento di non-azione, di disponibilità, di apertura passiva. Lo stesso abbandono con cui il musicista coglie il silenzio, crea la calma e apre la coscienza alle vibrazioni che lo circondano. Ecco, a titolo d'esempio, le suggestive indicazioni per il pezzo *Es*, il tredicesimo del ciclo di quindici meditazioni:

Non pensare NIENTE
Aspetta fino a che tutto sia calmo in te
Quando avrai raggiunto ciò
Comincia a suonare
Appena cominci a pensare, fermati
E cerca di ritrovare
Lo stato del NON-PENSARE
Poi, continua a suonare

[Stockhausen 1968, p. 26].

È proprio nella continuità del suo pensiero, espressa a proposito della meditazione precedente, *Litanei*:

io non faccio la MIA musica, trasmetto le vibrazioni che catturo; funziono come un trasmettitore, come se fossi un ricevitore della radio. Quando compongo nella disposizione giusta, IO STESSO non esisto piú. [...] Cerco di inserirti, interprete, nella corrente che passa attraverso me [...] affinché tu possa allacciarti, attraverso me, alla fonte inesauribile che attraverso noi si riversa nelle vibrazioni musicali [*ibid.*, p. 24].

A dire il vero, queste idee appartengono alle antiche tradizioni, alla mitologia orientale, eredità della Persia, dell'Egitto e della Grecia antica, rimesse a nuovo e sviluppate dalla fisica delle onde, delle vibrazioni udibili e inudibili che ogni opera d'arte cattura e trasforma, qui e ora. Si tratta di un approccio metafisico che Stockhausen ha sviluppato già a partire dal 1959, nel suo testo ... *wie die Zeit vergeht*..., che chiarisce singolarmente il suo percorso di compositore. Spingendosi ancor piú lontano, Stockhausen crede che

la musica non debba limitarsi a essere [...] un messaggio intellettuale sonoro. Sua primaria vocazione è la trasformazione di una corrente cosmica sul piano della coscienza superiore (Stockhausen in Bayer 1981, pp. 75-76).

Commenti scettici, disillusi, dei seguaci del giovane Stockhausen:

Quelle formule, i cui prolungamenti metafisici sono praticamente illimitati, hanno solo rapporti lontani con le definizioni così rigorose dei primi testi di Stockhausen [*ibid.*].

Però, quando si tratta del silenzio, Stockhausen gioca su piú livelli: elemento strutturale, espediente drammatico, luogo di meditazione in musica. In quanto elemento costruttivo, il silenzio è particolarmente efficace in *Klavierstück X*, composizione che ricorda per certi aspetti *Volumina* di Ligeti. La materia sonora è costituita da *clusters* e da glissandi di *clusters*, la cui estrema violenza è alternata con momenti di riposo, dando luogo ad un gioco di contrasti, rigorosamente misurato. I silenzi, alcuni di 20 secondi, lasciano spazio libero alla risonanza, o meglio al vuoto sonoro, in cui sfuma la valanga degli ultimi grappoli di suoni: piú di 30 secondi di risonanza dall'effetto impressionante [Rigoni 1994, p. 125].

Dal 1963, anno del suo incontro con Aurobindo, e a seguito dei molteplici viaggi in Giappone degli anni successivi, Stockhausen è stato influenzato dall'Oriente. La varietà prodigiosa delle culture musicali, il ruolo che la musica svolge, nei rituali che accompagnano la vita quotidiana e i momenti di passaggio (Stockhausen fa una bellissima descrizione delle qualità musicali della cerimonia silenziosa del tè in *Texte zur Musik* [1989, pp. 484-488]), tutto ciò influisce sulla sua opera [Stockhausen 1973, pp. 30-34]. Dopo *Telemusik*, *Mantra*, *Spiral*, *Hymnen (Atmen)* e *Stimmung*, un cambiamento si fa sentire; la sua musica diventa una vera liturgia, un rituale per coloro che la condividono. Essa ne è influenzata anche per quanto riguarda il silenzio, immersione nel tempo sacro. Ognuna di queste opere lo realizza in

maniera diversa; ognuna potrebbe essere un luogo di riflessione sul senso molteplice dei silenzi musicali.

Infine, ancora qualche parola sulla sua ultima composizione, l'opera *Lich* (1977), la cui conclusione è prevista per l'anno 2002. In continuità con l'ispirazione venuta dall'Oriente, Stockhausen crea un teatro musicale rituale, il cui unico precedente si trova nel teatro *Nô* giapponese o nel *Kathakali* indiano [Stockhausen 1989, p. 174]. Vera impresa wagneriana, l'opera, così come è stata pianificata, dovrebbe superare per durata la *Tetralogia*. È un ciclo costruito intorno ai sette giorni della settimana, sette pianeti, per sette sere di festa rituale. Danza, canto, strumenti, mimo, luce: «musica multiforme». Ogni giorno è un dramma musicale del ciclo mitico della vita, celebrante una nuova nascita, e cioè la morte fisica in quanto rinnovamento della coscienza.

La chiave dell'insieme è l'antica alchimia del bene e del male, della luce e delle tenebre, della vita e della morte. Carichi di un simbolismo complesso e rigorosamente organizzato, ogni figura, ogni gesto sono latori di significati molteplici, drammatici, mistici, cosmici, in senso scientifico e musicale [*ibid.*, p. 175].

Ciò che è «nuovo», è l'opera drammatica musicale. Ciò che non è nuovo, è il «senso», che ho scoperto tuffandomi nella tradizione di questo pianeta e che ho trasformato in tema di un'opera musicale attraverso l'intuitiva immersione nel significato di ogni giorno della settimana [*ibid.*, p. 176].

Musica dei pianeti. *Musica mundana*. Musica delle sfere. Inudibile per sua natura, che il musicista cattura e converte in vibrazioni accessibili agli umani.

Quanto al vero silenzio, esso è al centro di *Samstag*, il sabato, giorno di Saturno, pianeta della morte. La seconda scena del *Samstag*, *Kantikas Gesang*, o il *Luzifers Traum*, sono un vero rituale della morte, ispirato ai *Libri dei morti*, tibetano ed egiziano, e concepito come un accompagnamento del morente che partecipa, attraverso ventiquattro tappe (esercizi dell'anima), al cammino che lo conduce alla liberazione. Questo canto del flauto è una trasposizione musicale di una visione personale della morte, ma anche della morte vista in quanto processo di composizione.

Tutti i momenti di una forma sono determinati dalla morte, che è allo stesso tempo una «reincarnazione» della forma. Ogni gesto di una costruzione musicale è impregnato di morte. [...] La morte dell'uomo rappresenta solo uno dei suoi stati, e la musica è la forma astratta dei processi di allontanamento dalla vita degli organismi [*ibid.*, p. 235].

Questa idea si trova anche nel *morendo* di numerose partiture, e corrisponde

all'intenzione del compositore di lasciar morire un processo, terminare un pezzo per poterne cominciare un altro. [...] Spesso, lascio letteralmente morire uno sviluppo – nel senso strutturale – e dopo questo momento di Niente – la pace, la pausa – poter costruire un nuovo processo [*ibid.*, p. 234].

I gesti, i suoni, la luce e i silenzi del rituale di Lucifero sono un'eco della fascinazione, attrazione e paura innate nella psiche umana, archetipi colti dalla musica per risvegliare una conoscenza occulta che portiamo nell'inconscio.

1.5. Il non-detto e l'ellisse di Debussy.

Infine, per ritornare alle fonti, Debussy, il musicista che, all'alba del secolo, cercò «quel suono che nasce solo a spese del silenzio», la cui musica spazia nei chiaroscuri del pianissimo. Potremmo facilmente immaginare il dialogo che avrebbe potuto avere con Marguerite Yourcenar, la quale ha scritto che «la musica dovrebbe essere solo l'eccesso di un grande silenzio» [Yourcenar 1971, trad. it. p. 50]:

ho usato, in tutta naturalezza, un elemento che mi pare abbastanza raro, e cioè il silenzio [...]: come mezzo espressivo è forse il solo che dia risalto all'emozione di una frase [Debussy in Lesure 1980, trad. it. p. 38].

Così si profila il progetto di *Pelléas*, nel momento in cui il musicista cerca un poeta,

quello che, dicendo le cose a metà, mi permetterà d'innestare il mio sogno nel suo; che concepirà personaggi la cui storia e la cui dimora non appartengono ad alcun tempo, ad alcun luogo [Debussy in Jarocinski 1970, trad. it. p. 118].

Attraverso la cortina di nebbia, simbolo visibile dell'incertezza, dell'attesa, del mistero, divenuta tradizione nella rappresentazione di *Pelléas et Mélisande*, dominano il non-detto, l'ellisse, le lunghe pause cariche di tensione, possibili grazie allo spazio aperto del silenzio. Quest'ultimo è stato preparato dal testo di Maeterlinck, pieno dei simboli del «silenzio dell'acqua» e del «rumore del silenzio» (Scena della fontana), con una moltitudine di sottintesi che scivolano fra le righe. Il musicista vi ha ritrovato un capolavoro di ellissi poetica che si prestava mirabilmente all'ellissi musicale. Debussy la ottiene attraverso i mezzi musicali che sono «alla radice di ogni modernità», scriveva Boulez [1995, p. 220]: cadenze sospese, sonorità velate dalle sfumature estreme del pianissimo, voci fluide dal timbro fantomatico, ritmo e tempo dai cambiamenti impercettibili, modulazioni sfuggenti, armonia senza centro di gravità, orchestra creatrice di magie timbriche, una cortina di bruma sonora.

I contorni e le linee scompaiono in un altrove inafferrabile. Segreto dell'artigiano? Ritroviamo queste tecniche nelle opere successive, fra cui i *Préludes* per pianoforte: *Des pas sur la neige* (I, 6), *Minstrels* (I, 2), *Canope* (II, 10), *La Terrasse des audiences du clair de la lune* (II, 7). Una metafora? Non proprio. I *Préludes* aggiungono un intero ventaglio di tecniche che disintegrano la materia sonora. In *Brouillards* (II, 1), per esempio, l'effetto onirico, l'impressione di fluidità velata, quasi smaterializzata, derivano dalla dissoluzione di tutti i riferimenti stabiliti: nessun tema, melodia, armonia, accompagnamento, polifonia, sviluppo o forma tradizionale. Senza ancoraggio

al suolo, senza fine, senza inizio. Questo spazio sonoro è animato da accordi simili a *clusters*, fluttuanti fra tonalità indefinite, senza campi gravitazionali. Quando la nebbia si dissipa – con le due mani che suonano per ottave un semplice motivo all'unisono alle estremità del pianoforte – resta solo un'impressione di vuoto, reale e irreale, aperto sull'immensità. L'atmosfera di mistero che se ne ricava non ha alcunché di anedddotico, è il non-detto, la nostalgia di un altrove che non può essere nominato, sospeso nel limbo.

Esempio di ellisse perfetta. Non si può non confrontarla con la descrizione del simbolo proposta da Mallarmé:

Evocare, in un'ombra creata appositamente, l'oggetto taciuto con parole allusive, mai dirette, che si riducono ad un silenzio uniforme [1945, p. 400].

Nominare un oggetto, vuol dire sopprimere i tre quarti del godimento della poesia, che è fatta di un lento divenire: suggerirlo, ecco il sogno. È l'uso perfetto di questo mistero che costituisce il simbolo [*ibid.*, p. 869].

Queste poche righe concentrano l'essenza del non-detto, dell'ellisse: evocazione, allusione, assenza, imprevisto, un vuoto più denso di tutte le espressioni esplicite.

C'è forse qualche vantaggio nel dire tutto?

2. *Il cristallo, le strutture invisibili e la polifonia segreta.*

Se la musica del xx secolo è alla ricerca di materiale mai udito, deve allora inventare delle forme, trovare altri principi di organizzazione, abbandonare i modelli usati, troppo stretti per le sonorità mobili, imprevedibili, inudibili. Viene quindi a disegnarsi una nuova concezione della forma, improntata alle scienze, all'architettura, ai modelli della natura. Possiamo così riassumere l'idea fondamentale, denominatore comune di tutte le tendenze confuse: la forma musicale è il risultato di un processo dinamico [Varèse 1983, trad. it. p. 159], essa non è uno sviluppo [Ligeti 1983, p. 15]. Tessuta come una rete mobile di relazioni tra eventi sonori, essa è la conseguenza percepibile di una struttura nascosta che unisce l'insieme, crea la coesione e determina l'esistenza dell'opera musicale nel tempo e nello spazio.

Se proviamo a eliminare la terminologia musicale, otteniamo la descrizione delle proprietà del cristallo. La forma geometrica e la rottura dei cristalli naturali rappresentano un esempio di ordine e di simmetria nella natura; essi sono il risultato della disposizione, dell'assemblaggio degli atomi al livello invisibile della materia. La cristallizzazione è il processo di modificazione delle strutture interne; l'essenza della cristallinità non è nella forma esteriore, bensì nei rapporti geometrici regolari dell'organizzazione profonda, nascosta, delle molecole del cristallo.

Varèse è stato il primo compositore a fare il confronto diretto:

Concependo la forma musicale come una *risultante*, il risultato di un processo, ho sentito in essa una stretta analogia con il fenomeno della cristallizzazione [Varèse 1983, trad. it. p. 159].

Poco dopo, chiarendo questa analogia, egli cita un trattato non identificato di cristallografia:

Il cristallo è caratterizzato da una forma esteriore e da una struttura interna, entrambe ben definite. La struttura interna dipende dalla molecola, cioè dalla più minuscola organizzazione di atomi, che presenta lo stesso ordine e la stessa composizione della sostanza cristallizzata. La crescita di tale molecola nello spazio ha come risultato l'intero cristallo. Malgrado però la trascurabile differenziazione delle strutture interne, il numero di figure possibili è, per così dire, infinito [*ibid.*, trad. it. pp. 159-60].

La trattazione continua, approfondendosi: Varèse prende spunto dai lavori di Nathaniel Arbiter, mineralogista con cui ha discusso le sue scoperte:

La forma stessa del cristallo è una *risultante* più che una qualità fondamentale. Gli atomi o ioni che danno al cristallo la sua forma hanno dimensioni precise. Varie forze li respingono o li attirano. La forma cristallina risulta dall'azione reciproca delle forze di attrazione e di repulsione, come pure dalla concatenazione degli atomi [*ibid.*, trad. it. p. 160].

I riferimenti al processo di cristallizzazione precisano meglio il significato che Varèse dava al processo di trasmutazione dei materiali e alla creazione delle nuove forme:

Credo che questo illumini meglio di qualsiasi altra spiegazione il modo in cui le mie opere giungono a prender forma. C'è un'idea, l'origine della «struttura interna»; quest'ultima cresce, si sfalda secondo varie forme o gruppi sonori in metamorfosi continua, a velocità e in direzioni diverse. La forma dell'opera è la conseguenza di questa interazione. Le forme musicali possibili sono innumerevoli, come le forme esterne dei cristalli [*ibid.*].

Discorsi simili s'incontrano sovente negli scritti di Ligeti, e rivelano la sua tecnica di composizione, in particolare il trattamento della polifonia che è

simile alla forma del cristallo in una soluzione sovrasatura. Il cristallo è potenzialmente contenuto nella soluzione, ma diventa visibile soltanto al momento della cristallizzazione. Allo stesso modo, è possibile dire che (nella mia musica), si tratta di uno stato di polifonia sovrasatura contenente tutte le «colture di cristallo», *che però non è possibile distinguere* [Ligeti 1983, p. 15; corsivo dell'autore].

L'idea è realizzata in concreto nella tessitura musicale delle opere in micropolifonia. Ligeti spiega:

la micropolifonia è in effetti un procedimento sia tecnico, sia formale. Le tessiture che evolvono a velocità differenti formano degli strati sonori assai complessi. [...] Le caratteristiche formali di *Atmosphères* operano a due livelli, quello della struttura interna e quello della forma udibile. La struttura interna *non è percepibile, non la udiamo* [*ibid.*, p. 43; corsivo dell'autore].

Questo principio si applica perfettamente all'arte del canone, che Ligeti controlla con maestria, segno distintivo delle opere degli anni Sessanta:

- *Apparitions* (1959), secondo movimento, canone a 46 voci;
- *Atmosphères* (1961), prima canone a 48 voci, poi doppio canone a 56 voci;
- *Requiem* (1965), il cui *Kyrie* comporta una strana fuga per 20 voci;
- *Lux aeterna* (1966), 8 voci, poi 4 voci;
- *Lontano* (1967).

Ligeti ha sempre avuto un grande interesse per la polifonia degli antichi maestri: Bach, Ockeghem, Machaut, Palestrina. La loro abilità, ma anche la loro libertà rispetto alle regole più rigorose, gli hanno suggerito idee feconde:

Nella musica di Ockeghem esistono delle imitazioni imperfette, semi-libere. Nella mia musica, i canoni sono dei semi-canoni. C'è l'imitazione perfetta delle altezze, ma non quella dei ritmi [in Michel 1985, p. 151].

È forse con il *Kyrie* del *Requiem* che egli compie la sua prova di forza:

Ho voluto combinare la polifonia fiamminga con la mia nuova micropolifonia. Ho preso Ockeghem come modello, e ho utilizzato il suo principio di *varietas*, per cui le voci sono simili senza essere identiche [...]. Le venti parti sono divise in cinque gruppi, ciascuno dei quali presenta un canone a quattro voci. Le voci che effettuano il canone sono identiche per le altezze, ma le loro articolazioni ritmiche sono sempre diverse e, in ciascun canone, nessun modello ritmico è mai ripetuto [Ligeti 1983, p. 49].

Perché tanta insistenza sul canone? Ligeti cerca prima di tutto di stabilire un'unità tra gli elementi in successione e quelli simultanei, tra l'orizzontale e il verticale.

Penso sempre in voci, in strati, e costruisco i miei spazi sonori come tessiture, come i fili di una ragnatela, dove la ragnatela rappresenta la totalità e i fili l'elemento di base. Il canone offre la possibilità di comporre una tela di fili melodici secondo delle regole di costruzione definite abbastanza bene [Ligeti in Michel 1985, p. 152].

Ma, anche in questo caso, l'accento è posto sul non-udito:

mi ero imposto delle regole estremamente vincolanti onde il *Kyrie* fosse davvero una musica di grande unità. [...] L'importante era la *cancellazione delle strutture del canone*. Le regole della struttura melodica e della struttura ritmica erano al servizio di questa cancellazione [*ibid.*, p. 160].

Così, l'arte del contrappunto, tecnica fondata sugli intervalli lineari, diventa qui il mezzo che ne neutralizza completamente la percezione orizzontale, cancellando anche ogni articolazione ritmica attraverso un piccolo sfasamento delle voci sovrapposte, al fine di evitare ogni punto di riferi-

mento temporale e creare l'impressione paradossale di continuità statica, di immobilità fluttuante in sfumature e colori, in timbri e intensità, giocando con le sonorità irreali sulla soglia della percezione. Illusione e irrealità: un altro tema che ritorna con costanza nei discorsi di Ligeti. Queste espressioni raggiungono un campo semantico che vale la pena di esplorare in profondità per capire meglio la sua musica.

Tecnicamente parlando, mi sono sempre avvicinato alla tessitura musicale attraverso la scrittura polifonica. Le due opere, *Atmosphères* e *Lontano*, hanno una densa struttura in canone. Ma voi non riuscite a sentire la polifonia, il canone. Udrete solo una sorta di tessitura impenetrabile, qualcosa come una ragnatela molto fitta... La struttura polifonica *non è percepibile, non potete udirla*, essa resta *nascosta* nel mondo microscopico, sottomarino, per noi *inudibile* [Ligeti in Bernard 1987, p. 209].

Come la struttura interna del cristallo non è visibile, la polifonia rimane occultata, anche se, dietro le quinte, essa produce una tessitura densa, verticale, minuziosamente pensata e controllata. La struttura inudibile condiziona la musica udibile, le dà ordine, unità, armonia. L'analogia visiva col cristallo propone un modello spaziale della forma musicale, astratta nella sua essenza temporale, e le permette di divenire, nella coscienza del musicista, una «scultura del tempo», luogo ove si riunisce la successione degli eventi musicali passati, presenti e futuri.

D'altra parte, sul piano tecnico, il contrappunto sostituisce ogni elaborazione tematica, si adatta all'assenza di riferimenti tonali o modali, permette di creare un tessuto musicale denso, rigorosamente organizzato, geometria del suono, possibile solo grazie alla permutazione, che è l'essenza stessa del canone. Costruito su una sola idea musicale, senza sviluppo, senza lavoro motivico, questo contrappunto ignora ogni dialettica, i contrasti o le opposizioni tematiche, creando delle forme musicali intessute di sottili relazioni sonore, lasciando nella zona sotterranea gli intervalli, l'armonia, il ritmo.

Questo non significa che, in tal genere di musica, gli intervalli e le strutture ritmiche siano inesistenti, ma solo *che non possiamo udirli* [Ligeti 1967, p. 2; il corsivo è inserito intenzionalmente per mettere in rilievo la dolce ossessione del compositore].

Ma perché comporre una polifonia che non può essere udita? Probabilmente per diverse ragioni, di cui tre di primaria importanza. La prima riguarda la struttura subliminale:

Ogni parte, anche se impercettibile in sé, contribuisce a formare il carattere della rete polifonica nel suo insieme. In altre parole, le singole parti e le configurazioni musicali che ne risultano restano subliminali, ma ogni parte e ogni configurazione in rapporto alla struttura globale, è trasparente, in modo tale che ogni modificazione del dettaglio conduca al cambiamento, anche lieve, dell'effetto totale [Ligeti 1983, p. 136].

La seconda ragione è di natura tecnica: il contrappunto permette di modellare la materia sonora in strati multipli, verticali od orizzontali, il cui coordinamento definisce la densità e i colori dell'opera:

I blocchi di cristallo armonico possiedono molteplici strati: all'interno delle armonie sono inserite le sotto-armonie, in queste altre sotto-armonie, e così di seguito. Non si tratta di un solo processo di trasformazione armonica, ma di più processi simultanei a velocità differenti, che scintillano, si sovrappongono e, attraverso rifrazioni multiple e riflessi, producono una prospettiva immaginaria. Essa si scopre all'ascoltatore gradatamente, come quando si passa dalla luce abbagliante del sole a una stanza scura, e i colori e i contorni divengono percepibili poco alla volta [Ligeti 1967, p. 31].

La terza ragione è musicale: creare l'effetto sonoro immaginato, la musica così come si vuole che suoni. Così, da *Apparitions* a *Lontano*, è una musica che dà l'impressione di una corrente continua, come se non avesse inizio né fine; ciò che noi ascoltiamo è un frammento di qualcosa che è iniziato da un'eternità e che continuerà a suonare per sempre. È tipico di tutti questi pezzi la quasi totale assenza di cesure. La caratteristica formale di questa musica è di essere statica. La musica sembra immobile, ma si tratta di un'illusione:

all'interno dello stato statico, si producono cambiamenti gradualmente: mi viene in mente la superficie dell'acqua che riflette un'immagine [Ligeti 1983, p. 84].

Possiamo vedere che tutto evolve intorno a una concezione nuova della forma musicale. È una preoccupazione tipica di tutta la musica di questo secolo: uscire dalla dialettica dei modelli nati dalla tonalità; allontanarsi da ogni sviluppo (addio forma sonata!), infrangere il cerchio della periodicità e della ripetizione (soporiferi), detronizzare il tema melodico, neutralizzare gli intervalli e, se possibile, i ritmi, frantumare l'*ambitus*, superare le sonorità tradizionali. Tutto questo va sostituito con la forma statica: costruire intorno a una sola idea, reinventare la variazione, privilegiare i timbri e le intensità, controllare l'arte combinatoria, la permutazione, comporre con i campi e le masse sonore, secondo le regole della crescita e della decrescita. Questa serie di tecniche di composizione altro non è che un insieme di criteri indispensabili alla creazione di «nuove forme attraverso la trasmutazione dei materiali» [Varèse 1983, trad. it. p. 110]. I criteri menzionati rispecchiano le leggi dell'universo naturale: la crescita delle piante, dei cristalli, la riproduzione delle cellule, della spirale del Dna. Si tratta dello stesso processo graduale della moltiplicazione di una cellula, imitazione naturale in canone attraverso la permutazione, l'aumento, la diminuzione, non distinguibile a occhio nudo, verificabile al microscopio o con il passar del tempo.

Come stupirsi allora dell'analogia che i musicisti derivano dalla cristallografia per raggiungere questa trasmutazione della materia? Il segreto sta nell'organizzazione microscopica: cos'è mai che distingue un diamante dalla grafite o dal carbone? Si tratta esattamente dello stesso elemento, ma la loro struttura molecolare è diversa, e le loro proprietà fisiche non hanno alcuna somiglianza. Il frantumarsi del cristallo naturale è il risultato dell'or-

dine geometrico, dell'uniformità del rapporto degli atomi tra loro all'interno del cristallo [Smith 1967, p. 32].

Se la geometria del cristallo trova un equivalente in musica, è nell'arte della miniatura di Webern che essa si realizza pienamente. A dire il vero, la sua opera riunisce tutti i momenti dell'inudibile in maniera naturale, evidente, ovvia.

Leggiamo gli scritti di due musicisti che, in poche righe, ci danno l'essenziale di Webern.

Ligeti:

La musica di Webern è come un oggetto (c'è d'altronde la bella espressione di Stravinskij, *come un diamante*), un oggetto che, pur esistendo nel tempo, dà l'impressione che questo non trascorra. C'è sempre in Webern la preoccupazione per le unità simmetriche nel tempo e nelle altezze [in Michel 1985, pp. 140-41].

Glenn Gould:

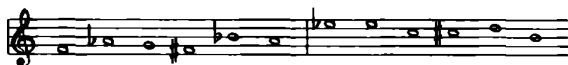
Era un uomo interessato prima di tutto alla purezza delle forme, alla geometria, ma che allo stesso tempo sentiva la propria musica con un'intensità formidabile; i silenzi, le lunghe pause disseminate nelle sue opere [...] hanno una prodigiosa carica emotiva [1986, trad. it. p. 179].

Per capire meglio, soffermiamoci un poco su *Thème et variations*, dall'unica *Symphonie* del suo repertorio, l'op. 21 (1928), caratterizzata da una concisione estrema. I due movimenti dell'opera sono basati su una serie unica, cellula fondamentale con un notevole potenziale di permutazioni: la seconda parte è la forma "a gambero" della prima, trasposta di una quarta aumentata (cfr. fig. 4).

La simmetria si nasconde nella disposizione degli intervalli (i numeri corrispondono ai semitoni): 3-1-1-4-1 - 6 - 1-4-1-1-3.

All'ascolto, la prima impressione è simile a quella data dai mille frammenti di un vetro frantumato, come un mosaico composto da alternanze di suoni e silenzi. L'effetto si chiarisce alla lettura della partitura, che rende visibile la logica vigorosa che sta alla base dell'opera, la tecnica polifonica applicata ai diversi parametri del suono, trasformata attraverso l'infiltrazione di silenzi. Contraddizione apparente, perché la nozione di polifonia implica in principio il gioco continuo di linee melodiche che tessono una trama orizzontale più o meno serrata fra le voci. La partitura di Webern frammenta la linearità, ripartendo il gioco fra diversi strumenti, dai regi-

Figura 4.



stri spesso distanti. Questa tecnica di scrittura è assai vicina all'*hoquetus* medievale, e implica l'uso sistematico delle pause, poiché ogni voce lascia il posto a un'altra, prima di riprendere il proprio corso. Come in una scacchiera, i silenzi e i suoni si alternano in orizzontale e in verticale. L'effetto è quello di una linea multipla, di una melodia frammentata su più voci. È evidente che, con una tale ripartizione del gioco, i silenzi restano nascosti, benché siano del tutto reali, mentre le voci sembrano moltiplicarsi, creando un tessuto polifonico inafferrabile dall'orecchio. Il risultato è una miniatura musicale, minuziosamente cesellata, un vero quadrato magico dotato di alta astrazione sonora.

L'opera si basa sull'arte della simmetria e del virtuosismo contrappuntistico. Il mattone iniziale, la serie, è costruita intorno ad un asse simmetrico che presenta un eccezionale numero di possibilità di permutazione: ventiquattro trasposizioni e inversioni. Inoltre, la serie è un palindromo, ogni esacordo è lo specchio dell'altro, trasposto di un tritono, e si rispondono in contrappunto a specchio o "a gambero", dando luogo ogni volta a nuove costellazioni. In un testo che analizza questo movimento in dettaglio, Hans Vogt [1972, pp. 199-219] ha creato una rappresentazione grafica di tutte le trasformazioni che la serie subisce nel *Thème* e le sette variazioni; i disegni sono una trasposizione visiva dell'ordine temporale, dove si coglie immediatamente l'armonia geometrica della partitura.

È vero che, a meno di avere la partitura e i disegni sotto gli occhi, queste sottigliezze restano inaccessibili alla percezione uditiva: il piacere dello spirito non è stato concepito per essere udito, così come avviene nel celebre canone *Ma fin est mon commencement* di Machaut, nel *Deo gratias* a trentasei voci, attribuito a Ockeghem, nelle fughe a specchio dell'*Arte della fuga* di Bach (*Contrappunto* 13 e 14 per esempio). È l'arte delle permutazioni, dei quadrati magici, delle incisioni di Escher, il cui risultato sonoro è pretesto per un'arte del contrappunto di alta acrobazia. In tutti questi esempi, l'elemento più importante è la struttura sottostante, nata da un processo analogo a quello della cristallizzazione: le qualità del cristallo dipendono più dal modo con cui è stato assemblato che da ciò di cui è fatto.

Oltrepassiamo il gioco di costruzione. La vera posta in gioco della musica di Webern è proprio *la musica*. Ai confini del silenzio, «pianissimo espressivo», al limite della smaterializzazione, ogni suono, ogni intervallo, ogni silenzio ha un peso musicale unico. «L'arte è la capacità di dare una forma, la più chiara, la più semplice, e cioè la più comprensibile, a un pensiero» [Webern in Kolneder 1974, p. 85]. Per questo motivo, «non dire mai niente più del necessario» [Vogt 1972, p. 205]. In questi discorsi, il silenzio s'inserisce naturalmente, musicale come ogni suono, rafforzando con acutezza la tensione sensoriale, raffinata quando la si sa controllare.

Da questa rinuncia radicale nasce, con ogni opera, un pezzo di oreficeria, che esige dal musicista e dall'ascoltatore una concentrazione estrema,

per poter cogliere, al di là dell'espressione e della comunicazione, la ricchezza che s'irradia da questa musica che rende udibile il silenzio.

Nell'ambito delle strutture inudibili, rimarrebbe un intero capitolo da sviluppare sui numeri, proporzioni e misura che ordinano, da sempre, le leggi della musica, visibili o invisibili, udibili o meno. Così come dice il *Libro di Salomone*: «Tutto è stato ordinato con numero, peso, misura» (*Saggezza*, Salomone, II, 20). L'eredità ha attraversato il tempo; oggi è più attuale che mai.

Le opere, i compositori, le tendenze che riprendono le antiche idee pitagoriche per controllare le strutture musicali nella musica del nostro tempo rappresentano un mondo a sé. Da una parte, i numeri sono uno strumento del compositore (Bartók, Schönberg, Messiaen, Xenakis per esempio), dall'altra essi rappresentano il fondamento di una metafisica delle forme, in risonanza con il mito dell'armonia delle sfere (George Crumb, Arvo Pärt, Giacinto Scelsi), ritornato attuale tanto in musica quanto in astrofisica [Proust 1990]. Appartenendo anche alla metafisica, il numero trova la sua naturale collocazione nell'ambito della riflessione estetica.

3. L'occhio e l'orecchio.

Dopo Webern, che resta ancora dell'inudibile? Dopo il contrappunto che non può essere udito, resta la musica degli occhi, la partitura. Questo argomento ci conduce su un altro terreno proprio della musica del nostro tempo: la divergenza tra il processo di composizione e la realtà sonora dell'opera, tra la partitura e la musica che essa trasmette.

In verità, ciò non è del tutto nuovo. Già in altri momenti i musicisti avevano inserito nelle loro partiture alcuni procedimenti enigmatici, destinati allo sguardo piuttosto che all'orecchio. Qualche esempio significativo: il cromatismo segreto, noto come *musica falsa* o *musica ficta* del XIII e XIV secolo, i canoni enigmatici, quali quello di Machaut già citato, *Ma fin est mon commencement*; di Ockeghem, *Missa prolationum* o *Missa cujusvis toni*; il madrigale italiano con notazione colorata, «pittura per gli occhi». Ligeti ricorda che:

spesso la musica di alto livello presenta delle costruzioni «segrete» che sostengono la forma – Machaut, Ockeghem, Bach, Webern, potrebbero essere presi ad esempio –, e ogni genere di musica scritta si giustifica quando il livello del sonoro trasmette i contenuti della scrittura: ciò che non è percepito, ma solamente intuito, può contribuire all'aura di un'arte superiore più di quanto non faccia il livello superficiale dell'artigianato compositivo [Ligeti 1966b, pp. 31-32].

Quasi che l'atto di comporre fosse destinato più all'occhio che all'orecchio. Basta gettare uno sguardo al *Codex Chantilly*, vero gioiello in pergamena del XV secolo, colmo di canzoni in canoni enigmatici, come quel Baude

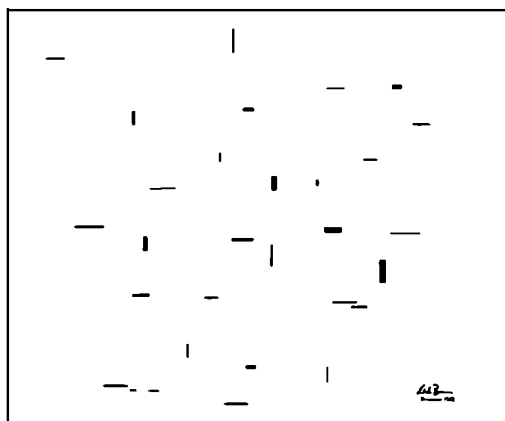
Cordier in cerchi concentrici (canone perpetuo: *Tout par compas suys composée* [Parrish 1958, pp. 187-95]), artificio geometrico di linee che ha ben poco in comune con il suono udibile. Un vero rimpiattino con l'orecchio. Perché?

Probabilmente per le stesse ragioni dei compositori del nostro tempo e di sempre, da quando si scrive la musica: per il piacere del gioco; il quadrato magico, i rompicapi, gli scacchi, gli indovinelli, le partiture-rebus sono della stessa famiglia. Si è perso di vista troppo spesso che il gioco fa parte della musica. Anche per il piacere degli occhi: c'è un evidente effetto visivo ed estetico nella grafia delle partiture. Quelle del xx secolo trasformano le tracce dell'opera musicale in opere d'arte grafiche [La Motte - Haber 1990, p. 223; Stockhausen 1973, pp. 94-104; Vogt 1972, pp. 128 sgg.]: pensiamo alla «Hörpartitur» (partitura per l'ascolto) realizzata *a posteriori* da Wehinger per *Artikulation* di Ligeti, il *Makrokosmos* di George Crumb, il *Cymbalon* di Klaus Hashagen, l'*Elektronische Studie II* di Stockhausen, la décor-partitura del suo *Kantikas Gesang*, le partiture grafiche di Sylvano Bussotti o il *Folio* di Earl Brown (cfr. fig. 5).

D'altra parte, i nuovi bisogni, radicalmente differenti, di materiali e di forme inudite, impongono al compositore il compito d'inventare la scrittura, spesso molto astratta, fondata sulle esigenze di un'opera particolare. La molteplicità dei modi di scrittura mette in evidenza la separazione dei segni visivi dalla realtà sonora; per poter avere un significato acustico, la grafia esige la conoscenza di un codice. Ma, in quanto disegno, essa conferisce

Figura 5.

Earl Brown, *Folio*.



alla musica una dimensione spaziale e visiva: «il musicista penetra nel dominio del grafico d'arte quando fa dei disegni che non possono essere decodificati musicalmente». Non importa. La fascinazione dello sguardo ha fatto dire ad alcuni amatori di musica e d'arte visiva: «Veramente, io non capisco che cosa vuol dire, ma è molto bello da guardare». E ha fatto attaccare le partiture al muro come una bella tappezzeria [Stockhausen 1973, pp. 95, 100].

Questa stessa separazione sottolinea un'altra dimensione del piacere della musica: la lettura silenziosa della partitura, l'accesso al mondo dei suoni attraverso l'immaginario. Musica inudibile per eccellenza. Ancora *musica mundana*.

Non ci sarà qui un certo gusto per l'ermetismo, o forse anche il desiderio, più o meno confessato, di non ascoltare i suoni reali della musica, di ritardare il momento in cui essa esce dalla virtualità?

4. La polifonia virtuale.

La musica barocca conosceva bene il miraggio della presenza implicita della polifonia in una sola linea melodica. Bach, Telemann e i loro contemporanei l'avevano sviluppato nel repertorio per flauto, violino, violoncello solo, raggiungendo momenti di virtuosità abbagliante.

Presto dimenticata, divenuta vecchia dopo non molti anni, la polifonia virtuale ritorna nella musica del xx secolo. Si potrebbe pensare a un'altra manifestazione di nostalgia barocca, ma sarebbe sbagliato. I compositori vogliono da essa le sue antiche astuzie, e inventano ancora altri giochi a rimpiattino, punto contro punto, illusione o imitazione. È proprio il dominio per eccellenza dell'inudibile, quello delle voci occultate, sottointese, progettate per una sola voce solista. Mai scritte, esse sono una presenza inudibile, immaginaria e tuttavia musicalmente reali. La lista delle opere è ricca, per numero e per varietà, ma il flauto è senz'altro lo strumento privilegiato. Qualche esempio:

- Varèse, *Density 21,5* (flauto);
- Berio, le *Sequenze* (I, flauto; III, per voce; V, trombone; VII, oboe; IX, violino);
- Scelsi, i *Divertimenti* (violino), *Trilogia* (violoncello), *Ho* (soprano);
- Xenakis, *Nomos Alpha* e *Kottos* (violoncello), *Keren* (trombone), *Theraps* (contrabbasso);
- Stockhausen, *Xi*, *Flautina*, *Zungenspitzentanz* (flauto).

Come può una partitura monodica produrre l'effetto di una densa polifonia?

Segreti dell'autore:

- il gioco alternato dei registri estremi, che danno l'impressione di un dialogo;
- gioco di sfumature e timbri contrastanti;
- collegamento degli intervalli disgiunti, come negli accordi spezzati, che crea l'effetto verticale di più voci;
- movimento melodico basato sulla logica dei suoni armonici;
- contrasti ritmici, nelle giustapposizioni di sezioni dai tempi diversi;
- introduzione di effetti sonori inusitati (percussioni, soffi, voce);
- effetti *cluster* ottenuti con note legate molto veloci.

Fermiamoci su *Density 21,5*, l'opera sicuramente più conosciuta tra quelle elencate, a proposito della quale Varèse diceva che «malgrado il [suo] carattere monodico, la rigore della sua struttura è chiaramente definito dal piano armonico che lo sviluppo della melodia ha cura di precisare e di denunciare» [1983, trad. it. p. 99]. Prendiamo a prestito da Odile Vivier il seguente commento esplicativo:

Rilevante è l'uso dei registri del flauto, poiché essi sono combinati con intensità e sfumature sempre diverse. In alcuni passaggi, attacco e intensità cambiano a ogni nota. Un effetto di eco, o più esattamente una sensazione di spazio e di rilievo, con piani allontanati, è creata con dei cambiamenti di registri accompagnati da contrasti di intensità: a un *fortissimo* nell'acuto fa subito seguito un piano nel registro medio, a un *enflé forte* nel registro medio-grave un *piano subito* di una nota acuta, tre volte ripetuta dopo un ornamento. Sembra che si rispondano più strumenti, e non solo flauti, perché alcuni effetti percussivi oltrepassano le possibilità sonore che ci si attendeva da un flauto [Vivier 1973, p. 115].

Si potrebbe capire meglio questa dimensione polifonica implicita esaminando lo stretto legame che esiste tra la linea melodica e il piano armonico dell'opera. È affascinante vedere come «lo svolgimento monodico dia forma alla struttura armonica» [Nattiez 1982, p. 308]. Separando gli intervalli strutturali della melodia di questa partitura, le terze minori, è possibile estrarre i pilastri dell'armonia sottointesa, e vedere come la melodia li riprenda attraverso l'espansione delle terze, sottolineate dal movimento ritmico. L'analisi permette così di osservare i retroscena di questo miraggio che trasforma la melodia lineare di un solo strumento in voci multiple. Com'è possibile questa illusione?

Ricordiamo che lo stesso fenomeno regolò la monodia del canto gregoriano, la cui fluidità si basava su note e intervalli cardine e sulle consonanze perfette, ricavate dai primi armonici naturali, portatori di un'implicita polifonia. Se il gregoriano è cantato in un'adeguata condizione acustica, quale quella di una chiesa romana con abside o cupola emisferica, la polifonia virtuale si concretizza con la risonanza e rende reale ciò che esisteva solo potenzialmente. Questo passaggio, però, non è indispensabile, poiché la musica esiste non per ciò che si sente, ma per ciò che si indovina.

In effetti, la percezione musicale, che non coincide con l'evento sono-

ro, è regolata dalla coscienza musicale, che decodifica i rapporti di tensione e distensione, di urti che provocano la deviazione delle risonanze armoniche fondamentali. Il senso armonico di verticalità – tonale, modale, atonale, aperto – è una costruzione della mente. Se la coscienza musicale riconosce il percorso di una successione di suoni, identificandoli come appartenenti a un sistema particolare in base alla loro gerarchia interna, è perché essa ricostituisce mentalmente la parte implicita assente nella materia sonora e che l'orecchio non può intendere.

La musica dispone da sempre di questa zona aperta, sospesa tra le note, che lascia all'immaginazione dell'ascoltatore molteplici possibilità.

5. *Gli armonici.*

In un testo visionario, Varèse profetizzava:

il nuovo apparato musicale che ho in mente, capace come sarà di emettere suoni di qualsiasi frequenza, estenderà i limiti del registro inferiore e di quello superiore, e farà derivare una nuova organizzazione in senso verticale: accordi, loro sistemazione, loro disposizione – come dire, nuovo ossigeno. Non solo si riveleranno in tutto il loro splendore le potenzialità degli armonici, ma un contributo notevole potrà venire anche dall'uso di certe frequenze create dai parziali. E anche prevedibile qualcosa che prima era impensabile, e cioè l'impiego delle risultanti inferiori e dei suoni differenziali e addizionali. Tutta una nuova magia sonora! [1983, trad. it. p. 103].

Non poteva dire meglio. La moda è venuta dall'Oriente; è una vecchia storia, almeno per le tradizioni asiatiche ancor vive nel Tibet, in Mongolia, in Giappone, che costituiscono la prova del potenziale polifonico contenuto in ogni suono, anche e soprattutto quando esso vibra per lungo tempo, solo, incastonato nel silenzio.

Dopo il canto gregoriano e la polifonia medievale, l'Europa aveva perduto il legame con i suoni armonici. Ora lo ha ritrovato, attraverso un ponte nel tempo e nello spazio, dando vita a sperimentazioni e ad alcune opere che faranno storia.

Benché siano già passati trent'anni, l'opera conserva la sua vitalità: *Stimmung*, di Stockhausen (1968), è realmente una magia di suoni, tessuti su un solo accordo di sei armonici (2, 3, 4, 5, 7, 9) al di sopra del *si* bemolle fondamentale, che d'altronde non si udrà mai. Sei solisti cantano un rituale dai magici nomi di divinità protettrici, provenienti da tutte le parti della terra, con una particolare attenzione agli dèi e alle dee azteche, i più numerosi. Concepito nello stesso spirito di *Aus den sieben Tagen*, *Stimmung* è musica meditativa. Il tempo è sospeso. «Si ascolta l'interiorità del sé, l'interiorità dello spettro armonico, l'interiorità della vocale, l'interiorità» [Stockhausen 1993, p. 72, nota al CD]. Lasciando uno spazio aperto all'intuizione immediata degli interpreti, il compositore ha precisato il tempo e il genere degli eventi sonori, associando così la parte dell'improvvisazione a un quadro

sonoro strutturato. L'opera esige dai cantanti il controllo tecnico del canto armonico, senza vibrato, in posizione di risonanza, prodotto al di sopra del suono fondamentale dalle vocali modellate dalle labbra. Eccone una spiegazione ricavata da un estratto della partitura:

Stimmung richiede una tecnica vocale particolare:

Il canto deve essere senza vibrato e di intensità minima, di modo che il vocalista possa cantare abbastanza a lungo su una sola respirazione per ascoltarsi, e ascoltare l'altezza del modello [...] e gli altri cantanti. Per questo i cantanti devono stare in cerchio.

Seguendo le caratteristiche principali dei gruppi di modelli, il livello dinamico medio delle sezioni dovrebbe variare al massimo tra il *ppp* e *mp* [Stockhausen in Rigoni 1992, p. 80].

La sua forma è data da un tessuto armonico che aumenta e diminuisce, formato da un'unica cellula iniziale, l'accordo puro di sei armonici, *si* bemolle - *fa* - *si* bemolle - *re* - *la* bemolle - *do*, che si trasforma attraverso cinquantuno combinazioni di vocali. Opera strana, insolita, che ha colto l'atmosfera, la *Stimmung* della preghiera orientale, il vuoto riempito di silenzi, il tempo sacro che l'orecchio non può misurare.

Similmente, un'altra opera ha ampliato l'esperienza degli armonici: *Sternklang* (1971), per cinque gruppi di quattro percussionisti ciascuno e amplificazione facoltativa; la strumentazione però non è stata precisata. Stockhausen aveva concepito quest'opera per l'aria aperta, preferibilmente «sotto il cielo stellato estivo, se possibile nella notte di luna piena». Tre ore di suono in uno spazio naturale; i gruppi, che portano i nomi delle costellazioni zodiacali, sono accordati con quattro spettri di suoni parziali, eseguiti in maniera rigorosamente coordinata insieme da frequenze, ritmo e struttura. L'armonia celeste è pensata in termini di «vibrazione al ritmo dell'universo» [Stockhausen in Maconie 1990, pp. 212-13].

Il canto delle stelle, i dodici segni dello zodiaco, hanno pure ispirato il *Makrokosmos* (1972) di George Crumb, per pianoforte amplificato. Una vera orgia di armonici, che esplora sonorità mai udite, prodotte dalla tastiera tradizionale e da tecniche esecutive non tradizionali che, utilizzando le corde all'interno del pianoforte, dimostrano le stupefacenti potenzialità dello strumento: in effetti, non si è ancora udito tutto. La partitura è molto suggestiva; essa indica il tasto, la diteggiatura, i gesti particolari in maniera precisa, e attraverso la grafia associa il significato simbolico dei titoli al contenuto musicale. Le molteplici forme del silenzio o di pause richiedono un proprio vocabolario di segni esplicitati con precisione, così come le risonanze prolungate da un'elaborata tecnica di pedale. Il compositore, nelle note di introduzione alla partitura, fornisce alcune indicazioni sulle questioni che hanno ossessionato la sua immaginazione, e influenzato l'evoluzione del suo linguaggio musicale: le proprietà magiche della musica; il problema dell'origine del male; l'a-temporalità del tempo e soprattutto queste parole di Pascal: «Il silenzio eterno degli spazi infiniti mi spaventa» (Crumb, partitura, V.I).

Infine, un capolavoro che riunisce sia l'arte della polifonia segreta sia il canto degli armonici: *Lux aeterna* (1966) per sedici voci a cappella di Ligeti [Prost 1991].

Qui il testo sacro propone i simboli della Luce e dell'Eternità, attorno ai quali gravitano le regioni di frequenza degli armonici e il gioco del contrappunto, che colorano la sonorità dell'insieme alle soglie dell'udibile. L'opera finisce con sette battute di silenzio, indicate nella partitura. La musica segue la dinamica dell'opposizione tra due campi armonici, i contrasti del chiaro-scuro e delle dissonanze-consonanze. Gli armonici superiori (6°, 7°, 8°, corrispondenti alla terza minore e alla seconda maggiore) si sprigionano in blocchi sonori. Associati alle regioni degli armonici inferiori, essi producono una sonorità di campane, e si evolvono in canone all'unisono. Il ritmo denso conferisce ad ogni voce la propria indipendenza; una *talea* è comune a tutte, ma secondo uno sfasamento temporale, da cui deriva una continuità fluida, dalla sonorità iridescente, libera da ogni pulsazione del tempo [Michel 1985, p. 80].

Quanto al canone, a otto voci di tenori e bassi, al quale se ne aggiunge un secondo di soprani, a quattro voci, al di sopra di un ostinato che ricorda le campane, esso è immerso nella fluidità di numerose linee melodiche, impossibile da seguire se non nella continuità spaziale e temporale creata dalle sottili e gradualità trasformazioni.

La musica suona sempre, ma non sempre possiamo ascoltarla. Si avvicina e diventa udibile, poi si allontana e scompare. L'opera è solo un frammento reso udibile da un continuum sonoro non udibile [Prost 1991, p. 40].

L'opera si conclude così come è iniziata, frammento di un tempo improntato all'eternità; sette battute di silenzio per dissolvere l'irradiazione degli ultimi armonici e per fondersi nello spazio aperto di una musica che suona eternamente.

L'arte degli armonici raccoglie un importante repertorio della musica del nostro secolo. Se si volesse fare il giro, bisognerebbe cominciare da Debussy, con la sua *Cathédrale engloutie*, con *Nuages*, e continuare fino al canto armonico di David Hykes con il suo coro, che associa nell'improvvisazione l'organum medievale e la tradizione tibetana, fondata sulla diplofonia; poi numerose opere di Scelsi, Feldman e Arvo Pärt, per dare solo qualche punto di riferimento.

L'armonia delle sfere non ha ancora perduto la sua attualità.

6. *Musica, comunicazione o contemplazione?*

Strana eresia quella di porre questa domanda alla musica nel cuore di una civiltà centrata sull'informazione e sui *media*. Sommerse dal feticcio della co-

municazione, tutte le altre funzioni della musica restano nell'ombra. Esse sono tuttavia numerose e ben più antiche: *la festa*, che respinge le tenebre; *il suono*, gioia pura del pastore, solo con il suo flauto; *la magia*, per cogliere le forze benigne; *l'armonia*, conoscenza sensoriale dell'unione dei contrari. Nella musica che non è divertimento, queste funzioni sono state dimenticate; messaggio e comunicazione hanno occupato tutto il posto. Paradossalmente, l'uomo non è mai stato più solo di quanto non lo sia ora, in questa irruzione della comunicazione. Questa verità salta agli occhi nella letteratura, in pittura, nella musica. Umberto Eco in *Opera aperta* [1962, p. 357] aveva segnalato la dialettica che contraddistingue l'arte della nostra epoca, prendendo come esempio James Joyce: «Non parlatemi di politica, sono solo interessato dallo stile». In effetti, se «l'azione stilistica di Joyce, [...] fosse stata piegata a fini di immediata comunicatività, avrebbe tolto alla sua opera appunto quella fisionomia di modello cosmico». Nel commento a *Finnegan's Wake*, Eco riassume le cause della profonda lacerazione che si è verificata tra l'arte contemporanea e il pubblico, segnale della crisi della cultura del xx secolo.

Anche la musica ha incontrato il suo James Joyce: John Cage. Egli ha sempre rifiutato il gioco della comunicazione, ha sempre evitato di dare alla sua musica un'intenzionalità, un senso, un'espressione. La sua musica «consiste nel far apparire ciò che è della musica quando non è ancora musica. Ciò che mi interessa davvero, è il fatto che le cose siano» [Cage 1976, trad. it. pp. 219-20]. Libertà e apertura all'ascoltatore:

Non stiamo, in queste danze e in queste musiche, dicendo qualcosa. [...] Piuttosto, stiamo facendo qualche cosa. Il significato di quanto facciamo è determinato da chiunque lo veda o lo ascolti. [...] L'attività del movimento, del suono e della luce secondo noi è espressiva, ma quello che esprime è determinato da ciascuno di voi [Cage 1961, trad. it. pp. 104-5].

Allo stesso modo Stockhausen: «Ciò che mi interessa è il livello delle mie scoperte, e non ciò che il pubblico considera come interessante» [1989, p. 245]. Egli pensa che l'essenza della musica non sia nella comunicazione, ma sia il rendere possibile il contatto con il mondo sovranaturale. È il ritorno alle origini. Ricordiamo che le parti già ultimate dell'opera *Licht*, più precisamente *Kantikas Gesang*, *Luzifers Traum*, sono dei rituali, esorcismi della morte, che aboliscono il tempo e tutto ciò che è nel tempo [*ibid.*, p. 418]; un invito alla meditazione, la partecipazione ad un gioco grave, rigorosamente regolato.

Un contributo profondo a questo tema viene eccezionalmente da un grande interprete, controverso, fuori da ogni tradizione, dal pianista che non amava il pianoforte: Glenn Gould. A trentadue anni aveva scelto la parte migliore: abbandonava le luci della ribalta, cercando rifugio nello studio di registrazione. Eccentrico? Misanthropo? Lo è veramente? Quanto un mistico può esserlo agli occhi di un profano. È un contemplativo, che ha preso gli ordini, staccandosi dal mondo per lasciare il posto a un assoluto:

la musica. I suoi testi rivelano quanto le sue interpretazioni: il vocabolario è quello dei mistici. Gould evolve nell'aria rarefatta delle cime dello spirito. Incapace di compromessi, prenderà le distanze, rifiutando la comunicazione diretta con il pubblico, le concessioni dell'"apparire", il concerto che diventa circo; da qui, la distanza di fronte agli uomini, l'allontanamento dall'ascoltatore. Come spiegare altrimenti quel ritratto nel mondo della solitudine, del silenzio in cui la manifestazione sonora è divenuta inutile al suo udito interiore? È necessario aggiungere che anche le aspettative del pubblico e le leggi del mercato culturale gli erano estranee?

Cosa resta dunque? L'aspirazione a una «smaterializzazione della musica» [Schneider 1988, pp. 58-59] e l'ultima conseguenza, una musica senza suoni. «La musica, per l'ascoltatore come per l'interprete, deve indurre alla contemplazione e ciò non è possibile se si hanno 2999 anime intorno a sé» [Gould 1986, p. 62]. E in maniera ancora più laconica, rivolgendosi agli studenti del conservatorio di Toronto: «Siate soli, restate nella contemplazione, che è una grazia» [*ibid.*, p. 14]. Queste parole di Gould trovano un'amplificazione, più vicina al terrestre, in un passo di Kundera:

vivere nella verità, non mentire né a se stessi né agli altri, è possibile soltanto a condizione di vivere senza pubblico. Nell'istante in cui qualcuno assiste alle nostre azioni, volenti o nolenti ci adattiamo agli occhi che ci osservano, e nulla di ciò che facciamo ha più verità. Avere un pubblico, pensare a un pubblico, significa vivere nella menzogna [1984, trad. it. pp. 118-19].

Ed è in nome della verità che alcune tendenze dell'arte del nostro secolo si allontanano da ogni preoccupazione per la comunicazione. Non si tratta di pretese elitarie, ma di un bisogno profondo di autenticità, di fiducia in se stessi. La risposta radicale è nel silenzio che diventa musica.

Se la musica non è solo comunicazione, a quale vocazione può ancora aspirare? Ritornare ai riti antichi? Ritrovarne almeno qualcuno e aggiungerne altri: reinventare la festa e interrompere la banalità, riscoprire il piacere del gioco, inventare suoni nuovi, esplorare i limiti dell'udibile, creare l'equilibrio tra il corpo e la mente, risvegliare l'immaginario, cogliere le forze benefiche, conoscere il tempo, accettare l'effimero, costruire una visione del mondo, imparare a pensare, scoprire la ricchezza del silenzio e il senso del vuoto. Un programma fuori dai circuiti dei *media*, del mercato, delle aspettative del pubblico. Utopia? Probabilmente. Ma con una parola chiave: libertà.

7. *Cadenza sospesa.*

Udire l'inudibile. Vedere l'invisibile.

Al termine di questo percorso, in quale porto ci conduce questo giro a 360 gradi dell'inudibile nella musica del nostro tempo?

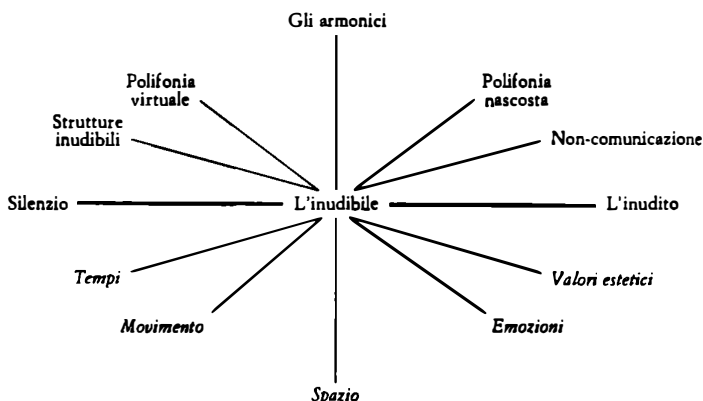
Alle soglie del XXI secolo, la stupefacente constatazione che, dall'inizio, ci ha indicato il percorso, viene chiarita. L'apertura all'incertezza, all'ellissi, all'implicito, passa proprio attraverso l'inudibile, tra il silenzio e i suoni inuditi, nei chiaroscuri delle risonanze armoniche, della polifonia virtuale o implicita, attraverso il gioco di costruzioni segrete, attraverso partiture-enigmi, attraverso la musica per gli occhi.

Paradosso, senza dubbio, ma è una delle soluzioni che l'arte della nostra epoca ha trovato come rovescio alla civiltà votata all'assordante valanga di informazione, verbale, visiva, sonora. Per sfuggire, bisogna fare il vuoto, e quindi riempirlo in altro modo o lasciarlo aperto. Come lo spazio di una finestra nel muro, aperto sulla luce, senza il quale una casa non avrebbe alcun senso.

Allorché questo vuoto si trova inserito nella musica, diviene silenzio. Nella musica attuale, esso partecipa alla decostruzione delle forme musicali tradizionali, orienta la ricerca di altri principi compositivi. L'analogia con il cristallo serve da modello spaziale e visivo per la nuova forma musicale, costruita con superfici e masse sonore, attraverso la permutazione e il gioco timbrico, la cui parte inudibile, in particolare il contrappunto implicito, determina la struttura dell'insieme. Astratta dalla sua essenza temporale, la forma si cristallizza nella coscienza del musicista come una «scultura del tempo», che riunisce gli eventi sonori passati, presenti, futuri, in un istante che ignora la freccia del tempo.

D'altra parte, con gli stessi mezzi – la polifonia virtuale, le strutture inudibili, i suoni armonici, le sonorità velate – la musica scopre l'energia delle vibrazioni compresse, la tensione emotiva dell'implicito, di una potenza psicologica immensa. E, attraverso questa strada, essa tocca l'inconscio; la

Figura 6.



zona segreta di ogni spiritualità che lotta contro il peso delle cose, che cerca lo spirito nella materia, che aspira alla smaterializzazione e parte alla conquista del senso misterioso del silenzio.

Ormai è chiaro: nella musica del nostro tempo l'inudibile presenta, come la psiche umana, le due facce della luna: la faccia razionale, che lo presenta come materia sonora; la faccia metafisica, che lo considera come un'energia, necessaria alla liberazione del potenziale spirituale dei suoni. Queste due facce possono essere collegate?

Per riassumere queste riflessioni, ecco uno schema, una carta stradale della zona percorsa e di quella che resta da fare. La linea dell'orizzonte separa le due zone (cfr. fig. 6).

Il nostro percorso era solo la metà di un giro d'orizzonte: abbiamo parlato solo di alcuni aspetti dell'inudibile, quelli appartenenti alla musica. Sui limiti dell'astrazione, essi lasciano una traccia visibile nella partitura e si realizzano empiricamente. Ma sono solo la punta di un iceberg. In effetti, resta nell'ombra una vasta zona, non meno importante, situata intenzionalmente nella nostra figura sotto la linea dell'orizzonte; essa appartiene al campo della metafisica nel senso letterale del termine: *μετὰ τὰ φυσικά* – oltre le cose. Trasposto: ciò che viene dopo; al di là dei fatti, dietro le apparenze. È certo che vi è un legame stretto fra i due emisferi; però, per costruire la rete di relazioni e renderle evidenti, si sarebbe dovuto entrare nel campo dell'ontologia musicale, che esige un altro sistema di riferimento e altri metodi di riflessione. I fondamenti di un'ontologia musicale sono stati abbozzati nel libro di Roman Ingarden [1962] *Das Musikwerk*, che approfondisce l'anello della catena sull'inudibile che qui manca: tempo, spazio, movimento, emozione e valori estetici in musica. Tuttavia, è un testo che pone soltanto delle basi filosofiche, ed è privo di un'applicazione concreta a un repertorio musicale preciso. Una teoria unificata dei due campi dell'inudibile resta ancora da costruire.

Bayer, F.

1981 *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Klincksieck, Paris.

1989 *Atmosphères de G. Ligeti: éléments pour une analyse*, in «Analyse Musicale», n. 19, pp. 19-24.

Bailey, K.

1991 *The Twelve-tone Music of Anton Webern. Old Forms in a New Language*, Cambridge University Press, Cambridge.

Berendt, J. E.

1985 *Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt*, Rowohlt, Reinbeck.

Bernard, J. W.

- 1987 *Inaudible structures, audible music: Ligeti's problem, and his solution*, in «Music Analysis», VI, n. 3, pp. 207-37.

Boethius, A. M. S.

- 1990 *De institutione musica* (ca. 500-507), a cura di G. Marzi, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma.

Bosseur, D., e Bosseur J.-Y.

- 1979 *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Le Sycomore, Paris.

Boulez, P.

- 1995 *Points de repère, I. Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris 1995 (trad. it. dell'ed. 1981, *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984).

Brotbeck, R., e Wächter, R.

- 1990 *Lernen, die Stille zu hören*, in «Neue Zeitschrift für Musikwissenschaft», CLI, n. 1/90, pp. 13-16.

Bukofzer, M. F.

- 1949 *Music in the Baroque Era*, Norton, New York (trad. it. dell'ed. ingl. del 1947, *La musica barocca*, Rusconi, Milano 1982).

Cage, J.

- 1961 *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown Conn. (trad. it. parziale in *Silenzio. Antologia da Silence e A Year from Monday*, Feltrinelli, Milano 1971).
- 1976 *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Belfond, Paris (trad. it. *Pergli uccelli, conversazioni con Daniel Charles*, Testo & Immagine, Torino 1999).

Capra, F.

- 1982 *The Turning Point. Science, Society and the Rising Culture*, Simon and Schuster, New York.

Côté, N.

- 1994 *Arvo Pärt: les voyages divers. De la modernité à la post-modernité*, in «Les Cahiers du Cirem. Publications de l'Université de Tours», n. 30-31, pp. 105-10.

Cott, J.

- 1979 *Conversations avec Stockhausen*, Lattès, Paris.

Delalande, F.

- 1997 *Entretiens avec Xenakis*, Buchet-Chastel, Paris.

Döpke, D.

- 1990 *Zeugnis ablegen. Nachruf auf Luigi Nono*, in «Neue Zeitschrift für Musik», CLI, n. 7-8/90, pp. 4-7.

Eco, U.

- 1962 *Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

- Forget, M. C.
1994 *La Notion du silence chez John Cage*, in «Les Cahiers du Cirem. Publications de l'Université de Tours», n. 32-33-34, *Musique et silence*, pp. 89-94.
- Gosselin, G.
1994 *Le Silence comme matériau premier de la composition du Quatuor à cordes de Luigi Nono*, in «Les Cahiers du Cirem. Publications de l'Université de Tours», n. 32-33-34, *Musique et silence*, pp. 80-88.
- Gould, G.
1986 *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, montaggio e presentazione di B. Monsaingeon, Fayard, Paris (trad. it. *No, non sono un eccentrico*, interviste e montaggio a cura di B. Monsaingeon, prefazione di E. Restagno, Edt, Torino 1989).
- Heisenberg, W.
1962 *Anton Webern*, Lafite, Wien.
- Hillier, P.
1997 *Arvo Pärt*, Oxford Studies of Composers, Oxford University Press, Oxford.
- Ingarden, R.
1962 *Das Musikwerk*, Niemeyer, Tübingen (trad. it. *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo 1989).
- Jarocinski, S.
1970 *Debussy, impressionisme et symbolisme*, Seuil, Paris (trad. it. *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Discanto, Firenze 1980).
- Kolneder, R.
1974 *Anton Webern*, Lafite, Wien.
- Kostelanetz, R.
1991 (a cura di), *John Cage. An Anthology*, Da Capo Press, New York.
- Kundera, M.
1984 *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, Paris (trad. it. *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano 1985).
- La Motte - Haber, H. de
1990 *Musik und bildende Kunst*, Laaber, Laaber.
1996 *Grenzüberschreitung als Sinngebung in der Musik der 20. Jahrhunderts*, in Id. (a cura di), *Musik und Religion*, Laaber, Laaber, pp. 217-49.
- Lesure, F.
1980 *Claude Debussy. Lettres 1884-1918*, Hermann, Paris (trad. it. *I bemolli sono blu. Lettere 1884-1918*, Archinto, Milano 1990).
- Ligeti, G.
1960 *Wandlungen der musikalischen Form*, in «Die Reihe», n. 7, pp. 5-19.
1966a *Die Orgel sprengt die Tradition*, in «Melos», XXX, n. 10, pp. 311-13.
1966b *Über Form in der neuen Musik*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», X, pp. 23-35.

- 1967 *Anlässlich Lontano*, in «Begegnung», programma dei Donaueschinger Musik-tage.
- 1974 *D' Atmosphères à Lontano*, intervista con J. Häusler, in «Musique en Jeu», n. 15, pp. 110-19.
- 1983 *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Yosef Häusler, Claude Samuel and Himself*, Eulenburg Books, London.
- 1989 *Ma position comme compositeur aujourd'hui*, in «Contrechamps», n. 12-13, pp. 8-16.
- Lissa, Z.
- 1962 *Die aesthetische Funktionen der Stille und Pause in der Musik*, in *Studien zur Musikwissenschaft*, vol. XXV, Festschrift E. Schenk, Graz, pp. 316-42.
- Maconie, R.
- 1990 *Karlheinz Stockhausen*, Oxford University Press, Oxford.
- Mallarmé, S.
- 1945 *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- McCarthy, J.
- 1995 *An interview with Arvo Pärt*, in «Contemporary Music Review», XII, n. 2, pp. 55-64.
- Messadié, G.
- 1987 *Les Grandes découvertes de la science*, Bordas, Paris.
- Messiaen, O.
- 1994 *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie (1949-1992)*, Leduc, Paris.
- Metzger, H.-K.
- 1981 *Wendepunkt Quartett?*, in «Musik-Konzepte», n. 20, pp. 93-112.
- 1983 *Das Unbekannte in der Musik. Versuch über die Kompositionen von Giacinto Scelsi*, ivi, n. 31, pp. 10-23.
- Michel, P.
- 1985 *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Minerve, Strasbourg.
- Nattiez, J.-J.
- 1982 *Varèse: Density 21.5. A Study in semiological Analysis*, in «Music Analysis», I, n. 3, pp. 243-340.
- Parrish, C.
- 1958 *The Notation of Medieval Music*, Faber and Faber, London.
- Pousseur, H.
- 1972 *Musique, sémantique, société*, Casterman Paris (trad. it. *Musica, semantica, società*, Bompiani, Milano 1974).
- Prost, Ch.
- 1991 *György Ligeti, Lux Eterna, pour chœur mixte a capella*, in «Analyse Musicale», n. 25, pp. 37-50.

- Proust, D.
1990 *L'Harmonie des sphères*, prefazione di H. Reeves, Dervy-Livres, Croisy-Bau-
bourg.
- Rigoni, M.
1992 *Karlheinz Stockhausen: Stimmung. Six chanteurs en quête d'harmonie*, in
«Analyse Musicale», n. 29, pp. 75-83.
1994 *Le Silence chez Stockhausen. Le temps suspendu*, in «Les Cahiers du Cirem.
Publications de l'Université de Tours», n. 32-33-34, *Musique et silence*, pp.
121-26.
- Sabbe, H.
1979 *Illusion-allusion, entretiens avec György Ligeti*, in «Interface», VIII, n. 1, pp.
11-34.
- Schneider, M.
1988 *Glenn Gould piano solo*, Gallimard, Paris.
- Smith, C. S.
1967 *Structure, substructure, superstructure*, in G. Kepes (a cura di), *La structure dans
les arts et dans les sciences*, Editions de la Connaissance, Bruxelles, pp. 29-41.
- Smoje, D.
1999 *L'Héritage médiéval dans la musique de notre temps*, in B. Dunn-Lardeau (a
cura di), *Entre la lumière et les ténèbres. Actes du colloque*, Champion, Paris,
pp. 183-203.
- Solomos, M.
1999 *Le Silence chez Boulez et Xenakis (années 50-60)*, in «Les Cahiers du Cirem.
Publications de l'Université de Tours», n. 32-33-34, *Musique et silence*, pp.
127 e 136.
- Stenzl, J.
1986 *Luigi Nono: Fragments - Silence, A Diotima*, Libretto del CD, Deutsche Gra-
mophon, 415 513-2.
- Stockhausen, K.
1957 ... *wie die Zeit vergeht...*, in «Die Reihe», n. 3, pp. 10-40.
1968 *Aus den sieben Tagen*, Partitura, Universal Edition, Wien.
1973 *Musique et graphisme*, in «Musique en Jeu», n. 13, pp. 95-104 (ed. or. «*Mu-
sik und Graphik*». *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, DuMont
Dokumente*, vol. I, DuMont Schauberg, Köln 1963, pp. 176-89).
1989 *Texte zur Musik, 1977-1984, DuMont Dokumente*, vol. V, DuMont Schau-
berg, Köln.
1993 *Stimmung. Pariser Version*, Libretto del CD Stimmung, Compact Disc
12A-B.
- Thuillier, P.
1988 *D'Archimède à Einstein. Les faces cachées de l'invention scientifique*, Fayard,
Paris.
- Varèse, E.
1983 *Écrits*, a cura di L. Hirbour, Bourgois, Paris (trad. it. *Il suono organizzato*).

Scritti sulla musica, prefazione di G. Manzoni, introduzione di L. Hirbour, Ricordi-Unicopli, Milano 1985).

Vivier, O.

1973 *Varèse*, Seuil, Paris.

Vogt, H.

1972 *Neue Musik seit 1945*, Reclam, Stuttgart.

Wilson, P. N.

1996 *Sakrale Sehnsüchte. Über den «unstillbaren ontologischen Durst» in der Musik der Gegenwart*, in *Musik und Religion*, a cura di H. de La Motte - Haber, Laaber, Laaber, pp. 253-66.

Yourcenar, M.

1971 *Alexis ou Le Traité du Vain Combat* (1929), Gallimard, Paris (trad. it. *Alexis o il trattato della lotta vana*, in *Opere. Romanzi e racconti*, Bompiani, Milano 1986, pp. 1-78).

PHILIPPE ALBÈRA

Il teatro musicale

1. *Introduzione.*

Tentare di ripercorrere la storia dell'opera nel xx secolo è impresa ardua, poiché in questo caso l'accumulazione e la continuità cronologica delle opere non hanno di per sé alcun significato, ma, al contrario, rendono estremamente vaga la stessa definizione concettuale dell'oggetto. Nessuna formula permette di rendere conto di un genere che, nel corso di tutto il secolo, ha conosciuto interpretazioni contraddittorie: non è possibile raggruppare le maggiori produzioni liriche all'interno di correnti omogenee o di categorie estetiche nettamente distinte. Il termine stesso di "opera" è problematico. Wagner, mirando alla fusione di testo, musica e gesto, aveva sostituito il concetto di opera con quello di *Dramma musicale*, in contrapposizione alla forma tradizionale. Seguendo il suo esempio, molti compositori hanno cercato nuove formule, senza giungere tuttavia ad un'elaborazione teorica paragonabile a quella dell'autore del *Ring*: i termini di *Dramma lirico*, *Azione musicale*, *Monodramma*, *Poema lirico*, *Teatro musicale* o *Teatro strumentale* segnalano questa ricerca di un'alternativa. Ma dalle numerose esperienze di cui è costellato tutto il secolo xx non è emerso alcun accordo su ciò che poteva o doveva essere l'opera moderna, che si trattasse della sua durata, della scelta dei soggetti, della struttura drammaturgica, degli organici vocali e strumentali, dei rapporti fra testo e musica, dello stile vocale o della funzione dell'orchestra. La storia dell'opera dopo Wagner e Verdi è una storia eterogenea, frammentaria, discontinua e contraddittoria.

In nessun genere più che nell'opera l'individualizzazione dei criteri compositivi si è scontrata con la standardizzazione istituzionale. Le contraddizioni tra una forma autodeterminata e una convenzionale sono qui più esacerbate che altrove. L'acrimonia di Wagner nei confronti dei teatri d'opera ha conservato tutta la sua attualità e potrebbe essere trasportata anche nella situazione attuale. I costi delle produzioni, la pesantezza degli apparati burocratici, le poste ideologiche in gioco e lo spirito di *routine* che predominano nel teatro lirico (denunciati a suo tempo da Mahler e Debussy), a cui va aggiunto il conservatorismo del pubblico, hanno messo il compositore in una situazione difficile, che Debussy ha evocato con eleganza:

Per una strana ironia, quel pubblico che reclama il "Nuovo" è lo stesso che sbiottisce e fa dell'ironia ogni volta che si tenta di uscire dalle consuetudini e dal tran-tran abituale [Debussy 1971, p. 62].

La prima esecuzione assoluta spesso non è altro che un alibi; quanto più essa compare nei programmi, tanto più è omologata agli standard dell'istituzione. I teatri d'opera, nell'irrigidire le loro strutture, hanno ipotecato anche l'evoluzione del genere: il quadro cristallizzato dell'opera del XIX secolo è stato canonizzato come norma alla quale si devono conformare anche le opere precedenti. È per questo che la storia del genere operistico è divenuta problematica: le forme innovative sono state riacciate nell'emarginazione o nell'oblio; moltissime opere rimangono sconosciute. Compilare una lista delle composizioni che potrebbero costituire un riferimento per la creazione contemporanea è come far riemergere un continente sommerso. Nella lirica non esiste alcun equivalente delle numerose organizzazioni di Nuova Musica che, in ambito strumentale, hanno permesso lo sviluppo della creazione, la costituzione di un "patrimonio" contemporaneo e l'evoluzione del linguaggio. La crisi dell'opera, un *Leitmotiv* della storiografia sull'argomento, è prima di tutto quella della sua esistenza sociale.

Questa pressione sull'arte, più "ufficiale", l'ha isolata dall'evoluzione avvenuta nelle altre forme artistiche alle quali era legata. L'opera è diventata il rifugio dell'estetica tradizionalista. A questo riguardo, il paragone tra l'evoluzione dell'opera e quella della danza è significativo. Nel corso del XX secolo la danza, contrariamente all'opera, si è affrancata dalle vecchie convenzioni, attraverso un movimento che ha inizio con i Balletti Russi, e ha saputo imporre socialmente le sue innovazioni formali. Non si può dire altrettanto dell'opera, dalla quale la danza si è irrimediabilmente separata. La differenza di statuto fra le due arti all'interno dei teatri d'opera ha qualche cosa di artificiale, dato che non esistono poi delle differenze così fondamentali fra due opere come *Il mandarino meraviglioso* e *Il castello del principe Barbablú* di Bartók, o fra *Renard* e *Les Noces* di Stravinskij. Nella prima metà del secolo XX numerosi compositori hanno cercato attraverso il balletto una forma teatrale e musicale nuova rispetto al concerto sinfonico o all'opera lirica. Sul piano sociologico esiste a tutt'oggi una differenza considerevole tra il pubblico degli abbonati all'opera e quello che si interessa ai lavori di Pina Bausch o di Teresa de Keersmaker. Lo statuto sociale ha influito sulla forma stessa; paradossalmente, i compositori hanno disertato il mondo del balletto, che pure all'inizio del secolo era profondamente legato alla modernità musicale.

Del vasto repertorio lirico del XX secolo, solo alcune opere sono riuscite ad imporsi all'interno delle istituzioni: esse sono, accanto alle opere tradizionali di Strauss e Puccini, quelle di Berg, Debussy e Bartók, oltre ad una piccola parte di quelle di Janáček, che rimane peraltro un compositore

marginale. Se qualche volta si esegue *Erwartung* di Schönberg, si lascia nell'oblio più profondo un'opera come *Die glückliche Hand*, mentre *Von Heute auf Morgen* deve la sua recente uscita dal purgatorio al film realizzato da Straub e Huillet (sebbene senza dubbio esso attiri essenzialmente un pubblico di cinefili più che non un pubblico d'opera). Le opere di Zemlinsky e di Ravel vengono poco eseguite. Quelle di Milhaud, Honegger, Schreker e Křenek sono sparite dai cartelloni. Esperienze tanto radicali come quelle di Brecht e Weill fra le due guerre sono state recuperate dalle istituzioni: *Die Dreigroschenoper* e *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, nel modo in cui vengono generalmente eseguite, finiscono per ricadere nell'estetica dei generi che esse stesse criticavano. Le opere di Hindemith non vengono quasi mai allestite. *Die Soldaten* di Zimmermann continua a causare problemi strutturali a quelle poche istituzioni cui venga l'idea di inserirla in programmazione. Lo stesso vale per *Saint-François d'Assise* di Messiaen. Anche le opere di Dallapiccola restano emarginate, dato che il solo dei suoi tre titoli a essere di quando in quando rappresentato è *Il prigioniero*. Compositori come Fauré, Enesco, Rimskij-Korsakov, Malipiero o Szymanowski sono scomparsi da tutti i cartelloni. È difficile anche sapere come siano in realtà le opere di compositori come Villa-Lobos o Sessions. Perfino Šostakovič viene programmato raramente, sebbene le sue sinfonie vengano regolarmente eseguite in concerto. Se ci si accosta al repertorio più contemporaneo, si possono rilevare lacune non meno significative: la creazione e la presentazione di opere recenti rimane sporadica (anche se alcuni teatri d'opera tedeschi fanno degli sforzi lodevoli in questa direzione); le riprese, poi, sono ancora più rare. Tutto un settore della produzione lirica è scomparso. Ma è lo statuto attuale dell'opera a essere problematico. E se è difficile scrivere una storia dell'opera del xx secolo, è semplicemente perché le opere non sono neppure conosciute nella loro realizzazione scenica: esse non fanno parte né dell'esperienza vivente, né della memoria: un fenomeno decisamente insolito.

Ci sono tuttavia dei momenti di fervore. Nel corso degli anni Venti la forma operistica ha suscitato un interesse vivissimo, sia all'interno delle istituzioni propriamente dette, sia attraverso strutture del tutto nuove. Soltanto in Germania, fra il 1926 e il 1928, furono eseguite per la prima volta circa centocinquanta opere! Compositori come Strauss o Schreker venivano abbondantemente eseguiti e godevano di una gloria oggi inconcepibile. Il fenomeno ha senza dubbio a che fare con il predominio della corrente neoclassica, con la sua doppia volontà di sintesi attraverso la forma dell'opera e attraverso la comunicazione con il grande pubblico. A Berlino le due istituzioni liriche si disputavano le prime più prestigiose; gli incontri di Baden-Baden offrivano un terreno di sperimentazione originale. Ma dopo la seconda guerra mondiale l'avanguardia musicale si svilupperà nello spirito della musica assoluta e trascurerà in un primo tempo la questione dell'ope-

ra, simbolo di conservatorismo. Le opere di Britten o di Henze, che si integravano nel quadro tradizionale, venivano criticate e rifiutate; quelle di Fortner o di Von Einem venivano semplicemente ignorate. I tentativi di Berio, Nono, Zimmermann o Kagel, a partire dall'inizio degli anni Sessanta, erano caratterizzati da una forte dimensione critica nei confronti della forma tradizionale e dal tentativo d'inventare nuove prospettive in questo ambito; ma non trovarono alcun appoggio istituzionale.

Nell'ambito della lirica, più che altrove, la produzione deve tener conto delle aspettative di un pubblico che cerca una forma di «divertimento serio», secondo la battuta di Kagel, e non accetta se non innovazioni superficiali, attraverso delle creazioni convenzionali (sul prototipo delle opere di Menotti), e delle regie che rinnovano il modo di intendere le opere classiche. Così i registi teatrali più rinomati sono serviti da alibi, a partire dagli anni Ottanta, per un rinnovamento superficiale del genere (l'idea di opera filmata, nata nello stesso periodo, e che doveva, secondo alcuni, permettere di rendere popolare l'opera grazie ad una trasposizione "moderna", ha fatto cilecca). Robert Wilson, proveniente dall'avanguardia americana, è il simbolo di questa evoluzione illusoria: le sue formule stilizzate, fondate su una tecnica d'illuminazione sofisticata, nata all'interno di un progetto estetico marginale nei confronti dell'opera stessa, sono state applicate indifferentemente a opere come *Il flauto magico* o *Madama Butterfly*. L'opera, nella sua realtà di fine secolo, è una forma culturale e sociale più che non artistica, e ciò rende difficile ogni discorso al riguardo.

Se si adotta il punto di vista dell'evoluzione del genere, e non quello della falsa oggettività di una storia esaustiva che tenda all'enumerazione, l'opera del xx secolo appare come il luogo in cui mettere permanentemente in discussione i criteri definitori della sua forma tradizionale. Si possono isolare al suo interno tre tendenze generali: in primo luogo quella dell'espressionismo, inteso nel senso lato del termine, ove la drammatizzazione spinta all'estremo valica i confini del genere; quindi quella della commedia e della parodia, che include l'elemento del meraviglioso e che utilizza le convenzioni di secondo livello in modo critico; infine quella della monumentalità tragica, che si ispira all'antichità e tenta di restaurare la forma tradizionale dotandola di un nuovo contenuto. Se le opere che appartengono a quest'ultima categoria sono legate al modello tradizionale che tentano di attualizzare, quelle appartenenti alle altre due categorie, antinomiche *a priori*, mettono a soqquadro i codici dell'opera, che si tratti della costruzione drammaturgica, della scelta dei soggetti, dei rapporti tra musica e parola, della forma musicale o dell'espressione. Esse non si basano su strutture drammatiche collaudate, né sulla rappresentazione di caratteri o di tipologie espressive standardizzate. L'espressione autocosciente si sostituisce alle formule codificate del passato, che avevano radici sociali e morali. Essa non adotta una forma fissa, che si rifletta poi nella musica, ma viene presa nel

momento stesso della sua formazione o della sua dissoluzione, capace quindi di autorispecchiamento. L'opera moderna è antillusionista. È questo che rende omologhe opere così lontane le une dalle altre come *Erwartung* e *San Francesco d'Assisi*, *L'opera da tre soldi* e *La vera storia*.

2. Una nuova drammaturgia.

Dal punto di vista cronologico, l'opera di Debussy *Pelléas et Mélisande* appartiene in gran parte al XIX secolo: è stata composta in massima parte fra il 1893 e il 1896, quindi completata tra il 1900 e il 1902 in vista della sua prima rappresentazione quello stesso anno. Ma esteticamente essa apre il XX secolo. Discostandosi nettamente dall'influsso wagneriano, che aveva prodotto numerosi epigoni, e nel rifiuto del verismo italiano, Debussy inventò una nuova estetica, più legata a dire il vero ai movimenti letterari o pittorici dell'epoca che a quelli musicali propriamente detti. La scrittura musicale, in lui, nasce dalla lingua, e non da concezioni melodiche o formali prestabilite: la musica segue le inflessioni della parola, da cui attinge non solo la ricchezza ritmica, quella duttilità naturale che sfugge ad ogni schema metrico, ma anche le sue forme melodiche e armoniche, la libertà di una linea che, come un arabesco, disegna il proprio spazio e crea le proprie tensioni. La sua drammaturgia si basa sui «movimenti passionali» che mirano ad un'espressione autentica: quando Debussy parla di andare «alla nuda carne dell'emozione», riassume questa forma di sensibilità in cui le convenzioni, gli effetti, le esagerazioni ed il *pathos* drammatico vengono lasciati da parte a vantaggio della segreta palpitazione degli esseri. I personaggi, aureolati dall'atmosfera misteriosa del racconto, vengono colti nella loro interiorità. Gli dèi e gli eroi sono stati congedati, così come le figure storiche che affollano l'opera del XIX secolo nella tradizione francese (e in Verdi). Questa ricerca del naturale e dell'evidente porta Debussy a rifiutare lo sviluppo sinfonico, che caratterizzava l'arte wagneriana, e che egli giudica contrario all'azione drammatica, così come lo psicologismo dell'opera italiana, che egli considera volgare. Sul piano formale, ciò significa l'abbandono in una sola volta del *Leitmotiv*, della melodia infinita, e della coppia recitativo-aria. Debussy ironizzava sul *Leitmotiv*, che definiva un «biglietto da visita» in cui la «musica [diventa] servilmente responsabile dei personaggi» [1971, p. 41]; quanto allo stile verdiano, fatto di «romanze e cavatine», esso è per lui una musica senza «profondità». «tutta apparenza»; la «psicologia brutale» di Puccini e Leoncavallo, egli aggiunge, «non approda, in realtà, che alla semplice aneddotica» [*ibid.*, p. 96]. A queste due estetiche egli oppone quella di *Pelléas et Mélisande*: l'emozione pura, sbarazzata dalla magniloquenza o dalla falsa autenticità del realismo, diviene quella forza di verità che mina le convenzioni dell'opera tradizionale. «I personaggi di questo dramma, scrive Debussy, si sforzano

di cantare come delle persone reali e non in una lingua arbitraria fatta di tradizioni sorpassate» [*ibid.*, p. 62]. Il *parlando* di *Pelléas* cerca di cogliere le emozioni allo stato nascente, nel vissuto immediato e nella complessità del loro proprio movimento. Il compositore ha opposto il ritmo della musica, «la cui forza segreta dirige lo sviluppo», a quello dei

moti dell'anima [...] sottomessi a molteplici avvenimenti. Dalla giustapposizione di questi due ritmi nasce un perpetuo conflitto. Ciò non avviene simultaneamente: o la musica si sfiata a correre dietro a un personaggio, o il personaggio si siede su una nota per permettere alla musica di raggiungerlo [*ibid.*, p. 41].

Nella musica di Debussy la congiunzione di questi due ritmi si realizza nell'espressione dell'interiorità che riduce le peripezie a dei semplici pretesti. L'estetica del *Pelléas* è legata al sogno: la foresta, il castello, i sotterranei, la fontana, la chioma, sono altrettanti simboli che appartengono al mondo interiore, e dei quali Bartók si ricorderà per il suo *Castello del principe Barabablu* (anche Schönberg esplorerà il mondo dell'inconscio nei suoi due monodrammi espressionisti). La musica non descrive, piuttosto suggerisce: Mélisande si esprime tanto con i suoi silenzi che con il suo canto, e al contrario di Isotta, muore senza che neppure lo si percepisca, in un soffio. Il teatro di Maeterlinck, che ha tanto ispirato i musicisti (Webern e Ravel, fra gli altri, progettarono delle opere sui suoi testi, e Beat Furrer ha composto un'opera scenica a partire da *Les Aveugles* nel 1989), è di per sé un teatro dove la parola getta un ponte verso le regioni nascoste dello spirito, al di là di ogni realismo. L'opera di Debussy si riallaccia allo stile di Musorgskij per l'idea di prosa musicale, come pure per quella di un'espressività "selvaggia", lontana da ogni convenzione (Debussy dedicò a *La camera dei bambini* un articolo entusiasta che è una vera e propria professione di fede).

L'estetica nuova dell'opera debussiana riveste un ruolo storicamente determinante; meno forse per la sua influenza diretta (rivendicata da Bartók, e palese in *Ariane et Barbe-bleue* di Dukas, 1899-1906) quanto per la rottura che instaura nella tradizione del genere operistico. Le opere che costellano la storia di tutto il secolo, particolarmente la sua prima metà, tendono a riproporre, così come aveva fatto Debussy, la questione dei rapporti tra forma musicale ed espressione, o fra testo e musica, e tutto ciò al di là delle convenzioni stabilite nel XIX secolo, che vennero mantenute come una "seconda natura" dalle istituzioni operistiche. Parimenti, l'esplorazione del mondo psichico interiore, al di là (o al di qua) delle forme espressive tradizionali, venne promossa dalla corrente espressionista: *Erwartung* (1909) racconta lo smarrimento di una donna abbandonata; Schönberg l'ha definito un «incubo», e il testo, scritto da uno psicoanalista, ha qualcosa del protocollo di un'analisi: un monologo attraversato da affetti che producono una forma apparentemente incoerente, frammentata, «illogica» (il termine è utilizzato da Kandinskij nella sua prima lettera a Schönberg, e il compositore

risponde dicendo: «ciò che Lei chiama l'“illogico” ed io chiamo l'“esclusione della volontà cosciente dall'arte”» [Schönberg e Kandinskij 1980, trad. it. p. 8]). Schönberg ha ripreso parzialmente quest'idea in *Die glückliche Hand* (1913), opera più ricca di simboli della precedente, dove il desiderio sublimato tende verso la metafisica. Anche Hindemith ha composto due opere brevi dove le figure dell'inconscio sono predominanti, fin dalla composizione stessa del testo (quello di Kokoschka, tratto da *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), è privo di coerenza “logica”; la suora di *Sancta Susanna* (1921) è tutta in preda ad un'immaginazione che trasgredisce il divieto a cui è sottoposta). Il *Doktor Faust* di Busoni (1916-24) si dispiega ugualmente in forma di sogno, lontano da ogni convenzione drammaturgica; e sotto l'intreccio si trova una componente onirica anche nel *Roi Roger* di Szymanowski (1918-24), come in molte opere di Janáček. Bartók ha simbolizzato lo spazio dell'inconscio sotto forma delle stanze del castello che stimolano la curiosità di Judith, e la cui progressiva scoperta, che costituisce la struttura drammaturgica dell'opera, finisce per causare la rovina di lei. L'immagine del sangue che attraversa ogni visione, simbolizzata da un'insistente seconda minore dell'orchestra, costituisce un *Leitmotiv* espressionista che alla fine invade tutta la tessitura musicale. In queste opere la musica parla il linguaggio delle pulsioni nascoste: è la lingua del segreto. È per questo che la sua forma specifica non si può identificare con le forme di repertorio: essa si situa *prima*, al punto di emergenza dell'espressione, e nasce dallo sforzo di afferrarne il movimento. Questa espressività nascente, sospesa tra il sogno e la realtà, che Debussy aveva introdotto all'interno di un'architettura tradizionale, rompe lo schema convenzionale dell'opera: i drammi espressionisti sono brevi, in un solo atto, ed aboliscono definitivamente la separazione fra arie e recitativi. Lo stesso Janáček ha utilizzato il sogno come strumento per rivelare la verità dei personaggi, soprattutto nei *Viaggi del signor Brouček* (1908-17), in cui l'eroe (un uomo dei più comuni, alcolista inveterato), viene successivamente trasportato sulla luna e nei sotterranei di Praga assediata, due metafore antinomiche dell'idealizzazione artificiale e del realismo più brutale. Janáček tematizza in tutte le sue opere sceniche la lotta tra la forza del desiderio, le pulsioni dell'immaginario, la capacità trasgressiva della fantasia, tutte legate alla natura, e il mondo chiuso, irrigidito e repressivo della morale: in *Kát'a Kabanová* (1919-21) l'eroina confida a Varvara i suoi sogni e i suoi fantasmi in un monologo che prende una forma quasi surrealista; nella scena finale, sopraffatta dalla coscienza del peccato e in preda ad una sorta di smarrimento, Katja si getta nel fiume.

Questo allargamento del campo espressivo si basa su un rapporto nuovo tra la parola e la musica. Quest'ultima non è più il veicolo delle emozioni, ma le iscrive nella sua stessa struttura. Le forme chiuse sulle quali si era edificata la struttura dell'aria scompaiono a favore di una prosa poetica flessibile e irregolare, che segue il ritmo del parlato, ed assorbe il linguaggio pro-

saico del quotidiano. L'antica dicotomia tra informazione ed espressione, realizzata attraverso il recitativo e l'aria, così come la netta opposizione tra azione e meditazione ad essa corrispondente, vengono sostituite da una continuità organica, da un nuovo ritmo drammatico che integra e collega i differenti momenti. Se ne trova il modello in Musorgskij, la cui estetica ha fortemente segnato Debussy e Janáček, e che offriva un'alternativa alle due tradizioni dominanti rappresentate da Wagner e Verdi. Le sonorità, i ritmi e le strutture del linguaggio o della parola determinano la forma musicale: se l'estetica del *Pelléas* è profondamente legata alla lingua francese, quella delle opere di Bartók o di Janáček sono inseparabili, rispettivamente, dalle lingue ungherese e ceca. La musica, nel *Castello di Barabablu* (1911), è basata su un declamato che si modella sugli accenti dell'ungherese. Janáček ha fondato la propria estetica musicale sulle inflessioni del linguaggio parlato (oltre che sui gesti che le accompagnano), delle quali egli annotava con la più grande minuzia l'andamento, il ritmo e il "contenuto" affettivo:

Non esiste arte più grande della melodia del linguaggio umano, poiché non esiste alcuno strumento che possa permettere ad un artista di esprimere i propri sentimenti con un'autenticità pari a quella della musica del linguaggio parlato [Erisman 1980, p. 80].

La struttura del linguaggio parlato, che permette di superare gli schemi metrico-ritmici tradizionali, associata ad una libertà totale dei concatenamenti armonici al di fuori delle regole tonali, conduce il compositore ad un realismo drammatico nel quale non sono più le forme poetiche a fungere da riferimento, bensì le forme concrete della vita. Questa irregolarità melodico-ritmica è sottolineata in Janáček dall'utilizzo di motivi brevi ed incisivi, ripetuti e variati senza posa, e si inserisce in un flusso musicale continuo: le differenti espressioni, i differenti momenti vengono collegati tra loro in modo organico. Questa tendenza, che si ritroverà in tutt'altra forma nei tentativi di Brecht e Weill, a partire da un linguaggio desacralizzato (ma lo stesso si può dire anche dell'aspetto musicale), non ha mai cessato di svilupparsi in alcune forme drammatiche marginali, lontane dall'opera, come i poemi dadaisti e la poesia sonora. Dopo la guerra, questa tendenza è proseguita soprattutto nei lavori di Berio, Ligeti, Nono, Cage e Zimmermann.

Se Debussy ha mantenuto la tradizionale struttura suddivisa in atti, composta di scene diverse, ma sottilmente fuse in una superiore continuità, Bartók ha immaginato una forma relativamente breve in un solo atto, fondata su una progressione drammatica che raggiunge il suo punto culminante verso i due terzi dell'opera, per ricollegarsi alla fine con l'atmosfera iniziale. Il tono del racconto, ispirato a forme popolari che l'autore del libretto, Béla Balász, aveva studiato *in loco*, ha come risultato una forma di onirismo tragico, riscontrabile anche nei balletti composti da Bartók dopo il *Barabablu*. Janáček adotta anche lo schema della suddivisione in più atti, ma viene comunque so-

praffatto dal movimento dell'espressione, che genera una continuità soggiacente. Il compositore ceco ha in comune con Debussy e Bartók una scrittura fondata sul ritmo interiore delle emozioni, che va oltre le tradizionali regolarità metriche e le antiche strutture formali, e trasforma il concetto tradizionale di melodia: questa nasce dal flusso musicale, non si sviluppa più attraverso delle forme chiuse in se stesse, nelle quali l'azione si cristallizza. Ne *L'affare Makropoulos* di Janáček, la struttura dell'arte tende a scomparire, assorbita dal flusso musicale. Non c'è più una separazione netta tra interiorità e realtà, ma uno scambio continuo tra di esse (come se i compositori avessero scoperto da soli che l'osservazione della realtà provoca una modificazione nella realtà stessa, un'idea questa che ha fatto la sua comparsa contemporaneamente in filosofia e nelle scienze). Il tempo musicale – e quindi il tempo drammatico – ne risultano stravolti. Tale scambio poggia su un *continuum* organico, mentre la linearità del racconto viene sempre per lo più interrotta. Vi si ritrova così l'idea della transizione permanente, della quale Wagner aveva fatto uno dei propri fondamenti estetici, legati al movimento stesso delle emozioni vissute (in una lettera a Mathilde Wesendonck egli afferma che là si trova la sua «arte più profonda»). Da cui i continui cambiamenti di tempo, questa fluidità del discorso musicale che segue l'azione senza mai rinchiuderla all'interno di strutture prestabilite. Sono talvolta delle transizioni su larga scala, o dei cambiamenti bruschi, senza preparazione. Ciascuna delle due parti de *I viaggi del signor Brouček* di Janáček è composta di un solo atto, malgrado tutte le peripezie dell'intreccio, come se seguisse una logica onirica. Il finale di *Kát'a Kabanová* è un esempio di condensazione drammatica, con i suoi tempi multipli, le sue progressioni e le sue cesure: la forma non è quella di una costruzione oggettiva, che tende verso lo scioglimento, bensì quella di una visione soggettiva del dramma, legata al caos delle emozioni (quelle di Katja come quelle di suo marito). Il tempo interiore s'impone sul tempo costruito, "architettato". In Schönberg, soprattutto in *Erwartung*, questa condensazione e questa fluidità del tempo raggiungono un'acme: il tempo si modifica senza posa, e la frase musicale si modella sulle emozioni, piuttosto che rinchiuderle in una forma preesistente.

Anche Puccini ha ricercato questa flessibilità dello sviluppo musicale, a partire da una continuità fra parlato e cantato, ma all'interno di una forma che restava convenzionale. Ora, la nuova concezione drammaturgica e musicale comporta la soppressione delle vecchie forme psicologiche, legate alla tonalità. Non è affatto sorprendente che la posizione più radicale dal punto di vista strettamente compositivo, quella di Schönberg al tempo di *Erwartung*, conduca alla forma di opera più innovatrice; seguire i moti dell'animo come aveva preconizzato Debussy sospende i concatenamenti "obbligati" della tonalità, poiché i suoi schemi di tensione e risoluzione, divenuti ormai stereotipati, risultano d'ostacolo alla verità dell'espressione. I significati esistenziali veicolati dalla musica sono inseparabili dalle forme della

composizione: il conflitto tra verità e norma s'inscrive nell'opposizione tra forme tradizionali e forme nuove. Basta studiare le opere legate alla convenzione per verificare *a contrario* questo assioma. Il *Palestrina* (1912-15) di Pfitzner, compositore militante contro ogni modernità, ne costituirebbe un ottimo esempio, più ancora delle opere *kitsch* di Korngold. Dopo il *Pel-léas*, il ricorso agli schemi tradizionali, nella composizione come nella concezione drammaturgica, non è più possibile se non in forma critica. È ciò che ha perfettamente compreso Ravel nell'*Heure espagnole* (1907). Al primo livello della scrittura, la forma convenzionale è impotente ad esprimere la verità che vorrebbe restaurare (Berg parlava di «impotenza musicale» a proposito dell'estetica di Pfitzner).

È proprio questo che rende ambigua la posizione di Richard Strauss, l'autore drammatico più eseguito in vita, e quello dalla produzione più importante. In *Salome* (1906) ed *Elektra* (1908), due opere ispirate a soggetti antichi che fecero sensazione all'inizio del secolo, l'espressività diretta delle pulsioni si esprime in un linguaggio che spinge alle estreme conseguenze l'eredità wagneriana. Quest'ultima vi era concentrata, esacerbata, ma nient'affatto rinnegata. Ora, come aveva giustamente notato Debussy, bisognava «cercare *dopo* Wagner e non *secondo* Wagner». Le due opere di Strauss, nello sviluppare gli aspetti più parossistici della musica wagneriana – una forma di appropriazione alla fin fine abbastanza ingenua – avevano portato il compositore ad un punto morto. Era questo il senso delle parole di Mahler in una lettera ad Alma del 1901:

A Berlino ho avuto una conversazione molto seria con Strauss, ed ho tentato di mostrargli lo stallo in cui si era cacciato. Sfortunatamente non è riuscito a seguire fino in fondo quello che volevo dire [Mahler 1979, p. 41].

L'utilizzo di personaggi della tragedia antica, agli antipodi di quelli debussiani o schönberghiani (questi ultimi li ritroviamo, parzialmente, nel *Roi Arthus* (1886-95) di Chausson, opera influenzata anch'essa dall'autore del *Ring*), rimandano ad una percezione mitologizzante caratteristica dell'epoca, ad un travestimento della realtà. Dopo la violenza di *Elektra*, in cui il modernismo *Jugendstil* si drappeggia all'antichità, con *Der Rosenkavalier* (1912) Strauss ritornò al mondo chiaroscurale dell'aristocrazia viennese di metà Ottocento, quindi, con *Ariadne auf Naxos* (1915), a quello del mito. Il motivo della Marescialla, che tenta di fermare la corsa del tempo, e quello di Arianna, rifugiata sulla sua isola, rivelano mirabilmente la posizione di Strauss in questi anni in cui la musica subisce i più grandi rivolgimenti. L'evoluzione di Strauss, avvertita ora come un atto di saggezza, ora come un regresso, ha definitivamente allontanato il compositore dai circoli progressisti. Con *Der Rosenkavalier*, essa tende verso il classicismo e l'ideale mozartiano, che determineranno il carattere delle opere successive, nonché un alleggerimento della scrittura (in *Ariadne* Strauss utilizza un organico

strumentale ridotto). A differenza dei compositori espressionisti, Strauss non rompe con le convenzioni del passato, ma le ripristina: la struttura dell'intreccio, con le sue peripezie e le sue alternanze di azione e riflessione, così come la psicologia dei personaggi, vengono espressi in un linguaggio tonale allargato. In *Der Rosenkavalier* l'ironia e la malinconia di Hofmannsthal vengono trattate al primo grado: l'evocazione dello scorrere del tempo assume, con la musica di Strauss, un colore nostalgico. In *Ariadne auf Naxos* il gioco delle convenzioni si riflette in forma di teatro nel teatro, non senza una grande abilità; il dibattito sui pregi rispettivamente della tragedia e della commedia, che fa ancora credere ai "generi" tradizionali, è in parte legato alle scelte estetiche del compositore stesso, alla sua ricerca di una presa di distanza rispetto al dramma post-wagneriano. Il fatto che Strauss stigmatizzi il personaggio del compositore scandalizzato dal compromesso che gli viene imposto è significativo del suo pragmatismo di uomo di teatro che mira al successo pubblico (il suo carteggio abbonda di osservazioni rivolte ai librettisti affinché essi tengano conto delle formule già sperimentate e delle aspettative del pubblico). È così che Strauss fissa le convenzioni operistiche in una forma modernizzata, in cui l'irrealtà dei valori aristocratici storicamente condannati tende a un salvataggio, a una riconciliazione: gli epiloghi di entrambe le opere, all'opposto di *Salome* ed *Elektra*, risolvono tutti i conflitti nel senso della commedia borghese: la Marescialla si fa una ragione dell'amore tra Oktavian e Sophie, e Arianna si lascia sedurre da Bacco, venuto a strapparla dalla sua isola deserta. La musica, nel suo edonismo e nel suo carattere descrittivo, cerca di immobilizzare il tempo (tema centrale delle opere di Strauss), al fine di salvare la sentimentalità borghese che era stata spazzata via da impressionismo ed espressionismo anteguerra (come verrà ancora rifiutata dalla Nuova Oggettività e dal neoclassicismo di poco posteriori). Essa si trova anche in perfetta sintonia con le attese del pubblico: *Der Rosenkavalier* fu un trionfo; Strauss divenne un compositore "ufficiale". Se l'estrema seduzione e la perfezione tecnica della sua musica hanno consentito alle sue opere di affermarsi, esse non hanno però fatto progredire per nulla il genere di cui rappresentavano un ultimo tentativo di conservazione. Dopo la guerra Strauss ha più volte tentato di replicare il successo del *Rosenkavalier*, come lui stesso afferma in una lettera a Hofmannsthal a proposito di *Arabella* (1929-32); ma la sua traiettoria segna a questo punto un certo declino. Le sue opere sono così rimaste senza discendenza, essendo i frutti tardivi di una tradizione esauritasi ormai da molto tempo. Il soggetto della sua ultima opera, *Capriccio* (1940-41), è una riflessione sui rapporti fra testo e musica ambientata ai tempi dell'Ancien Régime (all'epoca della *querelle* tra gluckisti e piccinisti). Strauss, al tramonto della propria vita, lascia la questione senza risposta, come se le opere di Debussy, Schönberg, Berg, Bartók, Janáček e Weill non fossero mai esistite.

Un destino parallelo conobbe la musica di Puccini; anch'egli rappresenta il momento finale di una grande tradizione, storicamente già conclusa al tempo dei suoi primi successi: quella dell'opera verista italiana. I suoi tentativi di modernizzazione a livello della scrittura armonica e della continuità del discorso musicale, ma anche nella scelta dei soggetti, non rinnovano però le convenzioni del genere operistico. Per Puccini, che attribuiva un'importanza fondamentale alla scelta del soggetto, l'opera si basava sullo sviluppo logico di una storia che generalmente rispettava le unità di luogo, tempo e azione; essa doveva tenere il pubblico col fiato sospeso e commuoverlo, attraverso l'alternanza di melodie incisive e colpi di scena, il criterio supremo era l'«evidenza della situazione». L'arte di Puccini è interamente determinata dalla psicologia dei personaggi e dall'espressione di una sentimentalità abbastanza vicina, alla fin fine, a quella di Strauss. Il suo successo, che fu immediato, non si è mai smentito. La sua ultima opera, che è anche la più riuscita, *Turandot* (1926), è rimasta incompiuta; essa riprende la forma del grand opéra che Puccini aveva sfiorato nelle opere più intimiste come *La rondine* (1917), e rafforza sia la costruzione formale, sia la complessità delle relazioni armoniche. Ma l'opera, pur essendo stata composta nel 1926, rappresenta uno stacco rispetto allo spirito dell'epoca. Così, la musica di Puccini non ha fatto scuola. Essa rappresenta, come quella di Strauss, una realizzazione isolata, ma, nel suo genere, quasi perfetta. Lo stile dei due compositori, fondato su un'estetica dell'imitazione, è stato adottato praticamente subito dall'industria cinematografica, che l'ha funzionalizzato allo scopo di caratterizzare situazioni ed emozioni archetipiche. Oggi non si può fare a meno di avvertire nelle loro opere quegli stereotipi espressivi ai quali il cinema ci ha reso sensibili.

3. *Commedia e spirito critico.*

La forma operistica, come del resto tutte le altre forme tradizionali, si trovò al centro delle preoccupazioni dei compositori negli anni Venti e Trenta. La produzione lirica tra le due guerre è impressionante. Ai suoi due estremi, la forma si fonda, da una parte, su soggetti moderni, che mettono in scena personaggi della vita quotidiana in una forma musicale capace di integrare le musiche urbane e lo stile dei generi minori; dall'altra parte, su un ritorno ai soggetti mitici o storici, nello stile del grand opéra, carico di una forte dimensione simbolica. Che ciò avvenga in una forma sperimentale o storica, tragica o ironica, l'opera degli anni Venti e Trenta costituisce una scommessa estetica e sociale. Essa non solo rappresenta il luogo privilegiato dell'elaborazione delle forme antiche e della commistione di stili diversi, ma è anche il luogo della riconciliazione tra creazione e pubblico, globalmente perseguita dal neoclassicismo.

Una delle tendenze fondamentali di quest'epoca è il rifiuto delle idee e delle pose romantiche, quali ancora Schönberg le aveva rappresentate, non senza una certa ingenuità, in *Die glückliche Hand*, nonché il rifiuto delle forme che ad esse si accompagnano, derivate dalla continuità sinfonica delle opere di Wagner. La tradizione romantica sopravvive nell'opera letteraria, soprattutto in Schreker e Zemlinsky, rivelando una scissione tanto estetica quanto sociologica fra l'opera tradizionale e quella nuova. La critica del Romanticismo è iniziata molto presto, ad esempio in Ravel attraverso la lettura delle forme della commedia ironicamente ricalcate nell'*Heure espagnole*, che risale al 1907. Con *Turandot* (1911) e *Arlecchino* (1914-16), Busoni si riallaccia alla commedia dell'arte, seguito da Strauss, che se ne vale per operare una relativizzazione del dramma in *Ariadne auf Naxos*. Ritroveremo una rappresentazione della dicotomia tra opera seria e opera buffa in Prokof'ev, ne *L'amore delle tre melerance* (1919), ispirato a Gozzi. Ma sono i lavori teatrali non convenzionali di Stravinskij a giocare storicamente un ruolo essenziale in questa evoluzione verso un teatro musicale critico. Essi si collocano, significativamente, al margine dei generi consacrati: il confine tra la drammaturgia coreografica, come ne *Le Sacre du printemps* o *Les Noces*, e la drammaturgia teatrale, come in *Renard* o *L'Histoire du soldat*, è labile. Siamo lontani in ogni caso dal modello tradizionale dell'opera, che Stravinskij utilizzerà poi, nella forma del *pastiche*, in *The Rake's Progress* (*La carriera di un libertino*). Tutte le opere sceniche di Stravinskij si basano sulla discontinuità narrativa, e su un'espressività distanziata attraverso l'ironia, o decisamente oggettivata. *L'Histoire du soldat* (1918), composta durante la guerra per un piccolo teatro ambulante (un'opera per tempi difficili), è il prototipo di una forma scenica libera da ogni magniloquenza e priva di *pathos*. Stravinskij non sopportava l'enfasi wagneriana. Prendendo le mosse da *Renard*, che è una sorta di teatro da fiera, egli gioca con gli archetipi espressivi e introduce una duplice presa di distanza nei confronti della trama, tratta da un racconto popolare, con l'utilizzo del parlato a scapito del canto, e con l'uso di forme musicali di repertorio, colte o popolari, che sono dei veri e propri *objets trouvés* (come ad esempio il tema sulle corde vuote del violino). Le danze più in voga, come il *ragtime*, si affiancano a valzer e corali. L'opera termina con un duetto fra il violino, strumento prediletto dell'espressività romantica, e la batteria. Nelle sue opere vocali, Stravinskij spezza in modo radicale ogni possibile identificazione coi personaggi: le voci sono spesso dissociate dall'individuo che rappresentano, come in *Renard* o *Les noces*; il narratore dell'*Histoire du soldat* interviene durante l'azione commentandola. Il tema del soldato che vende l'anima al diavolo, di faustiana memoria, è anche il simbolo della liquidazione dell'*ethos* romantico. All'inizio degli anni Venti, Stravinskij fornirà un altro modello di questa presa di distanza, in uno stile totalmente opposto: *Edipus rex* (1926-27) è una forma monumentale e pietrificata, presa in prestito all'antichità, in cui lo stile

dell'oratorio s'insinua all'interno della forma operistica. L'uso del latino erige un muro contro l'immediatezza espressiva e la sentimentalità, e Stravinskij gioca con una certa freddezza con gli stili più disparati, tra i quali ha il suo posto anche quello pomposo e monumentale. Il narratore infrange ogni forma di illusione e di identificazione teatrale. Non dice forse sin dall'inizio: «Ascolterete una versione latina dell'*Edipo re*, e vedrete dei quadri viventi che non corrispondono affatto alle parole»? La ieraticità di quella musica, radicalmente anti-imitativa, esercitò una forte influenza su molti compositori in cerca di una nuova forma espressiva, in particolare su Kurt Weill, già memore delle idee di Busoni sulla necessità di un nuovo classicismo (nel 1928 scriveva: «*Edipus rex* è uno specchio dei nostri tempi né più né meno de *La febbre dell'oro* di Chaplin» [Weill 1993, p. 173]). In tal modo, Stravinskij sembra costituire il punto di partenza per le due forme antinomiche della modernità lirica tra le due guerre, così come sono state definite sopra.

Lo spirito parodistico è al centro delle due opere sceniche di Ravel, compositore che nutriva la più grande avversione per le tipologie espressive dell'opera tradizionale e per le costruzioni drammaturgiche convenzionali. L'atteggiamento di Ravel è radicale, ma privo di ostentazione. Nell'*Heure espagnole*, anteriore alle opere di Stravinskij, egli scelse un testo e una situazione archetipici, messi in ridicolo dall'interno. La musica fa apparire l'ingenuità e l'accumulazione di luoghi comuni nel libretto di Franc-Nohain, trasformando grazie all'ironia un soggetto e un testo terribilmente convenzionali in una *pochade* al secondo grado. L'estetica del compositore prefigura gli anni del dopoguerra. Egli si è divertito a giocare con i sottintesi erotici, che costituiscono una satira sferzante della commedia borghese. Il mulattiere che va a riparare un "gioiello di famiglia" dall'orologiaio e finisce a letto con sua moglie, la quale preferirà i suoi muscoli alle parole vacue del letterato, suo amante, e alla fatuità del banchiere, suo spasimante; il gioco delle porte dell'orologio in cui entrambe finiscono per rompersi lanciando dei "cucù" derisori; i glissando del trombone che esprimono questo putiferio: tutto, in quest'opera, provoca un riso malizioso, che nasconde una violenza degna del Flaubert di *Bouvard et Pécuchet*. La stupidità borghese è spazzata via dalla natura forte del mulattiere, e dipinta causticamente da una musica che integra le formule di moda (ci sono delle allusioni alla Spagna, alle danze e al jazz, ma il tutto con la più grande finezza); è attraverso l'articolazione musicale, basata su continui cambiamenti di ritmo e di tempo, nonché su una estrema differenziazione delle densità e dei timbri orchestrali, che Ravel fa apparire il ridicolo delle situazioni, il loro carattere stereotipato. La prosodia, di rara perfezione, riprende la lezione debussiana nella costante comprensibilità del testo. Ne *L'Enfant et les sortilèges* (1920-25) Ravel farà cantare (e danzare) gli oggetti che la frenesia del bambino arrabbiato mette sottosopra. L'antisentimentalismo raveliano si espi-

me qui appieno, sebbene la forza delicata della musica, la profondità del lavoro compositivo, come nell'*Heure espagnole*, volgano il negativo in positivo (nelle sue opere c'è sempre un contrappunto sottile tra espressione superficiale ed espressione soggiacente). L'opera è in parte legata alla tradizione del meraviglioso, in cui l'elemento favoloso sulla scena si accorda con la magia dei colori sonori e col fascino dei disegni melodici; il suo modello si trova in Rimskij-Korsakov, che Stravinskij aveva in parte seguito nel *Rossignol* (1908-909/1913-14). Lo si ritroverà anche in Prokof'ev con *L'amore delle tre melarance* (1919), opera antiromantica e antisentimentale, ispirata alla commedia dell'arte, ove il conflitto fra tragico e comico è svolto alla maniera del divertimento. L'onirismo dell'*Angelo di fuoco* (1919-1923), la sua opera migliore, proviene dallo stesso modello. Ma quest'opera possiede anche un carattere romantico, nello spirito di Skrjabin; essa ci porta nel mondo della magia, delle allucinazioni individuali e collettive, un mondo nel quale le pulsioni non si possono domare e dove coesistono i sentimenti più contraddittori (vi si ritrova così il fantastico dell'*Amore delle tre melarance*, la sua miscela di *pathos* e ironia, ma non il suo distacco): la possessione delle monache nell'ultimo atto di quest'opera, che attua una continua progressione drammatica, costituisce infatti un momento molto intenso. La figura della protagonista è di una forza sconvolgente, e la musica possiede una vigoria ammaliatrice che Prokof'ev sacrificherà poco dopo sull'altare del classicismo e del realismo socialista.

In una tradizione parallela s'inscrive *Il naso* (1927-28) di Šostakovič, ma con tutta un'altra portata, che trascende la forma dell'opera parodistica: il surrealismo di questa parabola, ispirata a Gogol', si mescola alle esperienze avanguardistiche dell'arte sovietica degli anni Venti. Il fantastico e il sarcasmo vengono integrati in una forma di teatro totale che rifiuta ogni psicologismo, ogni realismo, ogni linearità del racconto, a favore di una drammaturgia che proviene dal montaggio, e che sottolinea un'organizzazione musicale autonoma (Šostakovič parlava di una «sinfonia musicale e teatrale»): le forme banali, come il galop, la polka o il valzer, convivono con elaborazioni sofisticate come i fugati o il doppio canone con inversione; l'atonalità si alterna a passaggi neoclassici o folklorici. Le strutture musicali rimandano a funzioni drammaturgiche ed espressive: Šostakovič stesso ha sottolineato che se il capo della polizia canta nel registro più acuto, è perché «gridare, per lui, è diventata un'abitudine». Grazie al principio del montaggio, le tipologie espressive e le situazioni più lontane vengono saldate fra loro o si succedono senza soluzione di continuità: un galop brillante ed ironico, all'inizio dell'opera, viene seguito da un quadro in cui si sovrappongono dei cori religiosi e un dialogo prosaico, in un misto di sublime e di volgare che costituisce una caratteristica fondamentale dell'opera (Šostakovič ha rappresentato musicalmente perfino i peti, i rutti e i rantoli erotici). Nell'atto III, la scrittura e la lettura di una lettera vengono rap-

presentate simultaneamente, anticipando il principio pluralista sviluppato dopo la guerra da Zimmermann. Šostakovič utilizza peraltro ogni sorta di procedimenti volti ad esprimere le situazioni o i caratteri all'interno della scrittura musicale in sé e per sé, e non attraverso di essa, come effetto risultante. Così si trovano ad esempio delle cesure nelle linee melodiche o degli sviluppi polifonici che portano al caos. Quest'opera brillante e dall'invenzione sempre nuova richiede un organico molto particolare (settantadue personaggi differenti e un'enorme sezione di percussioni all'interno di un'orchestra da camera!), il che spiega in parte perché venga eseguita così raramente. Dopo il successo iniziale, essa provocò forti riprovazioni ufficiali, quindi sparì dal repertorio. Le stesse critiche si dovevano poi abbattere sulla sua seconda opera, *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* (1930-32), prima parte di un trittico sulla condizione femminile che non verrà mai completato. L'opera fu giudicata "pornografica" e musicalmente troppo audace, sebbene qui Šostakovič avesse utilizzato una struttura drammatica più lineare e avesse trattato i personaggi in modo più convenzionale che ne *Il naso*. Comunque sia, gli attacchi contro quest'opera composta tra il 1956 e il 1963 hanno privato la storia della musica di uno sviluppo importante, perché Šostakovič preferì rifugiarsi nella musica sinfonica e da camera, meno facile a giudicarsi da un punto di vista ideologico.

L'ambivalenza di tragico e comico, che caratterizza la transizione fra la musica d'anteguerra e quella postbellica, si ritrova anche ne *El retablo de maese Pedro* (1919-22) di Manuel de Falla, che fa parte anch'esso di una forma di teatro non convenzionale. Questa breve opera da camera riprende l'idea del teatro nel teatro, sulla base di un capitolo del *Don Chisciotte* di Cervantes. Il cavaliere dalla triste figura, che non è poi così lontano da Wozzeck, assiste ad una rappresentazione di marionette (De Falla aveva collaborato con il teatro delle marionette di García Lorca). Volendo salvare l'onore della bella, egli interviene nella rappresentazione e manda in frantumi il teatrino. De Falla ha sottolineato la dimensione rituale dell'opera; e l'artificio del teatro nel teatro permette di salvare le forme espressive elevandole al secondo grado. La musica ambisce alla più grande purezza, è sobria, e presenta tutti i registri espressivi all'interno di un disegno ben cesellato, nel quale l'orchestrazione gioca un ruolo decisivo. L'oscillazione tra le due forme antinomiche dell'opera seria e dell'opera buffa, che caratterizza la produzione tra le due guerre e s'insinua all'interno di molte opere, apparirà ancora tardivamente in Poulenc, in due opere sceniche che si situano agli antipodi l'una dall'altra. *Les Mamelles de Tirésias*, su un bizzarro testo di Apollinaire, è un "dramma surrealista" composto nel 1944. Poulenc vi introduce le forme classiche come il rondò, la pavana o la gavotta, e le forme banali come il valzer e la polka, in una continuità melodica seducente, nello spirito dell'*Heure espagnole* di Ravel, non senza un certo distacco. Nei *Dialoghi delle Carmelitane* (1953-56) su testo di Bernanos, un'opera profon-

da che si colloca ai margini dell'evoluzione storica, Poulenc cerca invece la verità dell'espressione in uno stile fatto di semplicità e grandezza.

4. *Opera d'attualità e opera post-romantica.*

Le forme di teatro musicale sviluppate nel contesto neoclassico francese (che include anche Stravinskij e De Falla) non sono fundamentalmente lontane da quelle apparse in area germanica dopo la prima guerra mondiale. Esse hanno in comune il rifiuto del Romanticismo e del simbolismo. Kurt Weill ha propugnato l'idea di mettere in scena dei soggetti moderni, e di darne una rappresentazione espressiva che non sia quella delle generazioni precedenti:

Il compito del teatro d'attualità degli ultimi anni, nel quale la maggioranza di noi è stata coinvolta in un modo o nell'altro, consiste nel finalizzare la tecnica scenica, nel rendere duttile il teatro quanto a forma, azione e sentimento [Weill 1993, p. 172].

All'effetto drammatico, sul quale si fonda il successo delle opere di Puccini, si sostituisce il «rafforzamento dell'unità fra scena e musica» [*ibid.*, p. 167]. Weill riconosceva questa «unità ideale tra idea e forma» nel *Doktor Faust* di Busoni, il suo maestro. L'opera, egli scrive, «non vuole rappresentare, ma istruire. Essa non vuole più creare la propria azione a seconda dei momenti di tensione, ma vuole trattare dell'uomo, delle sue azioni e di ciò che le motiva». La musica non riflette più i sentimenti, ma «ha una sua propria vita, e non interviene che nei momenti statici dell'azione: essa garantisce così il suo carattere assoluto e concertante» [*ibid.*, pp. 174-175]. Sarà il *song* a realizzare formalmente questo progetto. In un'introduzione alla sua opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Weill precisa che «la musica qui non è più portatrice dell'azione, ma il suo intervento segna una pausa. La forma del teatro epico è una successione discontinua di situazioni», attraverso cui il compositore aveva intenzione di «restaurare la forma originale del teatro musicale» [*ibid.*, p. 185]. Weill ha sottolineato a tale proposito «il carattere gestuale della musica», che permette di «partecipare attivamente alla rappresentazione dell'azione», negando alla musica ogni «capacità psicologica o descrittiva» (un atteggiamento tipicamente antiromantico). Nei *songs*, la ritmica del testo influisce direttamente sulla costruzione della frase musicale. Weill rivendicava la semplicità dei mezzi e l'utilizzo degli stili più popolari (i suoi organici strumentali s'ispirano alle formazioni jazzistiche, comprendendo sassofono, tromba, batteria e banjo). Il suo teatro ricerca un effetto didattico, e si rivolge all'«uomo che riflette», e non al «gaudente» (qui ritroviamo delle categorie brechtiane ben note).

Il rifiuto delle forme magniloquenti e del *pathos* espressivo, l'ambiguità dei personaggi, che sfuggono alla loro propria comprensione, così come il rifiuto della funzione illustrativa della musica o del gioco teatrale, tutti caratteri propri dell'estetica borghese, si attuano in nome di un realismo che non ha di mira soltanto un nuovo pubblico, ma anche l'espressione dell'uomo ordinario, proveniente dalla massa. In *Royal Palace* (opéra-ballet, 1925) su un testo di Yvan Goll, Kurt Weill rappresenta i tormenti dell'uomo moderno in una forma che contiene ancora gli elementi più disparati, archetipi dell'opera che la musica, nei toni della Nuova Oggettività, cerca di distanziare. *Der Protagonist* (1925), tratto da Georg Kaiser, fa apparire l'incrinarsi del soggetto individuale, e insieme quello della «forza unificatrice della musica drammatica» che vi era collegata: si giunge qui ad una «risoluta distruzione dell'unità d'azione e di quella dei personaggi, distruzione verso la quale tende la musica stessa», e in cui «gli uomini sono interscambiabili come le figure musicali» [Adorno 1985, p. 27]. È così che Weill, a partire da una costruzione basata su forme chiuse, che costituisce l'eredità contraddittoria di Busoni e Stravinskij, perviene ad una forma di montaggio nel quale testo e musica interagiscono dialetticamente, e in cui le strutture musicali sono lontane da ogni apparente continuità organica. L'opera non «rappresenta» dei personaggi reali in modo illusionistico, bensì delle tipologie, delle funzioni emblematiche che fanno appello alla riflessione. In *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* (1927-29), che apparve come una «allegoria della vita d'oggi», «una successione di quadri di costume del XX secolo» [p. 186], «tutti i canti sono l'espressione della massa, anche se vengono eseguiti da una sola persona, portavoce del gruppo» [*ibid.*, p. 187]. Nel 1929, Weill definì perfettamente la sua estetica rispondendo a una domanda della rivista «Anbruch» dopo lo strepitoso successo toccato nell'anno precedente a *L'opera da tre soldi*. Questo lavoro, egli afferma,

rientra in un movimento che oggi coinvolge pressoché tutti i giovani musicisti. La rinuncia alla posizione dell'arte per l'arte, l'abbandono di posizioni artistiche individuali, le idee dei film musicali, l'adesione al movimento musicale giovanile, la semplificazione dei mezzi d'espressione musicale [Weill 1929, ed. fr. p. 29].

Il progetto di Weill è di «far saltare» il quadro dell'opera, e insieme «aprire una breccia nell'industria del consumo». È un progetto politico.

Ma il ritorno alle forme convenzionali, come quelle della rivista, della commedia o dell'operetta, oltre ovviamente a quella dell'opera tradizionale, nel senso di una «ricostruzione», comporta una dimensione intellettuale non direttamente accessibile ad un pubblico popolare. Trascinati dai movimenti sociali degli anni Venti e Trenta, Zeitoper e teatro musicale brechtiano conobbero una sicura fortuna, ma nello stesso tempo le masse continuarono a preferire le commedie e le opere vere e proprie a quelle forme che ne facevano una lettura critica e che tentavano di dar loro un nuo-

vo contenuto. I *songs* di Weill hanno conosciuto un successo ambiguo: essi furono rapidamente staccati dal loro contesto, ed eseguiti isolatamente, come canzoni. Il successo che la musica di Weill continua a riscuotere anche oggi è dovuto soprattutto al fascino delle sue melodie (esse non sono poi così difficili da ricordare come pretendeva Adorno negli anni Trenta), al di là di ogni considerazione sul loro significato drammaturgico. *L'opera da tre soldi* e *Mahagonny*, rappresentate regolarmente nei grandi teatri lirici, a differenza delle altre opere di Weill, sono state assorbite dalle istituzioni, che ne hanno deformato il significato più profondo. Più in generale, la forma critica della Zeitoper non ha saputo resistere al potere del modello che essa combatteva. Le opere di Křenek, per esempio, non sono sopravvissute alla guerra, sebbene avessero riscosso un considerevole successo al momento del loro esordio e fossero state oggetto di un appassionato dibattito. *Der Sprung über den Schatten* (1923), che rappresenta le avventure di un investigatore privato, o *Jonny spielt auf* (1925-26), che mette in scena le figure di un compositore tormentato, un jazzista di colore, un violinista virtuoso e una cantante, contenevano troppi compromessi estetici per sopravvivere alla loro epoca: uno stile vocale vicino a quello del melodramma o del grand-opéra, musiche ispirate al jazz o alle danze in voga, in una forma che ricalca quella di Puccini (dal quale Křenek prende in prestito il sentimentalismo, ma senza possederne il fascino melodico-armonico). La figura del compositore in *Jonny spielt auf* è lo stereotipo del creatore romantico, e ciò senza che la musica produca il minimo effetto di straniamento (una situazione analoga si ritroverà nell'*Elegia per due amanti* di Henze). Schönberg aveva giudicato «superficiale» questa tendenza, e la concherà per le feste in un'opera che s'ispira allo spirito della Zeitoper, ma ne capovolge il senso: *Von Heute auf Morgen* (1929).

La Zeitoper e il teatro musicale di Weill si oppongono alla forma tradizionale dell'opera, sopravvissuta attraverso i lavori classicheggianti di Strauss e quelli, di estrazione post-romantica, di Schreker e Zemlinsky. Questi ultimi ricorrono all'artificio della trasposizione temporale, che proietta i personaggi e le situazioni lontano dall'immediato presente, al fine di dar loro un significato simbolico – un'ultima reincarnazione del rapporto fra soggetto mitologico ed espressione puramente umana in Wagner. Mentre la Zeitoper mette in scena personaggi della vita comune ed utilizza gli elementi della cultura urbana (primi fra tutti il jazz, le forme della commedia americana e della rivista, che introducono l'espressione banale nella forma "nobile" dell'opera) i lavori di Schreker e Zemlinsky, che appartengono alla categoria dell'opera letteraria, mantengono sempre uno stile "elevato", mirando all'espressione di una sentimentalità sublimata. La ricerca del suono misterioso e lontano costituisce il motivo fondamentale dell'opera di Schreker composta nel 1912, *Der ferne Klang*, della quale Berg fece una riduzione pianistica. Il soggetto si confonde con la sua realizza-

zione propriamente detta: l'orchestra accoglie nel proprio timbro l'idealizzazione romantica della musica, la metafisica della sonorità, che è anche una forma suprema di estetismo. Ciò che, al di là dell'opposizione fra tonalità e atonalità, distingue la musica di Schreker da quella, per esempio, di un Berg, è l'enfasi post-wagneriana che diluisce l'espressione, laddove il compositore del *Wozzeck* la condensa all'estremo. Questa enfasi si articola nel raffinamento delle sonorità, in un tentativo di fusione fra la retorica post-romantica e la magia dei colori dell'impressionismo, mentre i compositori della Scuola di Vienna utilizzano il timbro in senso soprattutto costruttivo, in rapporto alla polifonia orchestrale. La scrittura di Schreker è più convincente ne *Die Gezeichneten* (1917), dove il compositore riesce ad ottenere forme d'iridescenza sonora che al loro tempo esercitarono un notevole fascino, e progressioni drammatiche di ampio respiro, alla maniera del *Tristano* di Wagner, sicuramente degne di nota (l'atto III dell'opera è in questo senso particolarmente riuscito, e il silenzio che spezza infine il *climax* conduce ad un epilogo brusco e avvincente). L'opera di Schreker ebbe un successo colossale e fu rappresentata centinaia di volte in tutti i teatri tedeschi; in seguito la sua gloria declinò, fino al momento in cui l'avvento del nazismo eliminò Schreker dalla vita musicale germanica. Zemlinsky ha ripreso il tema dei *Gezeichneten*, quello dell'uomo brutto attratto dalla bellezza assoluta, ma da essa raggirato. Come in Schreker, il soggetto rimanda al conflitto estetico tra un'espressione musicale sublimata e un'espressione banale e prosaica che troviamo già tematizzata in Mahler. Zemlinsky realizza questo tema soprattutto attraverso la scrittura orchestrale: il mondo dell'Infanta, quello dello splendore, è associato, oltre che ad una tessitura musicale cristallina, alle chiare sonorità dell'arpa, della celesta e del *Glockenspiel*, alle quali si aggiungono talvolta quelle di altri strumenti a percussione, come i cimbali; il mondo del nano, quello del grottesco, è associato a deformazioni sonore che illustrano in modo diretto la sua deformità fisica, fino a trasformare il timbro stesso del suo *Leitmotiv*. La musica arriva quasi a toccare la più tragica verità interiore nel grido finale che l'orchestra realizza in un *tutti* terrificante. Questo conflitto, estetico e morale insieme, che si traduce in una dimensione musicale esteticamente legata alla sensazione – il timbro – è tipico dell'opera post-romantica, di un'estetica della decadenza estetizzata, con la quale la Zeitoper aveva rotto in modo radicale. Berg, quando scoprì il libretto dei *Gezeichneten* (che di fatto era destinato a Zemlinsky, ma che Schreker aveva trovato così convincente da comporne la musica lui stesso) lo trovò notevole, seppure un po' kitsch, giudizio che può benissimo applicarsi anche all'estetica del compositore. L'opera di Zemlinsky s'intitola *Der Zwerg* (*Il nano*, 1920-21); la forma drammatica è anche qui tesa sino al culmine del finale, con un notevole senso delle progressioni drammatiche. Il linguaggio di Zemlinsky è meno immediatamente seducente, senza dubbio più profondo, più coerente sul pia-

no della costruzione melodico-armonica, ma utilizza ad ogni modo lo stesso vocabolario e gli stessi riferimenti dell'opera di Schreker. L'opulenza orchestrale dei due compositori contrasta radicalmente con il suono "depurato" di Kurt Weill, che ne rappresenta la critica più spietata.

La commedia borghese, tutta pervasa dallo spirito del racconto, che nell'opera letteraria assume una dimensione tragica, viene capovolta dialetticamente nelle opere sarcastiche degli anni Venti e Trenta. Hindemith larovescia nel senso letterale del termine nel breve *Hin und Zurück* (1927), ispirandosi alle tecniche cinematografiche per costruire un'azione che mostra la banalità di una scenata di gelosia: il triangolo costituito dalla donna, il marito e l'amante, che in Schreker viene rappresentato al primo grado, viene qui demistificato. Hélène riceve a colazione una lettera per il suo compleanno che suscita la gelosia di Robert, suo marito. La scenata che segue sfocia in un colpo di revolver; Robert, pentendosi del suo gesto, si suicida. È a questo punto che il Saggio interviene per dire che non ci si può uccidere per simili peccatucci, e quindi l'azione viene ripetuta all'inverso (musica compresa), fino alla scena iniziale. L'opera è scritta per un piccolo gruppo strumentale che comprende un sassofono, strumento tipico delle sonorità moderniste delle opere di questo periodo. Questa dimensione critica, introdotta all'interno della costruzione drammatica, verrà sviluppata nel circolo di Brecht, del quale anche Hindemith fa parte. Gli archetipi espressivi non possono più essere accettati in primo grado, ma costituiscono un elemento che l'opera deve ripensare. Tutto questo si ritrova nella forma ludica e parodistica delle opere che rompono volontariamente con la drammaturgia del passato a favore di una serie di numeri chiusi, nei quali le musiche di danza e le canzoni prendono il posto delle costruzioni sinfoniche e delle arie. Hindemith ha composto in questo spirito *Neues vom Tage* (1928-1929), che già nel titolo annuncia il realismo dissacrante del suo discorso: lo spirito della commedia e del numero da cabaret invade il regno dell'opera grazie ad una scrittura brillante, molto vicina allo stile di Weill, ma con un virtuosismo e un'arte dello sviluppo più marcati.

Il caso di Hindemith è esemplare: le sue prime opere sceniche attingono all'espressionismo di Francoforte e s'inseriscono nella progenie dello Schönberg di *Erwartung*. Il pannello centrale del trittico composto subito dopo la guerra, *Das Nusch-Nuschi* (1920), oscilla tra l'espressione diretta e violenta dei due monodrammi che lo incorniciano (*Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Assassino, speranza delle donne*) e *Sancta Susanna*), e la forma monumentale, neoclassica, alla quale il compositore giungerà più tardi. I due lavori estremi utilizzano le forme rigorose della musica assoluta, come la forma-sonata in *Sancta Susanna*. *Hin und Zurück*, e poi *Neues vom Tage*, conducono il compositore verso la forma della *Zeitoper* e dell'opera critica brechtiana, alla quale egli parteciperà con *Der Lindberghflug* (*Il volo di Lindbergh*, 1929). Parallelamente, Hindemith approda alla costruzione neoclassica severa nella

forma monumentale dell'opera fondata su una costruzione musicale autonoma, dapprima con *Cardillac* (1926), che deve il suo modello alle opere di Händel, quindi con *Mathis der Maler* (1934-35); due lavori che reintroducono nel linguaggio operistico le forme rigorose del contrappunto. Hindemith proseguirà in questa pratica dopo la guerra, in *Die Harmonie der Welt* (1956-1957). Questa sorprendente evoluzione è emblematica delle contraddizioni attraversate da un compositore straordinariamente sensibile allo spirito dell'epoca, e che nelle proprie composizioni ricercava nello stesso tempo una certa forma di classicismo. Tale ricerca si riflette anch'essa in alcuni soggetti che mettono in scena le tensioni fra l'artista e la società. In *Cardillac* l'ufficiale confessa alla fine la sua ammirazione per l'orefice che recupera i gioielli da lui stesso creati uccidendo i suoi acquirenti: «Un eroe è morto. Egli ignorava la paura degli uomini. Sebbene riposi qui, è lui il vincitore e io lo invidio». La miscela tra la visione violentemente individualista degli espressionisti e la ricerca di un accordo con la società impregna la scrittura musicale, nella quale il cromatismo e il diatonismo convivono senza mai fondersi davvero, e il tono della confessione e della rivolta è accostato ad un lirismo freddo, oggettivo, formalizzato all'estremo. Significativo a questo riguardo è il disaccordo fra Hindemith e Brecht, il quale non aveva apprezzato la musica per il *Lehrstück* che avevano realizzato insieme. Nel 1930 il compositore rifiutò di rappresentare *Die Maßnahme* (*La linea di condotta*) di Brecht, con la musica di Eisler, poiché giudicava il testo «di qualità troppo scadente». Hindemith era alla ricerca di una via di mezzo tra gli opposti estremi della musica fra le due guerre, e finirà per trovarla in un classicismo solido e in un sistema armonico fondato sul diatonismo.

5. Berg e Schönberg.

Quando, rispondendo a un questionario, Berg parlava di un'«opera esemplare» che sarebbe sorta un giorno, e sarebbe stata «talmente orientata verso l'avvenire, che si sarebbe potuto parlare, in virtù della sua sola esistenza, di una "evoluzione dell'opera"», egli non pensava sicuramente al suo *Wozzeck* (1918-25). Eppure è questa l'opera che riassume la propria epoca e la rappresenta con il massimo di rigore e di forza, e anche l'opera che ebbe delle risonanze essenziali per il futuro. *Wozzeck* è un frutto tardivo dell'espressionismo musicale; l'opera deve molto sia a *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, sia al testo di Büchner, la cui scrittura frammentaria è inserita all'interno di un'architettura musicale straordinariamente elaborata. I tre atti sono suddivisi ciascuno in cinque scene, e sono organizzati in modo simmetrico: l'atto II, al centro, è fondato su uno sviluppo continuo, e, secondo le indicazioni dello stesso autore, è molto simile ad una sinfonia drammatica, articolata nei classici movimenti di forma-sonata, Largo, Scher-

zo e rondò finale (a cui si aggiungono, dopo la forma-sonata, una fantasia e fuga a tre soggetti). Le forme musicali tradizionali vengono utilizzate nell'atto I nello spirito dei pezzi caratteristici, mediante i quali Berg presenta i diversi personaggi, mentre nell'atto III, che introduce lo scioglimento tragico, le forme sono delle invenzioni libere (su un tema, una nota, un ritmo, un accordo e un movimento continuo). Queste forme severe – recuperate o inventate – garantiscono l'unità della costruzione drammatica, realizzata su un testo così frammentario come quello di Büchner. Esse sono nello stesso tempo una forma di analisi della situazione teatrale: le ventuno variazioni della ciaccona, nell'atto I, si ricollegano all'ossessione del Dottore, la cui eco riaffiora nello stesso Wozzeck; l'accordo di Do maggiore, nell'atto II, simbolizza la "realtà del denaro". Le forme colte vengono articolate all'interno di forme popolari, delle quali Berg sottolinea la struttura più semplice entro lo stesso linguaggio atonale (marcia militare, berceuse, scena della taverna, Ländler). L'ironia e la dimensione critica non attaccano qui gli archetipi dei personaggi d'opera, ma direttamente le figure sociali. Esse assumono il tono della confessione, come nel *Leitmotiv* che Wozzeck enuncia fin dall'inizio sulle parole « Wir, arme Leute » (« Noi, povera gente »). Le forme tradizionali, colte o popolari, condensano nella loro stessa struttura intere tipologie espressive; è così che esse si inscrivono nel progetto drammaturgico: esse permettono alla musica di essere teatralmente significativa pur restando totalmente autonoma, a differenza sia delle formule stilizzate di Stravinskij, sia di un'estetica dell'imitazione. Ed è questo che conferisce all'utilizzo delle citazioni interne una tale profondità ed efficacia. Esiste una relazione dialettica tra l'identità frammentata degli individui e la pienezza costruttiva della musica, che si analizzano e si superano a vicenda. Berg stesso ha fatto notare [1985, pp. 108 e 123] che nel suo atteggiamento non c'era né un « ritorno al passato » di stampo neoclassico, né alcuna concessione alla moda della Zeitoper, bensì un'esigenza formale ed espressiva, mirante ad una fusione tra musica assoluta e opera (che riprende quella realizzata all'inizio del secolo da Schönberg fra musica assoluta e poema sinfonico, nelle opere che Berg aveva analizzato con la massima accuratezza). Il collegamento tra le diverse forme chiuse che costituiscono ciascuna scena, realizzato mediante brevi interludi, avviene nello spirito del montaggio cinematografico, fatto di stacchi o dissolvenze incrociate. Lo svolgimento dell'azione non è lineare. Questa struttura globale si alimenta di costruzioni molto elaborate nei dettagli, a partire dalla funzione di determinate altezze o accordi, e dall'utilizzo di quasi-*Leitmotive*, fino al simbolismo degli strumenti o dei numeri. L'espressività berghiana nasce proprio dall'accumulazione di strutture e significazioni, nella quale musica e teatro formano un tutto unitario. In tal modo, lo stile vocale comprende tutte le gradazioni intermedie fra la voce parlata e il canto, e lo stile musicale ricopre un campo armonico che va dalla tonalità al serialismo.

In *Lulu* (1929-35), Berg proseguirà in questo procedimento di formalizzazione, fino ad arrivare al trattamento particolarissimo della serie: i significati teatrali vengono qui costruiti musicalmente. In quest'opera le forme sono tuttavia più estese, non essendo il testo di Wedekind frammentario come quello di Büchner, ma discorsivo e fondato sul dialogo; questa è senza dubbio una delle ragioni per cui Berg ha reintrodotto in quest'opera la struttura dell'aria. *Lulu* non è costruita meno simmetricamente del *Wozzeck*, infatti le situazioni dell'atto I si ritrovano, trasfigurate negativamente, anche nel III. Da ciò l'importanza dell'aver ripristinato l'atto III, lasciato dal compositore parzialmente incompiuto, e che sua moglie, dopo aver invano sollecitato Schönberg e Webern a completarlo, aveva quindi proibito di eseguire: sarà Friedrich Cerha a realizzarne la messa a punto a partire dal materiale lasciato da Berg. Al centro dell'atto II, un intermezzo strumentale in forma speculare, durante il quale Berg aveva in progetto di proiettare un film, segnala il punto di capovolgimento della struttura musicale e drammatica. L'ascesa sociale di Lulu, quindi la sua caduta nella prostituzione, sono composte integralmente, formalizzando il realismo del testo di Wedekind; ciò produce una rottura radicale con l'estetica wagneriana e conduce l'espressione lirica, generalmente votata ai grandi sentimenti, a situazioni torbide, prosaiche, degradate, che si avvicinano a quelle della *Zeitoper*. Il mondo del circo, che appare fin dal prologo attraverso la figura del domatore, corrode quello dell'alta borghesia nell'atto III, così come Lulu trascina i suoi amanti nella sua caduta. La sublimità della musica, elaborata fino all'ultima nota e precisa fino alla più piccola indicazione, interamente criptata, si sviluppa a partire da questa degradazione delle persone, che rivela anche la loro ipocrisia. Non è un caso che Berg abbia concluso la propria opera con l'appello commovente della contessa Geschwitz, alla quale è associato l'intervallo di quinta giusta; si tratta di uno dei pochi personaggi che esprimano sentimenti autentici. Alla fine del *Wozzeck*, immediatamente prima della scena conclusiva, Berg aveva già composto un lungo brano orchestrale in forma di «professione di fede», una sorta di «appello al pubblico, che simboleggia allo stesso tempo l'umanità intera» [1999, p. 138]. Per contro, Berg si mostra critico nell'utilizzo di forme barocche solo in quanto antiquate e desuete: la gavotta o la musetta stanno a segnalare la superficialità dei sentimenti, o determinate convenzioni sociali. Viceversa, i gesti primari associati ai personaggi del circo, che come quelli dell'alta finanza non vengono designati con dei nomi propri, ma con nomi generici (l'Atleta, il Banchiere), vengono espressi da forme musicali elementari, come ad esempio il *cluster*. Forme più elaborate sono associate a situazioni più complesse: la forma-sonata è anche il segno del conflitto tra due esseri (il Dottor Schön e Lulu); la Monoritmica (forma inventata da Berg stesso) è il segno della morte. Come nel *Wozzeck*, Berg fa rinascere le forze espressive che le forme avevano pietrificato. Un procedimento ana-

logo si ritroverà dopo la guerra in Zimmermann e, con tono più ironico, in Ligeti. Ciononostante Berg non si è voluto abbandonare alle critiche liquidando del tutto l'espressività romantica che sta alla base della sua sensibilità, così come non ha voluto utilizzare la serialità sopprimendo del tutto gli elementi tonali. Come Baudelaire, del quale ha musicato alcune liriche, Berg fa apparire la verità o la nobiltà d'animo anche nelle situazioni più avvilenti. La condotta istintiva, irrazionale e sconcertante di Lulu lascia però apparire la sua verità profonda, una sorta di innocenza originaria. Berg non raggiunge il sublime se non attraverso questa pittura realistica e critica, nel momento della caduta. È probabile che il successo delle sue opere sia dovuto a un malinteso, nella misura in cui la purezza di sentimenti colta proprio durante il processo di degradazione, come in negativo, è stata interpretata al primo grado, ossia come restaurazione di quella sentimentalità borghese che la musica di Berg in realtà oltrepassa.

Quando Schönberg si decise a intervenire su un terreno che non era esattamente il suo, nel contesto della sua critica radicale all'estetica neoclassica – la quale aveva assunto la duplice forma di un articolo (*Lo stile e l'idea*) e di un lavoro musicale contro Stravinskij (*Tre Satire*) – egli compose nel 1929 *Von Heute auf Morgen*, una critica della Zeitoper. Già il titolo ha un significato programmatico: per Schönberg, un'estetica legata al momento storico non ha alcuna possibilità di durare nel tempo. Il compositore aveva già stigmatizzato in una lettera a Kandinskij la superficialità di certo modernismo avvezzo ai facili effetti, mirante alla popolarità, ma destinato a non sopravvivere che dall'oggi al domani. Ora, come aveva già notato Baudelaire, la modernità possiede una parte di eternità, legata alla scrittura stessa dalla quale l'epoca viene trascesa. Come molti compositori di questo periodo, Schönberg introduce il sassofono nella piccola orchestra della sua opera in un solo atto; ma questo non significa affatto un piegarsi all'estetica del jazz: tutta la costruzione poggia al contrario su una serie, e l'opera culmina in un doppio canone complesso e virtuosistico. La ricchezza della scrittura, nella quale si sposano contrappunto e timbro, si sviluppa nella tessitura orchestrale, mentre le voci adottano lo stile del *parlando* drammatico: *Von Heute auf Morgen* è un'opera dialogica. In *Moses und Aron* (1930-1932), composto poco più tardi, Schönberg affronta un soggetto più grave, nel quale si confondono la sua propria posizione di compositore e il destino del popolo ebraico. L'opera, che riprende e trasforma un tema già sviluppato in un brano scritto nel 1926-27 (*Der biblische Weg*), è evidentemente legata alla situazione storica: l'ascesa del nazismo e dell'antisemitismo, dei quali il compositore aveva potuto cogliere la portata e la violenza fin dall'inizio degli anni Venti [si veda la sua lettera a Kandinskij del 4 maggio 1923 in Schönberg e Kandinskij 1980, trad. it. pp. 66-70]. Il profeta Mosè cerca di comunicare al suo popolo il messaggio divino che ha ricevuto dietro il rovescio ardente. Ma non trova le parole che gli permettano di tradurre una sif-

fatta visione senza deformarla; l'opera inizia con delle voci mormoranti queste parole: «Dio unico, eterno, onnipresente, invisibile ed inimmaginabile!» («Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott!») e termina con questa deplorazione di Mosè: «O parola, parola, tu mi manchi!» («O Wort, du Wort das mir fehlt!»). Per convincere il popolo ebraico ad abbandonare il paese d'Egitto e dirigersi verso la Terra Promessa, è necessario che Aronne trovi delle immagini capaci di tradurre il pensiero di Mosè; ma ciò facendo, egli ne deforma l'idea, gettando il popolo nella scena orgiastica del Vitello d'Oro. Fra l'Idea e la realtà, la visione e la forma concreta, sussiste una distanza irriducibile. La forma non realizza l'Idea, semmai tende verso di essa, come il popolo verso la Terra Promessa, che non potrà mai raggiungere. «Ogni volta che voi abbandonerete la rinuncia del deserto, anche quando i vostri talenti vi avranno condotti alle vette più alte, ogni volta, dalle conseguenze dei vostri travimenti, verrete nuovamente precipitati nel deserto!... Ma nel deserto voi siete invincibili» (questa conclusione dell'atto III non è stata musicata). In *Die glückliche Hand*, Schönberg aveva già proposto a mo' di morale: «Tu tenti di trattenere ciò che non può che sfuggirti non appena lo afferri», il che gli fece affermare, in una conferenza su quest'opera: «Felice la mano che non mantiene ciò che promette» [Schönberg 1984, pp. 83, 88]. Quest'opera filosofica racchiude significati troppo profondi e troppo complessi per riassumerli in poche parole. Si noterà ad ogni modo che Schönberg ha espresso l'opposizione tra Mosè ed Aronne attraverso le loro diverse vocalità, facendo sì che la "psicologia" s'inscriva direttamente nel materiale: il primo parla (*Sprechgesang*), il secondo canta (tenore lirico). Carl Dahlhaus ha suggerito che l'orchestra, la quale rappresenta l'espressione della musica assoluta, sia il tramite che avvicina la forma all'Idea, senza tradire quest'ultima. Infatti la musica è qui eminentemente non rappresentativa. Il rifiuto dell'immagine, che ha le sue radici nel giudaismo, e al quale Schönberg ha consacrato uno dei cori della sua Opera 27, conferisce a *Moses und Aron* uno statuto del tutto particolare, a cavallo tra l'opera e l'oratorio. In certo modo, la forma stessa dell'opera si riflette nel suo soggetto. Il fatto che il compositore l'abbia lasciata incompiuta a causa dell'avvento del nazismo e dell'esilio forzato a cui fu costretto, fa pensare che non esista una soluzione netta.

Le opere liriche di Berg e Schönberg sfuggono alle categorie nelle quali le si vorrebbe inquadrare: ad esse mal si adattano i termini di realismo, espressionismo, *Zeitoper* o opera letteraria. Le loro opere li trascendono, poiché affrontano l'eredità del Romanticismo in modo critico, sfuggendo alle sue formulazioni decadenti o alle sue reazioni primarie. I due compositori non vogliono rinunciare né alla soggettività liberata, eredità dell'espressionismo, né alla costruzione formale oggettivante propria del classicismo: la drammaturgia, nelle loro opere, è strettamente legata alla problematica

compositiva. La rappresentazione del soggetto mutilato, intriso di contraddizioni, fiaccato e ambiguo, necessita dell'utilizzazione dialettica di tutti i mezzi a disposizione del compositore per ricomporre la sua realtà frammentaria e contraddittoria. Tale sarà anche l'atteggiamento estetico di Dalmaticola alla fine degli anni Trenta. Rispetto a loro, i compositori che tentano di attualizzare soggetti antichi o storici si trovano ad affrontare la rappresentazione problematica di un soggetto eroico e di una musica unitaria che creano un senso di ingannevole pienezza. Il confine che separa la musica tonale da quella atonale risiede anche nella concezione drammatica. Le forme monumentali di Darius Milhaud, in *Christophe Colomb* (1928), quindi in *Maximilien* (1930), *Médée* (1938), *Bolívar* (1943), *David* (1952) ecc., o di Arthur Honegger in *Judith* (1925) e *Antigone* (1927), mirano ad un teatro popolare che sarà in grado di rivaleggiare con i nuovi media, come il cinema, presente in entrambi i compositori. Honegger ha scritto le sue prime opere sceniche dopo il successo di *Roi David* (1924), composto molto rapidamente per il Théâtre du Jorat, nel quale René Morax proponeva grandi affreschi storici, biblici e mitologici in ambiente campestre. La musica, di una ieraticità che deriva da Stravinskij, si allontana dalla non-espressività che stava alla base dell'estetica del compositore russo, ma al contrario tenta di reintegrare la sua antica funzione imitativa, anche se in Honegger la presenza di un narratore nella maggior parte delle sue opere sceniche provoca una forma di oggettivazione che proviene dall'estetica dell'oratorio (in lui i confini tra opera e oratorio non sono affatto definiti, come si può ancora constatare in *Jeanne d'Arc au bûcher*, 1934). Honegger insiste, soprattutto in *Antigone* (una delle sue opere più ardite dal punto di vista compositivo), sull'espressività di un'accentuazione insolita del testo, la quale privilegia la prima sillaba, contrariamente all'uso comune. La miscela di costruzione monumentale e di immediatezza espressiva, senza distanziarsi dalle convenzioni, cerca di evitare le posizioni estreme, a vantaggio di un'estetica del giusto mezzo. Se Honegger tenta una sintesi fra la tradizione wagneriana e il nuovo classicismo in voga dopo la prima guerra, Milhaud rifiuta ogni espressione drammatica nel nome di una concezione della tragedia come forma inesorabile. Al dinamismo della prima egli oppone la staticità della seconda. Questo atteggiamento, che è stato definito «mediterraneo», proviene senza dubbio dallo Stravinskij dell'*Edipus rex*. Tale lirismo oggettivato, che trova una formulazione ideale nella tecnica politonale, dove le tensioni armoniche vengono riassorbite, ha portato Milhaud ad elaborare nuove forme: nella musica di scena delle *Choéphores* (1916) fa intervenire un coro parlato ritmato; nelle sue opere-minuto - che in effetti durano meno di dieci minuti - egli condensa l'azione all'estremo, un atteggiamento che riprende in forma più estesa ne *Les Malheurs d'Orphée* (1924). Le forme monumentali con cui si misurano contemporaneamente Milhaud e Honegger sono simmetriche a quelle dell'opera di argomento let-

terario. Tuttavia, l'autenticità colta attraverso forme connotate, inattuali, e per di più trasposte nel mondo antico, agli antipodi rispetto al postulato teatrale di Brecht e Weill, è difficilmente credibile se travisata dietro la maschera dell'antichità. Il fatto che Milhaud e Honegger abbiano composto anche delle operette autorizza a pensare che la loro sia più una scelta formale che un'esigenza esistenziale; i loro lavori indirizzati al grande pubblico sono scomparsi dal repertorio.

È forse nell'*Edipo* (1921-31) del compositore rumeno George Enesco che la restaurazione della tragedia antica si mostra più convincente. Il successo di quest'opera oggi completamente dimenticata è probabilmente dovuto ai difetti stessi dello stile compositivo di Enesco, nel quale gli elementi classici si mescolano a quelli folkloristici, e danno luogo ad una forma di primitivismo espressivo molto diretto, a volte impressionante, soprattutto nella scrittura corale e nella potenza dei momenti più drammatici. Le scale non tradizionali creano una distanza salutare dalle convenzioni. In questa corrente di opere ispirate all'antichità, ma all'opposto dell'estetica di Enesco, è doveroso ricordare la posizione ambigua di Carl Orff, che produce una semplificazione estrema del linguaggio musicale, fondata su di una ritmica insistente e una riduzione melodico-armonica che ha portato Stravinskij a parlare di uno stile «neo-neanderthaliano». La questione sarebbe priva d'importanza se Carl Orff non avesse creato le sue opere principali al culmine del regime nazista, del quale fu un rappresentante ufficiale, e se la sua musica non avesse affondato le proprie radici nello spirito del «Blut und Boden».

6. Transizione.

Le opere di Luigi Dallapiccola gettano un ponte fra la prima e la seconda metà del secolo. Esse hanno un'importanza centrale nel suo percorso creativo, e malgrado il ristretto spazio che occupano nei cartelloni della lirica, costituiscono un momento essenziale nella storia del genere operistico. Se le prime opere del compositore italiano sono, come quelle di tutti i musicisti della sua generazione, segnate dal neoclassicismo stravinskiano – del quale Petrassi [in Restagno 1986, pp. 20-21] ha rilevato l'influenza sui compositori italiani –, Dallapiccola evolve rapidamente verso uno stile personale dopo la rivelazione della musica di Berg e di Webern. In lui la concentrazione formale e drammatica, legata all'assimilazione della dodecafonia, poggia su un'esigenza musicale ed etica; il superamento delle convenzioni, nella ricerca della verità dell'espressione, possiede una dimensione umana e politica che s'inscrive nel contesto tragico del fascismo e della guerra. Le tre opere di Dallapiccola mettono in scena il lutto dell'uomo di fronte agli elementi (*Volo di notte*, 1937-38), di fronte all'oppressione (*Il prigioniero*, 1944-48) e di fronte a se stesso (*Ulisse*, 1960-68). Gli «sforzi acca-

niti di Rivière, direttore di una compagnia aerea, per imporre i voli notturni contro l'opposizione generale», e «la lotta che il pilota Fabien ingaggia contro le forze della natura» costituiscono la trama e il principio drammatico di *Volo di notte* [in Michel 1996, p. 86]. Dallapiccola riprende da Berg e Busoni l'idea delle forme chiuse (studio ritmico, corale, variazioni ecc.). Nel *Prigioniero*, che suona come un'analisi terribile del fascismo italiano e come una forma di coraggiosa resistenza, Dallapiccola mette a confronto l'uomo ribelle e l'Inquisizione spagnola. Più ancora della figura del potere che sopprime i suoi oppositori, domina qui quella della manipolazione perversa, quella della "tortura della speranza", secondo il titolo della novella di Villiers de l'Isle-Adam da cui è tratta l'opera: il Guardiano fa credere al prigioniero che Filippo II sia sul punto di venir rovesciato dalla rivolta dei Pezzenti e lascia aperte le porte della prigione; il Prigioniero crede di poter ritrovare la libertà, ma il suo cammino lo conduce di fronte al Grande Inquisitore, che altri non è se non il Guardiano stesso. Distrutto, sconvolto, il Prigioniero non può far altro che pronunciare la domanda: «la libertà?» mentre si lascia condurre al rogo. L'organizzazione drammatica, che si fonda su disposizioni speculari, non lascia via d'uscita; essa adotta una struttura ad arco. L'opera è costruita su tre serie dodecafoniche corrispondenti a «preghiera», «speranza» e «libertà»: gli elementi intrinsecamente musicali vengono caricati di significati drammatici. Quest'opera relativamente breve, dove Dallapiccola raggiunge la sintesi tra una costruzione musicale serrata e un lirismo vocale assai espressivo, esercitò un'influenza decisiva sulla giovane generazione dei compositori italiani; essa ha determinato il senso della loro evoluzione, come hanno espressamente riconosciuto gli stessi Maderna [in Baroni e Dalmonte 1985, p. 91], Nono [in Restagno 1987, p. 58] e Berio [1981, pp. 55-56]. La terza opera di Dallapiccola, più tardiva, rappresenta l'approdo della sua evoluzione creativa. In *Ulisse*, da Omero, la costruzione è ancora più concentrata. Quest'opera di grandi dimensioni è costruita interamente su una vasta simmetria formale, la quale fa sì che gli episodi, disposti ai lati di una scena centrale, si rispondano a vicenda, e termina con la solitudine dell'eroe greco, alla ricerca della propria identità. In tal modo Dallapiccola ha costruito le sue opere, nell'ordine, su di un soggetto moderno, uno storico e uno antico. In tutti e tre i casi, tuttavia, predomina sempre la dimensione interiore: tutti i personaggi divengono coscienti del senso della loro esistenza al momento della morte. Al pari dei personaggi delle opere più riuscite della prima metà del secolo, quelli di Dallapiccola rappresentano degli individui alla ricerca di un'impossibile riconciliazione con la società, di un'impossibile fusione con la realtà; nondimeno, tutti cercano una via d'uscita, o meglio una forma di redenzione.

Queste contraddizioni si ritrovano parzialmente in due opere di Britten, che sono anche le più convincenti di questo autore: *Peter Grimes* (1944-

1945) e *Billy Budd* (1951). Ma l'innocenza beffata, la diversità fatta oggetto della vendetta collettiva si caricano qui di una visione morale che si sostituisce alla dimensione politica propria delle opere di Dallapiccola. Il teatro di Britten si sviluppa all'interno di universi chiusi, nei quali viene agito il conflitto fra la norma sociale e l'emarginazione individuale. L'obiettivo impotenza degli individui, che si trovava già nelle opere di Berg e di Dallapiccola, prende qui la forma di un'introversione, come si vede ancora più chiaramente nell'ultima opera di Britten, *Death in Venice* (1973). Nelle due opere da camera *The Turn of the Screw* (*Il giro di vite*, 1954) e *The Rape of Lucretia* (1946-47), questa espressione introvertita conduce a lunghi passaggi nei quali l'espressione lirica si astrae dallo sviluppo drammatico, assumendo la forma della ballata. Nelle forme compositive (che testimoniano un'ammirevole maestria) e nella costruzione drammatica sussiste un'ambiguità fondamentale, come se ciò che appare non fosse che il segno di qualcosa d'altro. Questa ambiguità si ricollega alla posizione estetica del compositore. Il suo tentativo di sintesi fra il teatro epico e l'opera, in *The Rape of Lucretia* particolarmente, resta a metà strada tra la drammatizzazione da un lato e la presa di distanza dall'altro. Come ha fatto notare Zimmermann in una critica del lavoro, lo stupro di Lucrezia, curiosamente, «è senza dubbio il passaggio più debole dell'opera». Ad esso segue la domanda di grazia alla Vergine Maria, «pura ancella di Dio». «Il pathos dell'opera – che si esprime nella nostalgia wagneriana della redenzione provata da Tarquinio di fronte a Lucrezia, la donna pura – è giustapposto alle considerazioni epiche del coro che canta una citazione da un corale, evocante in modo inconfondibile *God save the King*» [il testo di Zimmermann su Britten non è stato ripubblicato, e si trova all'Archivio Zimmermann dell'Akademie der Künste di Berlino]. Nell'atto II, i generi vengono contrapposti in modo inconciliabile, sia su un piano puramente musicale, sia sul piano del contenuto. In Britten la forma operistica mira segretamente alla riconciliazione. Le figure enigmatiche di Peter Grimes o di Billy Budd non si ribellano contro l'ordine costituito, ma soffrono di un fatalismo quasi ottuso, l'accettazione del destino e della morte. Questa passività, che rende spesso ambiguo il rapporto fra i personaggi, è legata alla scelta di un linguaggio musicale estremamente tradizionale, che sotto ogni punto di vista resta indifferente alla tradizione innovatrice dell'opera dopo Debussy. Non si tratta solo del recupero da parte di Britten di una scrittura modale o tonale basata sulle triadi, con un'ingenuità che rasenta spesso l'accademismo; egli conserva anche le strutture del recitativo, dell'aria, del duo e dei concertati, senza la minima intenzione parodistica o ironica, ma al primo grado. Parimenti, negli interludi del *Peter Grimes*, egli ripristina una pittura musicale impressionista, come se il simbolo naturale potesse ancora sussistere immutato all'epoca della seconda guerra mondiale. La visione morale, così come la simmetrica tentazione del meraviglioso (*A Midsummer Night's Dream*, 1960) e dell'ope-

ra religiosa (le tre *Church Parables*, 1964-68), ha qualcosa a che fare con una forma di atemporalità che le viene assicurata dall'uso di un linguaggio musicale estraneo al proprio tempo. Se le opere di Britten hanno avuto un rapido riconoscimento, soprattutto in Gran Bretagna, dove sono divenute l'espressione di un'arte nazionale, esse sono state oggetto di un rifiuto pressoché unanime all'interno dei circoli innovatori, oppure di una cortese indifferenza. Le opere liriche di Michael Tippett – le più conosciute sono *The Midsummer Marriage* (1947-52), *King Priam* (1958-61), *The Knot Garden* (1966-70), *The Ice Break* (1973-76) – non sono riuscite a imporsi al di fuori della Gran Bretagna; anch'esse sono caratterizzate da un neoclassicismo attardato e da un eclettismo stilistico che limita la musica alla pura funzione imitativa, sebbene Tippett giochi molto sugli archetipi e sul significato allegorico dei caratteri e delle situazioni (spesso in senso politico). Se nella sua essenza la musica di Tippett è più drammatica di quella di Britten, nondimeno si riallaccia essa pure all'estetica della *Zeitoper*, a quella falsa immediatezza dell'espressione in un linguaggio musicale relativamente convenzionale. È questa una delle differenze fondamentali tra la scrittura di Dallapiccola e quella dei due compositori inglesi, sebbene i loro riferimenti estetici iniziali siano abbastanza simili. Il fatto di passare attraverso la condensazione weberniana della scrittura, e attraverso il serialismo, che costituisce anch'esso una riflessione sul linguaggio e sull'espressione, ha condotto infatti Dallapiccola verso un'unità stilistica che né Britten né Tippett sono riusciti a creare partendo da un diatonismo ora modale e polimodale, ora tonale e politonale.

La musica di Hans Werner Henze si ricollega ad una tale corrente. Non a caso, il compositore tedesco fu il solo della sua generazione ad accogliere favorevolmente l'opera di Britten, che costituiva secondo lui un'alternativa al dogmatismo dei musicisti di Darmstadt – e gli ha anche dedicato la sua *Kammermusik* 1958. Inoltre, Henze ha reso onore anche al neoclassicismo di Stravinskij, abbastanza sottovalutato negli anni Cinquanta, qualificando come «sublime» la musica di *Perséphone* – e dedicandogli il suo *Der Prinz von Homburg* (1958). La musica del compositore russo ha esercitato su Henze un'influenza fondamentale, che si può percepire in numerose delle sue opere. Tuttavia in lui l'eclettismo non comporta quel distacco che è proprio del compositore del *Rake's Progress*: i differenti stili che egli adotta con una bulimia ed un virtuosismo sconcertanti appaiono quasi sempre al primo grado: l'ironia o il distacco, ha scritto Henze, «non sono l'oggetto del mio interesse musicale» [1982, p. 149]. Il compositore tedesco si è distaccato dal movimento centrale della sua generazione, rifiutando il concetto di un progresso lineare nell'arte, che era soggiacente alle posizioni dei compositori post-weberniani: «L'idea secondo cui l'opera sarebbe una forma artistica "borgheese" e superata è in se stessa una delle idee più fuori moda, fastidiose e ammuffite che esistano» [*ibid.*, p. 217]. Henze ha riassunto il suo programma

estetico parlando di entrare nell'ambito delle convenzioni per presentarle sotto «una luce nuova», impiegando in modo efficace «nuovi mezzi espressivi» [1982]. Ha propugnato inoltre la ricerca della «chiarezza» e della «verità», dell'«ordine» e della «forma». Le sue opere sceniche uniscono alla citazione di forme colte l'utilizzo di quelle popolari o banali. A ciò si aggiunge il gusto per le citazioni dirette o indirette, come ne *Der junge Lord* (1964). Ma l'estetica di Henze è difficilmente definibile, tante sono le diverse sfaccettature dei suoi lavori. In *Der junge Lord*, nel bel mezzo di una scrittura ispirata allo stile parodistico di Stravinskij, alcuni passaggi, come il duetto d'amore tra Wilhelm e Luise all'inizio dell'atto II, rinviano agli stereotipi della musica sentimentale e del Romanticismo più ingenuo (la partitura indica: «tragico e doloroso»). La sua abilità nel comporre a partire da formule e oggetti preesistenti si coniuga a una certa convenzionalità nell'espressione come nelle scelte formali: al pari di Britten, Henze non esita ad utilizzare le strutture tradizionali, come recitativi, arie, duetti o concertati. E non lo fa in senso critico. In *Die Bassariden* (*Le Baccanti*, 1966), da Euripide, Henze ha ripreso la struttura della sinfonia in quattro movimenti: forma-sonata, scherzo (con le danze delle baccanti), adagio e fuga, passacaglia. Il soggetto antico è associato a delle figure cristiane. In Henze c'è un desiderio di sintesi storica che si manifesta attraverso una struttura tonale allargata, capace di integrare sia la canzone, sia la serie dodecafonica. La volontà di svelare la verità degli esseri e dei sentimenti sotto l'apparenza ingannevole delle convenzioni sociali, che si trova sia in *Elegie*, in forma melodrammatica, sia in *Der junge Lord*, in forma di commedia, o quella di esprimere idee rivoluzionarie, come in *El Cimarrón* (1969-70), mal si adattano alla convenzionalità del linguaggio musicale e delle scelte estetiche, che sembrerebbero indicare il contrario. La posizione di Henze può far pensare a quella di Strauss: i suoi lavori si sono immediatamente integrati nell'istituzione operistica per la quale sono stati scritti, e hanno avuto un successo di pubblico che nel tempo si è parecchio affievolito.

C'è tuttavia un'opera che rappresenta uno snodo dal punto di vista della storia del genere lirico e della sua forma, e taglia l'erba sotto i piedi alla corrente di tradizionalismo che pervade i compositori come Henze e Britten: si tratta di *The Rake's Progress* di Stravinskij, composta tra il 1948 e il 1951. Le convenzioni dell'opera classica, con i suoi numeri chiusi, le sue arie, i duetti, i concertati e i recitativi (tra Gluck e Mozart), vengono qui riprese di peso, e servono a costruire la forma assoluta, ideale e cristallizzata dell'opera in quanto forma a sé (un po' come Stravinskij aveva ricomposto l'idea del dramma antico in *Edipus rex*). Il fatto che si tratti, secondo le parole dello stesso autore, di una «favola morale», deve essere preso alla lettera in senso puramente musicale. Nello scrivere un'«opera di convenzioni», Stravinskij la priva dell'efficacia alla quale sembrano ancora credere compositori come Henze e Britten. L'antiumanesimo di Stravinskij, che, come avviene in

molti dei suoi lavori scenici, fa manipolare alla figura del diavolo la storia e i destini individuali, scalza le fondamenta dell'opera tradizionalista, al servizio delle giuste cause, come in Henze e Tippett, o della difesa degli oppressi, come in Britten. Le questioni esistenziali si disputano in una sorta di partita a carte, per citare la scena centrale dell'*Histoire du soldat*. Stravinskij ha rilevato un tratto caratteristico del suo librettista, W. H. Auden, legato alla storia del genere operistico (Auden ha lavorato soprattutto con Britten e Henze): «Sembrava che considerasse la composizione poetica come un gioco» [Stravinskij 1963, p. 199]. La *fabula* non è altro alla fin fine che un pretesto per comporre della musica pura, vale a dire, nello spirito di Stravinskij, per creare un certo ordine nel tempo (non a caso egli ha parlato, a proposito delle forme nel *Wozzeck*, di un «autentico dedalo»!) Il *pastiche* si rispecchia in se stesso, senza lasciare il minimo spazio a qualsivoglia immediatezza dell'espressione, o a significati reconditi, che costituirebbero il sigillo della sua verità. L'opera ha la forma di un *tombeau* – quello del neoclassicismo – realizzato con mano magistrale; con la sua estetica essa chiude un'epoca, e scava fino alle possibilità ultime del proprio avvenire (dopo la composizione di quest'opera, Stravinskij si è rivolto al modello weberniano per effettuare un'ultima metamorfosi).

Per i compositori del dopoguerra appartenenti alla corrente della Nuova Musica, contrariamente a Henze o Britten, le forme tradizionali dell'opera non erano affatto scontate. *The Rake's Progress* aveva messo a nudo le convenzioni del genere, come attraverso una radiografia. Nello spirito del pensiero seriale, si trattava di ricostruire in modo intrinseco la drammaturgia teatrale, così come era stato fatto al livello del linguaggio musicale stesso. Conciliare le esigenze musicali fondate sui criteri della musica assoluta con un'azione teatrale non convenzionale portava a riconsiderare tutti gli elementi costitutivi del teatro musicale. Nello stesso tempo, l'opera offriva una via d'uscita alle aporie della musica seriale. È significativo che compositori come Zimmermann, Nono, Berio e Pousseur si siano avvicinati all'opera alla fine degli anni Cinquanta, in un periodo di discussioni e di riesami che segnava la fine dell'avventura collettiva attorno ai problemi del linguaggio. Se si prescinde dalle differenze stilistiche fra questi compositori, si possono constatare delle preoccupazioni comuni, miranti da una parte a far evolvere le concezioni musicali rigoriste dell'epoca, e dall'altra a ripensare i differenti parametri drammatici. Nell'atto di elaborare il concetto di opera aperta, in relazione a quello del momento in Stockhausen e a quello dell'aleatorio in Cage, e nel periodo in cui la sperimentazione sui mezzi elettroacustici offriva un approccio nuovo al materiale e allo stile, l'opera poteva apparire come il luogo di una generale rielaborazione estetica: si trattava di allargare la nozione di stile, fino ad allora legata ad un materiale omogeneo, integrandola con elementi eterogenei, ivi compresi riferimenti storici e citazioni. I musicisti tentavano anche di riconquistare una dimensione narrativa che lo stile

post-weberniano aveva eliminato. La scrittura di Joyce esercitò a tal proposito una funzione decisiva, e non è un caso che essa si trovi al centro del libro che Umberto Eco consacrò al concetto di "opera aperta"; questo doveva essere anche il titolo di un progetto scenico di Berio, che alla fine venne però realizzato sotto il nome di *Opera* (1968). Berio, che allora lavorava con Eco, realizzò nel 1958 una sorta di studio musicale sul capitolo dell'*Ulisse* «Le Sirene»: *Thema (Omaggio a Joyce)*. Zimmermann scoprì nello stesso momento il romanzo dello scrittore irlandese, che gli fu utile per definire il proprio concetto di pluralità stilistica e di sfericità del tempo. Dietro alle questioni strettamente compositive, si poneva il problema del senso musicale e della relazione con la storia. I compositori seriali, in effetti, nel loro rifiuto del neoclassicismo d'anteguerra, in parte legato alle posizioni radicali di Messiaen, avevano tentato di cancellare dal loro lavoro ogni riferimento esplicito alla musica del passato. La volontà di ricollegare le forme musicali più avanzate ad una coscienza storica e sociale che sfocia nella nozione di impegno, proveniente da Dallapiccola, caratterizza i postulati estetici di Nono e di Berio. Essa porta a trovare un legame nuovo e significativo fra la musica, il testo e il gesto. La drammaturgia si basa allora su una polifonia di azioni e di situazioni che generano una narrativa esplosa, non lineare, corrispondente al pensiero musicale dell'epoca. L'opera offre una possibilità di sintesi e di superamento delle problematiche strettamente musicali in cui, secondo le parole dello stesso Zimmermann, si trova il luogo di «raccolta finale e di coordinazione spirituale di tutto ciò che è stato prodotto di nuovo negli ultimi tempi» [1985, p. 87]. Il lavoro dei compositori sulle nuove possibilità vocali, sulle relazioni fra musica e testo, e su nuove forme di discorso musicale, quali si trovano in tutta una serie di opere composte alla svolta tra gli anni Cinquanta e Sessanta, doveva trovare nella forma dell'opera un risultato e, insieme, la possibilità di uno sviluppo nuovo. Zimmermann, con *Die Soldaten*, mostrò il cammino a venire. Egli scriverà «L'opera deve andare nel senso del teatro totale!» [ibid., p. 86]. Ma la resistenza delle istituzioni alle nuove idee ha reso impossibile lo sviluppo che egli sognava. Le idee sviluppate da Zimmermann nel suo testo *Il futuro dell'opera*, che mirano a creare un luogo adeguato e ambizioso, inclusivo e mobile, sono restate lettera morta. Senza dubbio sono pochissimi i direttori d'opera a conoscerne anche solo il contenuto.

7. *Opera e modernità.*

Die Soldaten (1958-65) rappresenta il paradigma dell'opera contemporanea, la sua più brillante realizzazione. L'incontro tra musica assoluta e teatro totale la innalzano al livello dei successi mozartiani che lo stesso Zimmermann giudicava ineguagliabili e insuperabili. Il testo di Lenz, la cui scel-

ta ci orienta verso il genere dell'opera letteraria, molto apprezzato in Germania, è interamente riformulato dalla musica. Esso offre un insieme di situazioni che rinviando, con tutto il necessario distacco, ai traumi della guerra e del nazismo, che Zimmermann ha attraversato. Tre nodi centrali fanno di questa produzione un punto di riferimento per la sua epoca: il rapporto tra costruzione musicale e struttura drammaturgica; il trattamento delle voci e dell'orchestra e l'uso dei diversi mezzi offerti dal teatro musicale moderno; infine lo stesso contenuto espressivo.

Zimmermann non si è ricollegato in primo luogo alla favola, di cui ha potuto dire che «non rappresenta nulla di straordinario», bensì alla «macchina sociale» che stritola gli individui. Stolzius e Marie sono le figure prototipo degli antieroi dell'opera contemporanea. Il tragico, che nasconde una dimensione sacrale, scaturisce dalla musica e rovescia del resto il senso della commedia di Lenz di cui Zimmermann ha completamente modificato il finale. Esso è realizzato grazie alla tensione tra la forma apparente e la struttura soggiacente, oltre che attraverso l'interpenetrazione di due tipi di scrittura differenti nella successione delle scene. L'opera è costruita a partire da una serie e dalle sue derivazioni, e da forme severe, derivanti essenzialmente dall'epoca barocca, come la ciaccona, il ricercare o la toccata. Zimmermann raccoglie qui l'eredità di Berg. Come in *Wozzeck* o *Lulu*, queste forme garantiscono l'unità della costruzione musicale e hanno allo stesso tempo un significato drammatico più o meno precostituito. Ma è anche il contrasto tra il lirismo e tali costrizioni strutturali a creare la tensione espressiva tipica dell'opera. Così, l'opposizione tra Stolzius e Desportes è realizzata musicalmente attraverso l'opposizione tra ciaccona e ricercare, tra una forma fondata sulla variazione a partire da un elemento di base persistente e una forma di improvvisazione libera e virtuosistica, che comporta sviluppi per imitazione. Questa opposizione è rafforzata dalla scrittura vocale: sillabica e quasi parlando per Stolzius, melismatica e cantata per Desportes. I melismi di Desportes non esprimono solamente il gioco della seduzione, ma ne sono anche la critica: l'aria non è un momento di celebrazione lirica, bensì una forma di espressione desueta che, nel contesto dell'opera, suona male come i discorsi del barone. La linea vocale di Desportes forma con l'orchestra un canone ritmico retrogrado. Attraverso questa inversione temporale, l'orchestra annulla le belle parole del seduttore, profetizzando il suo tragico destino. Il teatro totale è *durchkomponiert*.

Il fatto che Zimmermann abbia interrotto la composizione dopo che l'Opera di Colonia, che l'aveva commissionata, ebbe rinunciato a metterla in scena (essa fu considerata "irrappresentabile"), ha generato due livelli stilistici differenti all'interno dell'opera: nelle parti composte nel 1958-60 la scrittura orchestrale si sviluppa ancora su una polifonia di voci indipendenti e sul concetto di accordo; nelle parti composte nel 1963-65 compaiono masse in movimento, blocchi di densità variabile, *clusters* lavorati dall'interno - «il

suono come apparizione, rotazione, compressione di processi molteplici». Alla progressione dalla scrittura puntuale verso una scrittura di massa, che raggiunge il suo punto di inversione nella scena del caffè, si aggiunge il fatto che gli interludi e il preludio dell'opera sono scritti in uno stile successivo. Nella scrittura ha luogo dunque un duplice movimento tra progressione e opposizione drammatica. L'opera si sviluppa sotto forma di un gigantesco contrappunto, una sorta di immensa "rete di costrizioni" che si richiude inesorabilmente sui personaggi come se fossero presi in una morsa. Il preludio iniziale, il cui materiale viene ripreso alla fine – come pure i diversi interludi fra le parti composte nel periodo 1963-65, ai quali è affidato il compito di scandire lo svolgersi dell'azione – anticipano l'esplosione finale. Sono come un coro della tragedia greca, che comporta non solo un regresso dell'azione, ma anche la visione profetica delle sue conseguenze: essi avvolgono gli avvenimenti di un'ombra minacciosa che avanza progressivamente e finisce per ricoprire l'insieme dei protagonisti. La pluralità stilistica che include elementi come il jazz o i suoni elettroacustici è legata alla coesistenza di tre dimensioni temporali – passato, presente, futuro – che interagiscono tra loro. In svariate scene dell'opera, temporalità divergenti si incrociano, essendo alcuni avvenimenti successivi presentati simultaneamente.

Come avviene in molte opere contemporanee, a partire da Berg e Schönberg, la voce è trattata nell'insieme dei suoi registri, dalla parola fino al grido; tuttavia Zimmermann non ne sopprime la dimensione melodica e nemmeno la nozione d'aria, e nelle ultime scene dell'atto III, a casa della contessa de la Roche, egli scrive un trio vocale che rasenta il sublime. Ma come scrive Zimmermann, «ci si gode un terzetto ed improvvisamente sorge un turbine di avvenimenti che si scontrano, la cui violenza spazza via tutto in un momento» [1985, p. 43]. La forza drammatica del lavoro dipende da questa capacità di articolare momenti completamente opposti, secondo la tecnica del montaggio, conferendo al tutto grande compattezza. La forma globale è infatti fondata su una larga simmetria, che potremmo allo stesso modo definire come una forma a spirale, all'interno della quale si snoda una traiettoria che conduce all'epilogo. Gli atti I e III si corrispondono allo stesso modo per numero di scene (cinque ciascuno), per contenuto e per tutto un gioco di citazioni formali e musicali. La loro funzione è di annodare l'intreccio. Gli atti II e IV si corrispondono similmente per un numero di scene più ridotto (rispettivamente due e tre) e per il fatto che condensano azioni successive; essi rappresentano in un certo senso le conseguenze dell'azione. Così, l'atto III riprende, inizialmente in maniera parodistica poi sublimata, le situazioni dell'atto I. Si verifica contemporaneamente una corrispondenza strutturale fra le scene e una loro reinterpretazione. Tuttavia questa simmetria strutturale è intersecata dalla continuità drammatica. L'atto IV costituisce un epilogo tragico: la violenza subita da Marie comporta l'omicidio perpetrato da Stolzius, poi il suo suicidio e la catastrofe finale. La con-

densazione del tempo fa precipitare l'irrimediabile. Il grido che riecheggia all'inizio di questo ultimo atto, «Marie se n'è andata!», proietta l'opera intera al di là delle convenzioni del genere. Non ci troviamo più in uno spazio di rappresentazione, bensì nella fornace del giudizio universale (la scena I dell'atto è sottotitolata «tribunale»). Le due visioni apocalittiche in cui tutti si ritrovano sulla scena fanno intervenire i mezzi elettroacustici e il cinema.

Ritroviamo queste differenti caratteristiche strutturali nelle opere che Nono e Berio hanno scritto per la scena. In *Intolleranza 1960*, la prima opera teatrale di Nono (egli parla di «azione scenica» e non di opera), il testo è un montaggio di fonti diverse che rinviano a differenti momenti della storia: le lotte operaie in Italia, quelle degli Algerini contro il colonialismo francese, le inondazioni del Po, le rivolte antifasciste e antinaziste ecc. L'interrogatorio di Fučík da parte dei nazisti, o quelli degli Algerini arrestati dalla polizia francese, si mescolano a slogan storici come «nie wieder Krieg» (mai più la guerra) o «Libertà ai popoli!» e a poesie di Brecht, Majakovskij, Eluard e Ripellino, infine a un estratto della prefazione di Sartre per il libro di Henri Alleg, *La Question (La tortura)*. Tale materiale è stilisticamente eterogeneo e risponde a una necessità musicale interna (la differenziazione delle forme di intervento vocale) non meno che al significato globale dell'opera. Ogni scena «si differenzia nella tecnica compositivo-formale» al fine di caratterizzare le differenti situazioni drammatiche. Nono utilizza una tecnica affine nella sua seconda opera, *Al gran sole carico d'amore* (1972-74). I testi scelti trattano tutti il tema della rivoluzione e delle figure femminili in rivolta; *La madre* di Gor'kij, Rosa Luxemburg, Louise Michel, Deola de Pavese e Tanja Bunge sono tutti personaggi portatori di una serie di riferimenti storici presentati sotto forme allegoriche: la Comune di Parigi, la fallita Rivoluzione russa del 1905, la lotta armata in Bolivia, le rivolte operaie a Torino. Se in *Intolleranza* la presenza dell'Emigrato garantisce una continuità del racconto, *Al gran sole* ci presenta una tessitura narrativa attraverso la quale si annodano relazioni organiche multiple fra il presente e gli avvenimenti storici strappati alla loro propria continuità. Ne ritroviamo l'idea nel trattamento musicale che fa appello a tutti i mezzi disponibili e a una grande differenziazione dal punto di vista della scrittura vocale. La musica si presenta sotto forma di una tessitura multipolare fondata su unità abbastanza brevi, e che comprendono commenti puramente sinfonici (*Riflessioni*). Le figure soliste emergono dai gruppi corali e vi ritornano, creando una sorta di *continuum* tra individualità e massa. L'estetica di Nono tende al frammentario e al montaggio. Egli cerca un'interazione organica e significativa fra i diversi elementi della rappresentazione, ciò che lo conduce a una forma di lavoro collettivo. Collaborando fin dall'inizio con il regista russo Ljubimov per *Al gran sole*, egli è stato portato a considerare completamente le prime idee dell'opera. Questa costruzione po-

lifonica del racconto e della forma globale dell'azione teatrale mira a un teatro della coscienza e della lotta, un «teatro totalmente *impegnato*», che si riferisce al «teatro di situazioni» di Sartre e alla tradizione innovativa di Mejerhol'd e Piscator. I contenuti mitologici o borghesi (come appaiono nell'estetica di Strauss) sono sostituiti da contenuti storici e politici, legati alle lotte attuali. Questa volontà di intervenire nella realtà e il principio di una creazione collettiva hanno condotto Nono, negli anni Sessanta e Settanta, verso forme prossime all'agitazione e alla propaganda politica. *A floresta è jovem e cheja de vida* (1966), sul tema della resistenza vietnamita, fu realizzata in collaborazione con il Living Theater; Nono non ha qui scritto alcuna partitura in senso proprio, e la testimonianza di un'opera lontana dai criteri tradizionali resta affidata unicamente al disco.

In tutt'altro spirito, anche Berio ha costruito le sue azioni musicali su una polifonia di strati testuali e musicali, che creano relazioni significative ed espressive intorno ad un tema centrale. Così, tre livelli narrativi distinti strutturano la forma in *Opera* (1969-70) – il titolo non rinvia al genere operistico bensì al plurale di *opus*: il primo è fondato sul testo dell'*Orfeo* di Striggio, il secondo è un'allegoria basata sul naufragio del Titanic, e il terzo si svolge in un reparto ospedaliero per malati terminali. Il nodo di questo labirinto di storie è una riflessione sulla morte, legata alle funzioni della memoria, motivo centrale di molte opere del compositore (da *Sinfonia a Cronaca del luogo*, passando per *Un re in ascolto* e *Coro*). In *Passaggio* (1963-1965), questa stratificazione appare nel dispositivo scenico: l'unica protagonista, designata solo dal vocabolo "Lei", è posta a confronto con due cori, l'uno collocato nell'orchestra, l'altro in sala tra gli spettatori. Il montaggio di testi e situazioni rinvia al conflitto tra la donna e le istanze sociali: il percorso della protagonista, segnato da una serie di "stazioni", somiglia ad una *via crucis*. In tutte le opere successive di Berio ritroviamo lo stesso principio di sovrapposizioni narrative sulla base di storie frammentarie, che inducono variazioni in cui l'elemento testuale è sottomesso agli imperativi della forma musicale (è in questo senso che il compositore ha considerevolmente modificato le sceneggiature proposte da Italo Calvino, chiedendo anche allo scrittore, in certi casi, di adattarsi a una forma musicale preesistente). Egli ha definito questo approccio della drammaturgia musicale a proposito d'*Outis* (1997): in quest'opera, dice Berio, «non si può parlare proprio di intreccio e neppure di storia narrabile». A proposito di *Cronaca*, egli dirà: «non c'è storia, non c'è racconto» [le citazioni di Berio prive di riferimenti bibliografici provengono dai testi di presentazione delle sue opere tratti dai programmi di sala]. In *Outis* i diversi frammenti sono tratti da Omero, Catullo, Auden, Brecht, Joyce, Melville, Sanguineti, Celan, ecc.; essi si collocano in una forma composta di cinque cicli che cominciano sempre dalla fine (con la morte del padre). L'organizzazione dell'opera è «modulare», essa è «formalmente e drammaturgicamente attraversata da *variabili* e *costanti* e si basa su un'incessante mobilità di *fun-*

zioni e di contenuto», ma è «impotente a generare un vero e proprio racconto». La struttura drammaturgica delle opere di Berio è di natura musicale. A suo avviso, infatti, «la musica deve mantenere la supremazia» [1990, p. 47]. Berio parla d'altronde di «azione musicale» piuttosto che di opera. L'intervento di trasformazione strutturale che egli estende al lavoro sul testo è al centro della sua estetica compositiva. In *Opera*, i tre atti sono formalmente articolati a partire da strutture musicali identiche: "Aria", "Memoria", "Concerto". Queste forme sono trattate nel senso di un'amplificazione e di una rielaborazione paragonabili a quelle dei *Chemins* a partire dalle *Sequenze*. Lo stesso avviene in *Un re in ascolto* (1979-80) con le arie di Prospero e quelle delle voci degli spiriti che attraversano tutta l'opera mutando continuamente. Nella *Vera storia* (1977-78), le forme musicali sono messe in corrispondenza da un atto all'altro, secondo uno schema più complesso, e nello spirito di una reinterpretazione globale dell'atto I tramite il II. La prima parte dell'opera «è l'esposizione succinta di una storia, di un paradigma di conflitti elementari, espressi e rappresentati coi mezzi di un teatro in cui si raccontano i fatti cantando: arie, duetti, cori, ecc.». La seconda parte riprende questi elementi (a partire dallo stesso testo), ma li traspone e li analizza sistemandoli «in una prospettiva musicale e drammaturgica essenzialmente differente». Se la prima parte "racconta", la seconda "pensa", in analogia con l'ultima sezione del romanzo di Proust, *À la recherche du temps perdu*, in cui l'aneddoto lascia il posto ad una riflessione sul romanzo. Le forme consacrate, i momenti inventati sono assunti come una sorta di modelli a partire dai quali la musica si sviluppa; sono al contempo strutture musicali intrinseche e forme di riconoscimento per l'ascoltatore, un modo di considerare la memoria come uno degli "attori" principali del senso. Questa riflessione permette a Berio di utilizzare elementi storici che non appaiono mai evidentemente a un primo livello, come ad esempio l'aria o il duetto. Nello stesso tempo, è il passaggio da un tipo di storia all'altro, quindi da un registro drammatico a un altro, che costituisce l'articolazione drammaturgica delle opere. Se, nella *Vera storia*, esistono stratificazioni tra musiche di ispirazione popolare e forme colte, nettamente separate nella prima parte ed elaborate nel senso di una sintesi nella seconda, in *Un re in ascolto* coesistono «tre forme di comportamenti musicali»: «il primo è circolare e quasi immobile», il secondo costituisce un «vero e proprio sviluppo musicale», il terzo è fatto «di avvenimenti apparentemente aleatori e irregolari» [1990, p. 50]. Berio gioca sulle interazioni e le opposizioni di tali forme e comportamenti, passando dal distacco al realismo, dal tragico all'onirico. In *Outis*, i cinque cicli che articolano l'opera sono essi stessi costruiti sulla permutazione di alcune situazioni paradigmatiche (morte, pericolo, conflitto, viaggio ecc.). Le musiche "banali" sono integrate dal *continuum* cangiante della costruzione drammatico-musicale. In analogia con il lavoro di parametrizzazione che ha impegnato il movimento seriale post-bellico, potremmo dire che Berio riorganizza i differenti parametri teatrali

isolandoli e ricomponendoli liberamente. Forme colte, forme popolari e forme sperimentali interagiscono costantemente (in *Cronaca del luogo* egli ha per esempio integrato il lavoro vocale di David Moss, così come aveva fatto con Milva per *La vera storia*).

Nel teatro musicale di Berio, la funzione riflessiva proviene dal fatto che niente esiste in sé e per sé: tutti gli elementi si inscrivono in un campo di significati attraversato dalla relatività storica, che rinvia alla coscienza dello spettatore. È la costruzione musicale a conferire loro un senso. Essa tende al concetto di «meta-teatro musicale», «non nel senso di un teatro che si trascende da sé, ma di un teatro cosciente di farsi, [...] abitato da figure assolute e non da personaggi, un teatro fatto di azioni intercambiabili» governate da «processi musicali» [Berio 1999, p. 17]. La scelta di situazioni spesso archetipiche, come nella *Vera storia* (la festa, il duello, il sacrificio, il rapimento, la vendetta ecc.) o in *Outis*, permette non soltanto una lettura interna all'opera, ma si presenta anche come una reinterpretazione di figure tradizionali della stessa. Ecco perché le produzioni sceniche di Berio non presentano personaggi nei quali lo spettatore potrebbe identificarsi, e sui quali potrebbe essere proiettata un'analisi psicologica, bensì figure emblematiche, personaggi generici. La donna anonima di *Passaggio* o la cantastorie della *Vera storia*, come il Re di *Un re in ascolto* o R. in *Cronaca del luogo*, sono archetipi, ossia funzioni drammaturgiche; non sono individualizzati, ma rinviano a riferimenti multipli, e si lasciano assorbire dalla massa da cui provengono; nella *Vera storia*, la folla riveste un ruolo centrale, legato all'idea della festa come luogo di allegria, di ribellione e di trasgressione (le figure individuali emergono dalla folla e sono da essa riassorbite). Il teatro di Berio sfocia su prospettive diverse, che distruggono il prospettivismo tradizionale fondato sui destini individuali all'interno di un intreccio lineare. Esso non tende né alla tragedia, né al dramma, «perché non implica la presenza di un ordine superiore, di un destino, di un codice sociale o di un meccanismo desiderante». Quest'idea è particolarmente sviluppata nelle due ultime opere *Outis* e *Cronaca*. Lo spettatore, immerso all'interno di un *continuum* musicale e narrativo, è al contempo spinto a prendere posizione. Lo stesso Berio ha riconosciuto il suo debito verso le idee di Brecht. In Berio si scatena un desiderio fondamentale di abbracciare la totalità delle possibilità espressive fornite dalla storia e di unirle attraverso processi musicali soggiacenti, un'idea che si allinea alla definizione mahleriana della sinfonia: «costruire un mondo con l'ausilio di tutti i mezzi tecnici disponibili, [...] con un contenuto sempre nuovo e cangiante che di per sé ne determina la forma» [in Bauer-Lechner 1998, p. 46]. L'integrazione delle opere nella forma istituzionalizzata spinta all'estremo, proviene da questa capacità di muoversi su livelli strutturali e significanti diversi, e non sulla base di un compromesso estetico. Berio ha d'altronde composto molte opere che non sono destinate alla scena, ma rappresentano forme di teatro musicale più o meno immaginario. È il caso, ad esempio, di *La*

borintus II (1965) o di *A-Ronne* (1974-75), entrambi su testi di Edoardo Sanguineti. Questi due lavori adottano significativamente la forma del catalogo di gesti e di stili vocali e strumentali, che include ogni tipo di citazioni, tra Monteverdi e il jazz, spesso da leggersi ludicamente. La forza drammatica di tali opere, che sono pilotate da un soggiacente lavoro di strutturazione, derivato dal serialismo, si unisce alla capacità di Berio di trasformare un materiale e di collocarlo entro contesti stilistici completamente differenti. La forma registra queste metamorfosi e si presenta come un percorso, un viaggio attraverso il reale, l'immaginario e la memoria. Per Berio, l'opera è il luogo privilegiato di un'operazione capace di «ricollocare il significato della musica in una dimensione più vasta» [1999, p. 46], una scelta che caratterizza la sua riflessione fin dagli inizi. Che egli abbia scelto la parola *Opera* per uno dei suoi primi tentativi in questo campo è significativo: ciò indica che questa forma problematica è la sovrastruttura, integralmente composta, di un insieme di forme musicali autonome, di materiali eterogenei, di tendenze strutturali diverse che sono messe in prospettiva, rese significative dal tessuto delle relazioni che esse generano e che le determinano. L'utopia della forma-opera sarebbe allora di poter riflettere la totalità di ciò che esiste, concretamente e nella memoria, e di ricomporla infinite volte, un progetto quasi faustiano, come ha riconosciuto lo stesso Berio.

Nella stessa concezione di collocare in prospettive multiple comportamenti e situazioni, Maderna ha composto un'opera tragicomica a partire da un montaggio di citazioni da opere amalgamate in una scrittura molto densa: *Satyricon* (1973) è un lavoro sulla memoria. In *Hyperion* (1960-69), da Hölderlin, composto da una costellazione di opere indipendenti che devono essere organizzate liberamente in ogni esecuzione (anche in *Satyricon* la successione degli atti è lasciata allo stato frammentario), ad andare in scena, in uno stile completamente differente, è la figura solitaria e incompresa dell'artista. Anche Pousseur ha tentato una sintesi storica globale: in collaborazione con Michel Butor egli ha immaginato una forma variabile nella quale gli strati narrativi e la loro stessa organizzazione possano essere disposti aleatoriamente, in funzione della scelta degli spettatori stessi, chiamati a intervenire nell'azione. *Votre Faust* (1960-67) non ha tuttavia trovato alcuna soddisfacente soluzione concreta, essendo il concetto di "opera aperta" che egli porta sulla scena rimasto confinato alla dimensione utopica.

8. Teatro musicale e opera da camera.

Il teatro musicale di Karlheinz Stockhausen si situa in tutt'altro campo di significati. Il compositore si è rivolto tardi al teatro musicale, se non si vuole considerare un tentativo postdadaista all'inizio degli anni Sessanta, segnato dall'estetica di Cage e dal movimento Fluxus (*Originale*, 1961).

Avendo inizialmente propugnato l'autodeterminazione assoluta della musica, egli si è evoluto progressivamente in direzione di una visione macrocosmica capace di integrare materiali estremamente eterogenei. Tuttavia non troviamo traccia in lui di forme tradizionali legate alla storia dell'opera; i suoi modelli sono piuttosto riscontrabili in forme teatrali dell'Estremo Oriente, che egli ha sperimentato fedelmente in opere in cui il gesto è progressivamente integrato all'esecuzione musicale e in cui la dimensione spirituale riveste un ruolo fondamentale (si vedano per esempio *Inori* [1973-1974] o *Jabreslauf* [1977], più tardi rifiuto in *Dienstag*). Questo percorso ha portato Stockhausen a un progetto demiurgico di una serie di sette opere, legate ai giorni della settimana, che formano un tutto unico: *Licht* (1978). Del teatro estremorientale, che era stato un modello liberatore per Ejzenštejn e Artaud, Stockhausen ha essenzialmente mantenuto la dimensione mitologica e spirituale, la dilatazione delle nozioni temporali e la fusione tra musica e gesto. La dimensione mitologica, che è legata alla nascita stessa dell'opera, appare sotto forma di un amalgama di differenti elementi tratti da miti, leggende, racconti biblici, dalla storia e dall'immaginario del compositore stesso. Nessun lavoro di citazione letterale, nemmeno a livello di *collage*, bensì una produzione di analogie che costituiscono un insieme di simboli falsamente ingenui. Stockhausen racconta la nascita del mondo, la lotta tra Eva e Lucifero, il viaggio di Michael intorno alla terra. Lo sviluppo di questi racconti paramitici si iscrive in una durata assai estesa, controllata da una serie di proporzioni tratte da una "super-formula" di base e da "formule" derivate. Queste proporzioni quasi seriali assicurano una relazione organica, anche se abbastanza astratta, tra microcosmo e macrocosmo. Le diverse parti dell'opera sono costituite da forme autonome che possono seguire un cammino indipendente in sede di concerto. L'uso massiccio dei mezzi elettronici - l'*instrumentarium*, che Stockhausen chiama «orchestra moderna», è essenzialmente basato sui sintetizzatori - favorisce una scrittura fondata sul *continuum*, con suoni-pedale di durata molto lunga. Tutto l'atto I di *Montag*, per esempio, si presenta come l'enorme espansione di un materiale abbastanza ridotto, rielaborato a ciclo continuo con l'introduzione di varianti minime. All'interno di questa sospensione del tempo possono sopravvenire gli avvenimenti più eteroclitici (come versi di animali, o le voci di Goebbels e di Hitler, seguite dal rumore di uno sciacquone) che formano uno strato iperrealista. Gli attori non sono individui, bensì la personificazione di figure mitologiche immaginarie o derivate; essi sono indifferentemente strumentisti e cantanti. Per ragioni legate alla biografia di Stockhausen, i tre personaggi principali sono una clarinetista, una flautista e un trombettista (le due compagne del compositore e suo figlio). I gesti sono annotati in partitura e sono indissociabili dall'esecuzione propriamente detta. Stockhausen tenta in questo modo di ritrovare quella relazione organica propria del teatro dell'Estremo Oriente, ma secondo un

codice strettamente d'invenzione e non collettivo. Non si può fare a meno di pensare che Stockhausen ricomponga, più o meno consapevolmente, una *Tetralogia* moderna. Quasi tutte le figure della sua opera sono in evidente analogia con i personaggi del *Ring*; il caso più vistoso è quello di Michael, quasi un novello Sigfrido. Ma, a differenza del suo predecessore, l'eroe stockhauseniano non è portatore di un ideale rivoluzionario; è invece il messaggero di un altro mondo. È difficile giudicare il teatro mistico-mitologico di Stockhausen, non essendo stato ancora completato il progetto di *Licht* (dovrebbe esserlo nel 2005). Le sue realizzazioni presentate fino ad oggi hanno sollevato numerosi problemi, relativi all'allestimento e ai fondamenti di una forma d'opera volutamente visionaria.

György Ligeti si situa agli antipodi del teatro mistico e cosmico di Stockhausen. I suoi due lavori scenici appartengono alla forma dell'opera parodistica, con una tendenza alla provocazione, allo *humour* nero, all'anarchia e alla trasgressione. Le *Aventures* e *Nouvelles Aventures* (1962-65), che prevedono tre cantanti e sette strumentisti, si situano ai limiti del genere. La messa in scena avviene *nella* musica:

Al momento della rappresentazione di un'opera avviene il contrario di ciò che ci aspettavamo finora: la scena e i suoi eroi non sono evocati che dalla musica; non è la musica di un'opera a venire eseguita, bensì un'"opera" che si esegue all'interno della musica [Ligeti in Michel 1985, p. 132].

Ecco perché Ligeti ha potuto parlare di «antiopere» a proposito di questi due cicli teatrali. Egli non utilizza un testo, ma dei frammenti di linguaggio, nella tradizione della poesia sonora, con la costruzione musicale che mira a «tradurre direttamente emozioni e comportamenti umani» [*ibid.*, p. 131]. La costruzione delle diverse scene si basa su forme rigorose e ricche di differenti gesti vocali, cui è sottesa una scrittura non convenzionale. Affrontando una forma più sviluppata con *Le Grand Macabre* (1974-77), Ligeti ha voluto evitare la ripetizione del proprio stile, quello di un periodo che lui stesso aveva condotto ad un apice con le sue opere. Così come all'inizio degli anni Ottanta aveva abbandonato la micropolifonia che caratterizzava la sua scrittura, egli si riaccostava ora dialetticamente all'estetica delle *Aventures* e *Nouvelles Aventures* per comporre una "anti-antiopera". *Le Grand Macabre* si ricollega piuttosto alla tradizione delle «danze macabre medievali, dei misteri e del teatro dei burattini, del teatro di fiera e di periferia», che non alla forma tradizionale. Come in Monteverdi, al quale Ligeti rende omaggio sin dall'*ouverture* attraverso un'inattesa fanfara di clacson, le scene restano caratterizzate da situazioni precise, dirette, non psicologiche, e organizzate musicalmente attraverso strutture formali rigorose, con un gran numero di riferimenti storici. Il tono della farsa, che nasconde una riflessione sulla morte e sul senso della vita, spinge verso la caricatura i personaggi, che sono prima di tutto degli archetipi. L'opera è interamente scrit-

ta al secondo grado. La divisione in scene separate evidenzia il distanziamento che si ripercuote infine sulla musica stessa: il discorso musicale non arriva a oltrepassare la forma chiusa, anche se alcune arie sono di una grande bellezza. La diffidenza nei confronti dell'espressione autentica, che ristabilirebbe una parvenza di verità, tramuta in formalismo il gesto anarchico: le strutture musicali restano intrappolate nella parodia. L'anti-antiopera di Ligeti risulta tanto più problematica quanto più la composizione è di alto livello, come se il fatto di portare un atteggiamento corrosivo nel quadro di una forma monumentale si rivoltasse contro l'autore.

La riflessione di Mauricio Kagel è quella di una critica generalizzata (e sistematica) degli archetipi musicali e teatrali. Per lui, le situazioni, i testi, i gesti e le strutture musicali non possono sopravvivere in quanto tali e fondare un nuovo teatro musicale, ma, considerati come convenzioni, offrono materiale per un teatro musicale antillusionistico. Il lavoro di Kagel si basa su un'analisi, nel senso psicoanalitico del termine, nel corso della quale il senso apparente è presentato in maniera da far emergere i significati latenti fino a quel momento mascherati. La questione di sapere se il risultato rappresenti ancora una struttura significativa dal punto di vista artistico è un problema centrale per l'estetica kageliana; essa determina la vitalità di una ricerca che si articola sulla dissociazione fra l'oggetto e il suo significato, così comportando una desacralizzazione. Fare apparire ciò che si vuole sotto la luce disincantata dell'analisi vuol dire al contempo distruggere la sua aura e attribuire importanza alla convenzione. È impossibile dissociare il lavoro di Kagel da un momento storico in cui confluiscono il sentimento di impotenza nei confronti dei vicoli ciechi del serialismo e il desiderio di rovesciare le tradizioni estetiche e sociali. La dimensione contestatrice del teatro kageliano, che ha un qualcosa di postdadaista, si distingue tuttavia dal suo modello per la volontà costruttiva, che continua ad accordare fiducia alla nozione d'opera. Il punto di partenza di Kagel è la messa in evidenza della dimensione teatrale propria dell'esecuzione strumentale, che resta la maggior parte del tempo latente e non formulata. Ecco perché, per gran parte della sua produzione, è appropriato parlare piuttosto di teatro strumentale che di teatro musicale. L'idea consiste nel funzionalizzare l'insieme degli elementi che entrano in gioco in un'esecuzione, dal suono propriamente detto all'ambientazione, passando per i gesti e gli spostamenti, il tutto attraverso un'organizzazione propriamente musicale. Ritroviamo qui l'idea di una forma teatrale primitiva che tende verso il rituale. A venire eliminato è infatti il testo, unitamente all'insieme dei significati di cui è portatore: il teatro kageliano è averbale. È un teatro di segni, che valorizza ciò che è transitorio: «L'effimero diviene contenuto in sé, "scrollare le braccia o voltare il capo è innalzato al rango di soggetto del racconto"» [Demierre 1985, p. 103]. La strutturazione del tempo si sostituisce, per certi versi, a una strutturazione musicale intrinseca, in qualità di comun de-

nominatore di tutti gli elementi in gioco (ecco perché la musica può essere trattata in certi casi come un "oggetto trovato", come una successione di formule). La forma si basa su permutazioni di strutture spazio-temporali che integrano e determinano le strutture musicali propriamente dette. «Comporre con differenti materiali – dice Kagel – non obbliga a pensare sempre al suono. Io credo che si possa comporre con tutto; le situazioni tra musicisti sono eminentemente musicali in un senso teatrale» [1983, p. 125]. È nell'opera intitolata *Sulla scena*, datata 1959, che Kagel ha scelto per la prima volta di «confrontare il tempo delle azioni teatrali con quello delle azioni musicali» [*ibid.*, p. 128], lasciando che si svolgessero parallelamente delle drammaturgie autonome: «Il conferenziere, i cantanti, il mimo, i musicisti hanno tutti un tempo differente per la rappresentazione dei loro ruoli», ciascuna linea drammatica possedendo «il suo proprio profilo di tensione» [*ibid.*]. Kagel annota scrupolosamente gli elementi della sua «partitura», poiché la precisione è per lui il mezzo con cui unire il gesto e la musica in maniera indissolubile. Un esempio molto semplice del teatro strumentale di Kagel è il breve *Con voce* per tre interpreti (1972). I tre musicisti si collocano sulla scena in attitudine di suonare. Al momento di cominciare, essi cantano a bocca chiusa una breve melodia, poi si alzano, salutano, e se ne vanno. Un tale soggetto appare a prima vista una scenetta comica e fa sorridere, ma dal momento in cui apprendiamo che quest'opera commemora l'invasione sovietica di Praga, il suo significato assume tutta un'altra dimensione. «A somiglianza del popolo ceco, i tre interpreti sono privati delle loro voci strumentali», ci dice Kagel. Egli ha annotato in epigrafe questa frase di Kafka (*Nella colonia penale*): «Fino ad oggi il lavoro manuale era ancora necessario, a partire da adesso la macchina funziona da sola». Il senso dell'opera non esiste tuttavia che in funzione di un qualcosa di extra-musicale, al di fuori della sfera dell'esecuzione. La stessa struttura musicale è relativamente indifferente. L'opera non può essere percepita che come una struttura temporale singolare, in cui un'azione inattesa simbolizza una situazione tragica. Il rovesciamento dello *humour* in dramma è uno degli aspetti più affascinanti di questo teatro in miniatura in forma di *sketch*. In *Staatstheater* (1967-70), Kagel si è dedicato, con mezzi molto più sviluppati, all'analisi della forma-opera, una forma nella quale egli non crede più (il titolo stesso contiene una dimensione critica): «Le orchestre, le opere sono per me elementi museografici», dice Kagel, che li associa a «campi di concentramento culturali»; «credere che occorra modernizzare il genere dell'opera è un'assurdità. [...] I miglioramenti sono qui di ordine tecnico, ma non possono rinnovare l'essenza di un genere destinato al museo» [*ibid.*, p. 132]. Se il genere è impossibile, non resta che presentarlo sotto un'ottica critica. Uno dei temi principali di *Staatstheater* è l'analisi degli atteggiamenti che i cantanti tengono sulla scena: «I passi che richiede una certa *Tosca*, per esempio, non sono in *Staatstheater* né svuotati del loro contenuto né paro-

diati; essi diventano un contenuto in sé» [*ibid.*, p. 177]. Avendo eliminato il linguaggio e l'azione, Kagel si concentra sulla messa in scena, che è composta allo stesso modo di una musica. Ma il progetto fondamentale dell'opera è di rimettere in discussione una forma e una istituzione giudicate morte; esso consiste in una virulenta critica sociale. «Analizzare costantemente i rapporti tra la musica e la società è una parte essenziale del mio lavoro» [*ibid.*, p. 190].

Il teatro musicale e il teatro strumentale, che hanno conosciuto il loro momento di gloria nel corso degli anni Sessanta, sono apparsi come alternative alla forma compiuta dell'opera, con la quale volevano rompere radicalmente. Un compositore come Georges Aperghis ha condotto in questo senso una riflessione coerente, parallela a quella di Kagel, e che si basa sugli stessi postulati di partenza: dissociazione degli elementi costitutivi dell'azione teatrale, polifonia di azioni e di situazioni, narrazione "altra". In lui, è la struttura musicale che «ordina tutte le componenti della rappresentazione, fino ai comportamenti, alle storie, agli oggetti, ecc.». Essa assicura «una certa drammaturgia dell'indicibile» [Aperghis 1990, pp. 62-63]. Il suo lavoro nasce dall'improvvisazione a partire da rappresentazioni e immaginazioni frammentarie, gesti e brandelli di linguaggio, verbale o musicale, che prendono spesso la forma di una enumerazione, secondo il titolo stesso di una delle sue opere. Egli vi fa apparire la mitologia del tempo presente, in una forma generalmente ludica che gioca sullo *humour* e la furbizia, oltre che sulla sorpresa. Nelle sue opere nel senso tradizionale del termine, egli è stato comunque meno felice, dato che la scrittura musicale in sé o non sosteneva sempre la forma monumentale, o ricadeva nell'estetica dell'imitazione, come per esempio ne *L'Écharpe rouge* (1984). Le opere del teatro musicale, che nel migliore dei casi appaiono come sperimentazioni in forma non convenzionale, non sono sopravvissute alla loro prima esecuzione, a parte rare eccezioni. Spesso il lavoro compositivo non era in esse sufficientemente profondo. Anche le opere di Sylvano Bussotti, con il loro carattere spesso sulfureo e il loro estetismo raffinato, sono state relegate nell'oblio. Nella maggior parte dei casi, la forma musicale si è rivelata insufficiente a superare la dimensione aneddotica e si è lasciata molto spesso dominare dalla coerenza del testo. Tra i maggiori successi, possiamo citare due opere di Peter Maxwell Davies: *Eight Songs for a Mad King* (1969) e *Miss Donnithorne's Maggot* (1974) sono incentrate sul tema della follia, ciò che ha condotto all'esplorazione di zone limite della scrittura vocale e strumentale, e all'impiego di stili eterogenei che trascrivono in un certo senso la scissione mentale dei protagonisti (esse prevedono organici estremamente ridotti). Nelle sue opere successive, per formazioni da camera o sinfoniche, Maxwell Davies adotta una forma convenzionale in cui la musica esprime i caratteri e le situazioni in una sorta di immediatezza che rasenta talvolta l'ingenuità e che arieggia ad un tono popolare. Le opere sceniche di Wolfgang Rihm,

che testimoniano un gusto letterario assai sicuro, condividono con quelle di Maxwell Davies un certo eclettismo stilistico in cui gli elementi espressionisti si mescolano con quelli del distacco critico e della Nuova Semplicità. Come nel compositore inglese, i suoi soggetti sono legati all'espressione della follia, dei frammenti, della distruzione: *Jakob Lenz* (1977-78), da Büchner, che esplora il fallimento dell'individuo, *Hamletmaschine* (1983-1986) da Heiner Müller, in cui «Amleto si trova faccia a faccia con i fantasmi del suo passato e con le macchine della sua epoca» [Weid 1997, p. 311], *Die Eroberung von Mexico* (1987-91) da Artaud, Octavio Paz e poesie indiane anonime, «requiem della distruzione e della morte della cultura» [*ibid.*, p. 312], infine *Seraphin* (1994-97), da Artaud e Baudelaire, ciclo fondato sul concetto del grido di Artaud. Per esprimere questa lacerazione nell'uomo e nella civiltà, che d'altro canto l'ha condotto a esplorare in particolar modo gli universi di Wölfflin e Hölderlin, Rihm utilizza tutti i mezzi musicali e scenici, dall'opera da camera fino al grand'opéra.

Nella produzione di lavori ai margini dell'opera tradizionale, è tuttavia il trittico di Heinz Holliger a partire da tre testi brevi di Beckett che rappresenta la forma più completa di teatro musicale (o di opera da camera). Vi ritroviamo il tema della lacerazione del soggetto, che rende impossibile ogni forma di opera convenzionale: ma la follia, qui, non è rappresentata, essa è scritta direttamente nelle forme della composizione. Holliger ha così trasposto e moltiplicato la struttura di *Come and Go* (1976-77), dov'è ritratto il dialogo leggero fra tre donne che si abbandonano a confidenze quando una di loro si assenta. La formalizzazione quasi geometrica immaginata da Beckett, che porta il banale al livello dei significati esistenziali, è stata sviluppata musicalmente dal compositore: la produzione si presenta come una polifonia in triplo contrappunto interscambiabile per tre volte fra tre gruppi strumentali, e ancora ripresa per tre volte in un immenso *decrecendo* in cui le strutture musicali si esauriscono, come sgretolate dal silenzio: alla fine, non restano che quasi-suoni e le cantanti mimano parole mute. La circolarità dell'esecuzione è frenata dalla forcilla agogica, che rallenta il movimento fino all'immobilità finale. In *What Where* (1988), Holliger riprende questa forma di rondò; la sua trascrizione è più diretta, anche più drammatica, egli tenta di far comprendere ciò che i dialoghi enigmatici di Beckett mantengono segreto: l'estrema violenza che è al di fuori dello spazio scenico e di cui non percepiamo che gli effetti (essa è evocata dalle sonorità realistiche della percussione). La discontinuità della scrittura, che contrappone le voci e i gruppi strumentali, esacerba le tensioni drammatiche e fa apparire la dimensione rituale, e addirittura religiosa, dell'opera. In *Not I* (1978-80), la voce è confrontata con la propria immagine, demoltiplicata in una polifonia a sedici voci grazie ai mezzi elettroacustici, come una scrittura diretta della schizofrenia del personaggio, che non arriva a costituirsi in quanto individuo. In questi tre drammi in miniatura, la relazione organica fra testo, mu-

sica e gesto definisce una forma di teatro assoluto che avrebbe per modello il teatro giapponese del Nô: una forma rituale che si sviluppa in gran parte nella testa dei protagonisti e che sfugge a qualsiasi narrazione lineare, a qualsiasi psicologia, a qualsiasi realismo nella rappresentazione, e più ancora a qualsiasi "effetto drammatico". Questa mescolanza di fantastico e di coscienza critica si ritrova nell'opera *Schneewittchen* (*Biancaneve*, 1998), su un mimodramma di Robert Walser: i personaggi della favola di Perrault appaiono dopo che la storia è terminata; essi la rieseguono e la ripensano, trasformandola e spingendola al confine della follia, come un simulacro che conduce ad una forma di metateatro. Lo stesso Holliger ha cercato, durante il processo di composizione, una dialettica tra spontaneità inconscia e formalizzazione riflessiva. Egli ha riempito la sua partitura di riferimenti storici che rendono la proiezione abissale del testo di Walser; il carattere labirintico del testo è in qualche modo riflesso sul piano sonoro. L'uso di strumenti come la fisarmonica e l'armonica a cristalli rotanti, e una costruzione musicale rigorosa, basata su forme rigide come il canone o la fuga, sottendono una scrittura vocale al contempo tesa ed estremamente lirica.

Il tentativo di trovare una nuova forma scenica, in accordo con una mentalità musicale che persegue una critica delle apparenze, ha condotto Helmut Lachenmann a disporre in cerchio intorno al pubblico gli strumentisti della sua opera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (*La piccola fiammiferaia*, 1997), tratta dal racconto di Andersen. La drammaturgia non si basa su voci accompagnate, ma su una tessitura che dissolve questa opposizione tra voci e strumenti. Lo stesso Peter Eötvös ha tentato, in *Le tre sorelle* (1998), di modificare la struttura acustica, disponendo un'orchestra nella buca e un'altra dietro la scena, ispirandosi alla stessa drammaturgia del teatro estremorientale, nel senso del rito. La lentezza di un'azione carica di simboli e di significati filosofici caratterizza anche il "dramma statico" di Beat Furrer, *Die Blinden* (1969), da Maeterlinck (con testi di Platone, Rimbaud e Hölderlin). Voci e strumenti si mescolano in una scrittura musicale che deve molto a Lachenmann, e che tenta di inscrivere il gesto drammatico nelle proprie strutture intrinseche. Ritroviamo un'atmosfera molto simile in *Nacht* (1995-96) di Georg Friedrich Haas. In tutte queste opere non vi è alcuna traccia di illusione teatrale; potremmo quasi parlare di drammi astratti.

9. Costellazioni contemporanee.

I lavori dei minimalisti americani si situano in un contesto affatto diverso, che determina in gran parte la loro forma. I primi esperimenti scenici di Philip Glass e Robert Wilson (*Einstein on the Beach*, 1975) sono ricompresi nel movimento marginale della *performance*, in cui musica, gesto ed elementi verbali si fondono in una forma senza riferimenti ai modelli

dell'opera o del teatro musicale europeo. Essi si basano su fatti quotidiani o di attualità, in un linguaggio musicale fortemente ispirato agli idiomi popolari e alle influenze esotiche, senza presupposti estetici, e senza dimensione costruttiva, nel senso della composizione. Hanno di mira una "forma totale", nella quale la musica non è se non una componente fra le altre, e si ancorano fortemente al senso e all'emozione (due nozioni divenute problematiche in quanto tali nella musica europea). La loro fonte si ritrova nel movimento promosso da John Cage e Morton Feldman, al di fuori dei codici stabiliti, e dei movimenti d'avanguardia nella pittura e nel video; ma è anche da ricercarsi nell'influenza delle correnti popolarizzanti americane, come la commedia musicale. A una domanda che riguardava l'influenza della musica contemporanea sul suo lavoro, Meredith Monk risponde con una certa ingenuità che non ha mai visto le opere teatrali di Kagel e che non conosce la musica di Berio [Monk 1986, p. 187]. La descrizione degli avvenimenti o la dimensione autobiografica implicano una narratività abbastanza elementare, che integra i modelli dello sceneggiato o del servizio televisivo. Gli artisti americani come Philip Glass, Steve Reich o John Adams rifiutano la separazione tra cultura alta e cultura popolare, subendo evidentemente sia l'influenza del modello di civiltà tradizionali non europee, le quali costituiscono il riferimento principale dell'estetica (per esempio) di Reich, sia la pressione del mercato. Meredith Monk proviene dalla folk music, da lei rivendicata come un modello. In *Nixon in China*, o in *The Death of Klinghoffer* (1990), John Adams utilizza formule ripetitive inglobate in un'armonia diatonica semplificata; esse scandiscono un racconto perfettamente convenzionale con il quale intrattengono un rapporto di imitazione elementare che sfiora addirittura l'estetica del realismo socialista: tutto è referenziale ed enunciato al primo grado. Le voci sono utilizzate nei loro registri più congeniali, tra recitazione accompagnata e aria; la musica reagisce in modo immediato accumulando gli stereotipi espressivi (accordi fortissimo e melodie sentimentali). La distanza tra una tale musica e le commedie musicali è, da un punto di vista strutturale, assai esile. Il lavoro di Philip Glass è del resto scivolato progressivamente dall'avanguardia marginale agli standard istituzionali. Le sue numerose opere sceniche, dopo *Einstein on the Beach*, *Satyagraha*, *Akhmaten* o *Civil Wars*, rispondono a una forma tradizionale: il suo gruppo di musicisti è sostituito dall'orchestra sinfonica; la sovrapposizione di azioni, da una struttura narrativa lineare; la gestualità fondata su movimenti ripetitivi, distaccati da ogni contesto, dalla psicologia elementare dei personaggi. Tuttavia, la sua musica non è fundamentalmente cambiata.

Il caso di Steve Reich è diverso. Approdato tardi al teatro musicale e provenendo dal periodo fondativo della musica minimalista, egli ha optato per una forma radicalmente nuova, che utilizza pienamente la tecnologia moderna. *The Cave* (1993) si presenta come una riflessione sulla storia, a partire dal-

la figura di Abramo, nella quale si proiettano le identità ebraica e musulmana. Qui non vi è alcuna rappresentazione scenica nel senso tradizionale, bensì una serie di schermi televisivi sui quali sono proiettate immagini che formano composizioni geometriche variabili (i formati possono essere diversi, molte immagini possono essere sovrapposte, un campo lungo essere associato ad un primo piano, ecc.). In sostanza, vi troviamo persone interrogate come in un'inchiesta televisiva, in cui il ritmo delle parole fa le veci delle strutture musicali. Si stabilisce quindi un'unità perfetta tra ciò che è visto e ciò che è udito, così da sfiorare la ridondanza. La parola è utilizzata come materiale musicale e trattata come tale: essa è frammentaria, ripetuta, ricomposta in frasi di differenti lunghezze. Nel contempo, il testo si imprime ritmicamente sullo schermo. L'organico strumentale è ridotto e comprende dei sintetizzatori; esso è interamente sottomesso al processo derivato dalla manipolazione delle parole, in cui forma e contenuto costituiscono una sola unità. Il realismo delle immagini e dei discorsi, così come la semplicità delle idee musicali, è formalizzato in un lavoro di "composizione" che proviene dal montaggio e dal *collage*. Reich ha ripreso quest'idea in un nuovo progetto che fa capo alla figura di Hindenburg e che è in via di realizzazione.

In tutte le opere di questa corrente americana molto eterogenea la forma appare come un processo, come un rito, una sorta di accumulazione di momenti collegati da un filo narrativo. Il linguaggio musicale resta alla superficie dei fenomeni, esso è trasparente, immediato, lineare, ed esprime emozioni semplici. Uno dei presupposti della New Music americana, ripresa da molti compositori europei, è il rifiuto di ogni forma di intellettualità, quindi di ogni distacco critico, di ogni ambiguità estetica. Se si volessero confrontare composizioni come le opere di John Adams, fondate su effetti elementari, con produzioni della cultura europea, si dovrebbe pensare al primitivismo moderno di Carl Orff. Elliott Carter, compositore americano poco apprezzato nel suo paese, ha detto della corrente minimalista che era "profondamente reazionaria". Il compositore olandese Louis Andriessen, che fu molto influenzato da tale movimento, ha elaborato progressivamente una forma più complessa di teatro musicale, evidentemente grazie alla recente collaborazione con Peter Greenaway (*Rosa*, 1993-94; *Writing to Vermeer*, 1997-98). Contrariamente ai compositori americani, egli gioca sui codici, gli stereotipi, le allusioni, le analogie, a partire da un materiale eterogeneo che tende al *collage*, in un'accezione al contempo ludica e ironica.

La tradizione dell'opera di derivazione letteraria, sostenuta dopo la guerra soprattutto da Britten e Henze, si è prolungata nelle opere di Aribert Reimann (*Lear*, 1976-78, da Shakespeare; *Das Schloß*, 1990-92, da Kafka), le quali utilizzano con molta efficacia le strutture drammaturgiche convenzionali e la caratterizzazione psicologica dei personaggi all'interno di un intreccio che si sviluppa linearmente, su di un unico piano; ritroviamo lo stesso approccio in Philippe Fénélon con *Salammbô* (1997-98) da Flaubert, in

cui la gerarchizzazione tradizionale delle voci, del coro e dell'orchestra è rispettata, e gli schemi convenzionali nella forma globale vengono ripresi, ma rielaborati nel senso di una riflessione sul potere e sulla libertà. Ciò è anche vero per l'opera di Gilbert Amy da Solženicyn, *Le Premier cercle* (1999). In tutti questi lavori, il problema fondamentale dell'opera letteraria permane: la musica è rinviata ad una funzione imitativa, contro la quale tutta la modernità si era schierata; essa abbandona al testo il senso dell'opera, accontentandosi di tradurlo attraverso il suo proprio registro. Scegliendo la forma del melologo, in cui il testo è pronunciato da una voce recitante, Michael Jarrell, nella sua *Cassandra* (1993-94), da Christa Wolf, ha radicalizzato la relazione tra il significato delle parole e l'espressione musicale; la musica segue la parola, pur ritmando il dramma attraverso una strutturazione assai elaborata del tempo. Di recente, molti compositori hanno tentato d'inserirsi nel quadro tradizionale, senza tuttavia nulla rinnegare delle acquisizioni operate dal linguaggio contemporaneo. È il caso di Harrison Birtwistle, per il quale il linguaggio musicale è caratterizzato dalla costruzione a mosaico di Stravinskij, estesa all'organizzazione della drammaturgia teatrale. In lui le convenzioni sono spinte ad un alto grado di formalizzazione, che le relativizza in quanto tali.

Non senza un pizzico d'ironia, possiamo domandarci con Messiaen se la storia dell'opera non si riduca soltanto ad alcuni titoli che svettano per qualità musicale, come quelli di Mozart alla loro epoca, e rendono futili i tentativi di categorizzazione *a posteriori*. In questa ottica, è probabile che l'opera composta da Elliott Carter all'età di ottantanove anni, *What Next?* (1998-1999), faccia parte di questo ristretto Olimpo. Approdando per la prima volta alle scene, Carter vi ha trasportato una scrittura al contempo complessa, esigente e luminosa, che si dispiega idealmente nel clima teatrale surreale in cui i personaggi, dopo un incidente automobilistico, mostrano comportamenti e pensieri incoerenti e inattesi (un'idea che Jonathan Harvey aveva già tentato di esprimere nell'opera *In Quest of Love* (1991-92). Il conflitto tra il razionale e l'irrazionale, che ossessiona Carter sin dai suoi esordi e che è soggiacente a quello della supremazia del testo o della musica, è presentato qui sotto una forma nuova, tragicomica; una forma ambigua in cui il senso verbale e il senso musicale si incrociano in un equilibrio instabile, riproponendo così una delle preoccupazioni più sentite da Luciano Berio operista.

10. *Epilogo.*

In quanto forma artistica, l'opera del xx secolo ha ereditato dalla letteratura e dal teatro moderni la tendenza a rappresentare personaggi comuni, degli "uomini senza qualità", la cui autenticità è appunto legata alla loro assenza di funzione rappresentativa nella società. Essi appaiono spesso

come persone “declassate” o emarginate. Il loro prototipo è Wozzeck; Mélisande non ha provenienza e resta straniera all’ambiente di colui che ella sposa senza convinzione; Pelléas non parla d’altro che di andarsene. Come dice loro Golaud, «non siete altro che bambini». L’eroina di *Kát’a Kabanová* è anch’ella una straniera, incapace di abituarsi alla vita coniugale; ella sogna un’altra vita. Stolzius e Marie, ne *I soldati* di Zimmermann, sono dei giovani immaturi, fragili, ingenui che non si integrano nel circuito sociale. I personaggi delle opere di Dallapiccola sono alla ricerca di se stessi. Alcune figure sono addirittura senza nome, come la Donna di *Erwartung* oppure l’Uomo in *Die glückliche Hand* di Schönberg, l’emigrato in *Intolleranza* di Nono, il soldato dell’*Histoire du soldat* di Stravinskij, e i numerosi protagonisti della *Vera storia* o la donna in *Passaggio* di Berio. I personaggi principali non dominano l’azione: la subiscono. Sono più vittime che “eroi”. In tal modo essi svelano la natura celata del reale, rivelando la violenza mascherata e la falsa morale. I giochi di potere, che nell’opera tradizionale erano inseriti in una trama e legati alle categorie morali, sono qui presentati in maniera cruda, quasi senza mediazione. Esiste un legame tra l’espressione delle pulsioni profonde, soprattutto sotto la forma di una sensualità repressa, e la critica sociale. Altrettanto vale per la monaca in *Sancta Susanna* di Hindemith e per Jimmy Mahoney in *Mahagonny* di Weill. Ritroviamo in molti personaggi d’opera figure simili a quelle create dalla letteratura moderna, e di cui i romanzi di Kafka sono il luogo geometrico. Questa dimensione critica, collegata allo sguardo di coloro che sono esclusi e che mirano alla salvezza, rinvia all’immagine stessa del compositore, isolato socialmente. L’autorappresentazione dell’artista ha attraversato un secolo di produzioni liriche e approda a una forma d’opera che riflette il suo proprio soggetto. Strauss l’ha realizzato in un’estetica rococò con *Ariadne auf Naxos*: l’opera non manca d’ironia, ma è un’ironia a doppio taglio. Il ruolo del compositore, che conduce alla forma del teatro nel teatro, rimanda alla posizione stessa di Strauss che sottomette i propri criteri artistici alla domanda sociale (il soggetto non avrebbe potuto essere trattato nella stessa maniera da Mahler o Schönberg). Ritroviamo la figura problematica dell’artista in *Pa-lestrina* di Pfitzner, *Cardillac* e *Mathis der Maler* di Hindemith, *Der ferne Klang* di Schreker, *Der Protagonist* di Weill, come pure in *Die glückliche Hand* di Schönberg, *Un re in ascolto* di Berio o nell’*Elegia per due amanti* di Henze (potremmo aggiungere *Moses und Aron* di Schönberg e il *Faust* di Busoni, ovvero il *Saint-François d’Assise* di Messiaen in cui essa è trattata in modo allegorico; ma la lista potrebbe continuare).

Le figure solidali della vittima e dell’artista, che rinviano alla solitudine, esprimono la sofferenza non mediata dalle posizioni sociali. Musicalmente, essa sigilla la rottura con le convenzioni dell’opera, in nome di un ideale di verità dell’espressione. Ritroviamo qui l’idea wagneriana del «puramente umano», che era il cuore della drammaturgia dell’autore del *Ring*

eche, nel *Parsifal*, secolarizza la figura del Cristo. L'allegoria religiosa si ritrova in *Die glückliche Hand*, attraverso il *pathos* dell'Uomo e la funzione del coro nascosto, così pure nei *Soldati* di Zimmermann, il cui finale apocalittico è dominato dall'idea di dannazione. Essa è al centro del *Saint-François d'Assise* di Messiaen. Ma essa appare anche nell'uso di forme della musica religiosa, che assume un senso critico e parodistico nelle opere di Kurt Weill o nelle *Aventures* e *Nouvelles Aventures* di Ligeti. Al contrario, le figure sociali dominanti sono smascherate, ridicolizzate, e il loro prestigio annientato: il Capitano e il Medico in *Wozzeck*, il barone Desportes e il comandante Mary nei *Soldati*, la figura del tribuno in *Moses und Aron*, la Madre superiora in *Sancta Susanna* e, in generale, tutte le funzioni dominanti in Brecht-Weill. È questo che rende problematica, fatte le dovute eccezioni, la struttura dell'opera di derivazione letteraria, come pure quella delle opere fondate su un soggetto storico o mitologico. Le figure degli eroi antichi, come quelle delle divinità e delle figure di potere, rimandano a convenzioni espressive che entrano in contraddizione con l'essenza della musica nuova. Esse la racchiudono entro limiti – quelli dell'opera nella sua forma accademica – che Wagner aveva già cercato di superare mediante la sua idea di dramma musicale. Ciò che egli chiamava il «linguaggio del sentimento», al quale assegnava la funzione di esprimere la verità interiore contro gli artifici della convenzione, si iscrive nella struttura stessa del linguaggio musicale; la «melodia infinita» crea la propria forma. Ma, dopo Wagner, questa «lingua del sentimento» è degenerata in *Kitsch*: essa è divenuta una convenzione espressiva che rimanda a una caratterizzazione psicologica elementare. Essa è legata al linguaggio della tonalità allargata, che rifiuta di varcare i suoi stessi limiti (la musica di Wagner risuonerà nelle opere di Strauss, Schreker, Zemlinsky o Pfitzner fino alla metà del secolo). Nell'opera espressionista, la lingua è quella dell'inconscio, ed è legata all'esperienza atonale; malgrado le differenze stilistiche, esiste in questo senso una continuità da *Pelléas et Mélisande* fino alle opere di Holliger, passando per Schönberg, Bartók, Hindemith, Nono, Berio e Zimmermann. L'opera parodistica riprende questa concezione del sentimento a partire dalla sua forma decadente e tenta di far apparire l'impensato collettivo, gli archetipi espressivi, un'espressività cosciente di se stessa (cosciente dei propri limiti), in una scrittura che denuncia in egual misura il sentimentalismo e il vuoto formalismo: da Ravel a Ligeti, passando per Stravinskij e Weill, Berio e Maderna, ritroviamo anche qui una filiazione. Possiamo infine considerare che le due grandi categorie designate con i termini generali di espressionismo e di parodia riprendono la distinzione tradizionale fra opera seria e opera buffa, fra tragedia e commedia, che è stata tematizzata in svariate opere del secolo, nella speranza di un superamento, o di una fusione.

È significativo che, in *Un re in ascolto*, Berio faccia del personaggio principale un uomo privo di ogni potere, destinato alla morte e che agisce

solo attraverso l'ascolto. L'interpretazione dei segnali inviati dal mondo si sostituisce all'intervento su quest'ultimo, nello spirito della riflessione di Nietzsche sul senso come interpretazione, che comporta la fine delle certezze. Non vi è *un* messaggio, *una* verità, ma, al tempo del relativismo scientifico, filosofico, storico ed estetico, differenti prospettive di senso, che si riflettono nella struttura stessa del racconto, nella sovrapposizione di strati narrativi diversi, nella costruzione a partire da frammenti di storia, di archetipi espressivi, di frammenti di senso, e nella costruzione musicale stessa, nella polifonia della scrittura nel senso più vasto del termine. Le diverse forme di scrittura vocale, che si collocano in un *continuum* tra voce parlata e voce cantata, tra sussurro e grido, rispondono a questa esigenza moderna. Lo stesso va detto per la forma compositiva: il superamento del linguaggio tonale e delle forme che esso aveva generato ha per fondamento questa molteplicità di significati che rimanda alla sua struttura multipolare, in forma di costellazione. Nono ha spinto molto lontano la parabola dell'ascolto, in quella che doveva diventare la sua terza opera, e che fu trasformata in un rito di tipo oratoriale, in cui l'ascolto è il tema centrale (indicato nel sottotitolo stesso dell'opera: *Prometeo, tragedia dell'ascolto*).

L'impotenza dell'azione, che si aggiunge a quella dell'individuo in una società del cieco potere e della tecnica trionfante – tema ricorrente nell'arte del xx secolo –, ha condotto molti compositori a una forma d'opera ibrida, a mezza strada fra oratorio e teatro. *Parsifal* aveva aperto la via ad una forma di rappresentazione che si ricollega prima di tutto all'avventura interiore, al disprezzo delle peripezie. Il *Re Ruggero* di Szymanowski o il *Saint-François d'Assise* di Messiaen, che mettono in scena due percorsi spirituali verso la fede e la grazia, sono due esempi di musiche spesso qualificate come “non drammatiche”, ma la cui forza inventiva trascende le convenzioni del genere. È significativo che nelle due opere la sonorità orchestrale giochi un ruolo preponderante: essa riflette la ricchezza del mondo interiore, liberata dalla peripezia, dall'azione, dall'evento (che appaiono sotto forma allegorica o simbolica). Rappresentare l'irrappresentabile era il soggetto stesso del *Moses und Aron* di Schönberg, dopo *Die glückliche Hand*. Ed era anche una caratteristica dell'*Edipus rex* di Stravinskij. Autori contemporanei come Feldman, Dusapin o Furrer hanno spinto questa problematica fino all'estremo limite, dissolvendo i personaggi in una forma scenica quasi astratta. L'individuo stesso è quindi un fascio di tendenze e significati, un labirinto di esperienze e di proiezioni immaginarie. Questa identità vacillante, demoltiplicata, che ricerca se stessa, conduce a una nuova relazione tra l'individuo e il gruppo: quest'ultimo riveste un ruolo centrale in alcune opere come *Moses und Aron*, *Al gran sole* o *La vera storia*. Il *Re Ruggero* si apre con un coro magnifico, esordio sorprendente per un'opera. L'uso così frequente di forme rigide della musica assoluta ha qualcosa a che vedere con questa forma di oggettivazione, o quanto meno di mediazione tra l'individuo e la collettività.

Tutta la tradizione moderna dell'opera si basa su un rifiuto dei principi d'imitazione che avevano fondato l'estetica tradizionale del genere, come pure del naturalismo o della concomitante rappresentazione degli affetti. Questo superamento delle categorie antiche si effettua in due modi quasi antitetici, ma in realtà complementari: sul versante espressionista, esso tende a un'espressione diretta ed estrema, che non sarebbe mediata dalle convenzioni sociali ed estetiche; sul versante parodistico, esso è realizzato con una presentazione critica che tende all'ironia. Le forme espressive sono ben presto svelate per ciò che esse vorrebbero nascondere: il desiderio di dominio (la scena di seduzione di Desportes nei *Soldati* è significativa in quest'ottica, ma tutta *L'Heure espagnole* di Ravel ridicolizza con molto *humour* la falsa enfasi dei protagonisti); a volte esse superano le formulazioni convenzionali per manifestare direttamente le pulsioni, l'aspetto bruto degli affetti: la donna di *Erwartung* ne è una figura paradigmatica, che ritroviamo in seguito in Hindemith, fino alla schizofrenica di *Not I* di Holliger. L'espressività "selvaggia", così come la parodia delle forme socializzate, è nutrita da una sensualità non più sublimata nel sentimento, bensì direttamente espressa, fino alla trasgressione e alla nevrosi, o fino al ridicolo. La figura paradigmatica del tenore che simboleggia l'irresistibile seduttore è particolarmente presa di mira in numerose opere: partendo dalla critica severa del personaggio di Aron per arrivare agli atteggiamenti ridicoli di Gonzalve, la funzione del giovane protagonista maschile dalla tessitura vocale acuta ne esce fortemente ridicolizzata. Le convenzioni non sono più credibili. È questo che rende problematici i personaggi delle opere di Strauss, Puccini, Křenek, Britten o Henze: le convenzioni svuotate della loro sostanza non possono riapparire nella pienezza del loro antico senso, suonano false. Più in generale, tutte le figure retoriche tradizionali, legate alla teoria degli affetti, sono divenute inutilizzabili nel loro senso primario. Esse non possono riapparire se non attraverso un distacco critico che renda coscienti della loro dimensione convenzionale: all'interno della forma operistica, esse costituiscono già un livello di senso, come Berg ha ben compreso. Le tipologie espressive e la loro formulazione tecnica sono in qualche modo "personaggi" carichi di storia. Berio ha giocato molto su questa dimensione riflessiva che concerne allo stesso modo espressione e forma.

Ciò che lega il distacco critico, ricollegabile al neoclassicismo, e il rilancio espressionista, eredità del post-romanticismo, è il rifiuto di ogni forma di illusione per la quale l'apparenza risulterebbe ancora portatrice di verità. Travalicare l'immediatezza, nei contenuti non meno che nel linguaggio, costituisce una condizione preliminare per l'opera del xx secolo (era già vero nel passato a livello dei significati, ma non ancora a livello delle forme). Le opere esprimono attraverso la loro stessa forma questa ricerca di verità che collega *Erwartung* e *Saint-François d'Assise*. È anche per questo che le forme tradizionali dell'opera di derivazione letteraria o dell'opera su soggetti

antichi sono problematiche: il senso non nasce da un movimento drammatico, esso è imposto *a priori*. La condizione dell'opera moderna è l'invenzione *all'interno del processo drammaturgico* stesso delle funzioni drammatiche, espressive e significanti. Per contro, queste funzioni degenerano molto velocemente in effetti, o stereotipi, che l'industria culturale ha sfruttato soprattutto attraverso il cinema.

Esiste incontestabilmente una linea di frattura tra una musica che, nella sua forma intrinseca, esprime la situazione drammatica, e un'altra che la mima. In quest'ottica, il confronto tra *Jonny spielt auf* di Křenek e *Von Heute auf Morgen* di Schönberg, o tra *I soldati* di Zimmermann e *Der junge Lord* di Henze appare rivelatore. Da un lato, la storia ha luogo *nella* musica; dall'altro, essa si svolge *in musica*. Le forme impiegate da Křenek o da Henze, per quanto siano abilmente maneggiate, come le tecniche di scrittura, portatrici di numerosi riferimenti, hanno qualcosa di esteriore; esse sono determinate da un senso che esiste al di fuori di esse. Quelle di Schönberg o di Zimmermann, per la loro estrema condensazione, sembrano produrre l'espressione dall'interno; esse riscrivono il testo e le situazioni, sono autonome. In *Von Heute auf Morgen*, la musica non rimanda all'archetipo della commedia borghese, alla realtà prosaica di una situazione che si immerge effettivamente nell'atmosfera del sogno, come ha indicato Adorno, ma a ciò che si nasconde dietro l'apparenza. Lo stesso va detto per Zimmermann, per il quale la commedia morale di Lenz diventa tragedia. Le due opere lacerano la convenzione anziché confermarla. Il testo non è illustrato dalla musica; questa, al contrario, gli spalanca sotto i piedi una sorta di abisso. La musica che parla di se stessa è dunque irriducibile al senso verbale. È questo a rendere desueto il dibattito che Strauss mette in scena nella sua ultima opera: se il primato spetti alla musica o alle parole. La malinconia emanata da *Capriccio* ha la sua fonte nella rinuncia estetica; il tono è quello della rassegnazione, della nostalgia sentimentale; nella Marescialla del *Rosenkavalier* era ancora presente la dimensione di una lucida coscienza del tempo che fugge. Egli chiude in ogni caso con l'acidità, la violenza e la vitalità della commedia di Schönberg, composta più di dieci anni prima, come pure con la forza di espressione drammatica e la densità compositiva di Zimmermann, vent'anni più tardi.

Quando Pierre Boulez aveva suggerito di «bruciare i teatri d'opera» – una punta ironica trasformata in coltello dai giornalisti dello «*Spiegel*» –, egli faceva riferimento ad una semplice verità: una forma nuova d'opera, risolutamente moderna, necessita di un nuovo spazio, di nuove forme organizzative, di un nuovo progetto. La tendenza propria delle istituzioni esistenti, anche quando esse cercano di aprirsi alla creazione, è di orientare il compositore verso i modelli standardizzati del genere (potremmo definirli la sua forma accademica); esse vi sono in parte spinte dagli obblighi di bilancio: non c'è mai abbastanza denaro per soddisfare le condizioni di una pro-

duzione lirica saltuaria. Nello stesso tempo, il repertorio capace di riempire una sala a colpo sicuro, come aveva fatto notare Rolf Liebermann, si limita a qualche composizione solamente. Lo *star-system* permette di salvare la situazione; esso mantiene la forma dell'opera, a partire da un repertorio limitato, nella sua inattualità. Tutto questo non riesce a mascherare il verdetto di Adorno, secondo cui il genere in quanto tale sarebbe morto da molto tempo. La forma interna dell'opera, infatti, non corrisponde più alla struttura dell'istituzione. In questa contraddizione si ricomprende quella della società, nel senso più vasto del termine. Ma non è la forma del teatro musicale che dovrebbe piegarsi nel senso dell'istituzione, contro la propria verità, bensì l'istituzione che dovrebbe riformarsi a partire dall'evoluzione del genere stesso. La questione è collegata a una decisione sociale che mette in discussione la funzione dell'opera, e più in generale, quella dell'arte.

La condanna pronunciata da Adorno [1962, trad. it. pp. 87-92], che fa capo al suo costituzionale pessimismo, non potrebbe essere contraddetta se non attraverso uno sforzo collettivo per fare emergere una nuova forma di teatro musicale. L'epoca sembra attenderla. L'abbondanza dei progetti ne è un segno. I compositori della nuova generazione sono stati capaci di assimilare le molteplici tendenze degli ultimi cinquant'anni e di presentarne una sintesi seducente; essi cercano di andare incontro ad una platea che non si limiterebbe al circolo degli iniziati, pur non essendo questo obbligatoriamente il pubblico artificiale degli eventi mondani. Peraltro, le forme della danza contemporanea, del video o delle installazioni plastiche, come quelle della musica elettronica, potrebbero trovare qui una possibilità di sviluppo e di ancoraggio, in collegamento con la forma musicale. Le forme intrinseche della musica attuale, che hanno la tendenza a diventare giochi di linguaggio all'interno del circuito della musica contemporanea internazionale, potrebbero incarnarsi nella realtà sociale e assumere un nuovo significato. L'epoca è ricca di soggetti. È senza dubbio attraverso forme sceniche che ripenseranno il genere dell'opera, allargandone il concetto, che la musica attuale troverà nuovo impulso, cioè confrontando le riflessioni formali, le ricerche sul materiale, con significati etici e sociali che restituiscano all'arte un posto centrale in seno alla coscienza dell'epoca.

AA.VV.

1986 Henze, Edt/Musica, Torino.

Adorno, Th. W.

1962 *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971).

1963 *Quasi una fantasia*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

1985 *Protagoniste et Tsar*, in «Contrechamps», n. 4, pp. 26-27.

Anakesa Kululuka, A.

- 1995-96 «Mörder, Hoffnung der Frauen» de Paul Hindemith, in «Ostinato Rigore», n. 6-7, pp. 301-14.

Aperghis, G.

- 1990 *Quelques réflexions sur le théâtre musical*, in AA.VV., *Le Corps musical*, Actes Sud, Arles, pp. 61-63.

Baroni, M.

- 1991 *Une Constellation d'œuvres*, in AA.VV., *Bruno Maderna et Heinz Holliger*, Contrechamps - Festival d'Automne, Paris-Genève, pp. 49-51.

Baroni, M., e Dalmonte, R.

- 1985 (a cura di), *Bruno Maderna, documenti*, Suvini Zerboni, Milano.

Berg, A.

- 1999 *Écrits*, Bourgois, Paris; 2^a ed. 1999 (ed. or. *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur musik*, a cura di F. Schneider, Reclam, Leipzig 1981).

Bauer-Lechner, N.

- 1998 *Souvenirs de Gustav Mahler: Maleriana*, L'Harmattan, Paris (ed. or. *Gustav Mahler in den Erinnerungen*, s.l. s.d.).

Berio, L.

- 1981 *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari.
1990 *Entretien avec U. Eco*, in *Programme de l'Opera Bastille pour «Un Re in ascolto»*, Paris.
1999 *Morphologie d'un voyage*, in *Programme de «Outis»*, Théâtre du Châtelet, Paris.

Dahlhaus, C.

- 1983 *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, Katznbichler, München-Salzburg.

Danuser, H.

- 1996 *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber.

Debussy, C.

- 1971 *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris (trad. it. parziale in *Il signor Croche antidilettante*, SE, Milano 2000).

Demierre, J.

- 1985 *Mauricio Kagel entre musique et théâtre*, in «Contrechamps», n. 4, pp. 100-6.

Erismann, G.

- 1980 *Janáček ou la passion de la vérité*, Seuil, Paris.

Fassone, A.

- 1989 *Il linguaggio armonico del «Rosenkavalier» di Richard Strauss*, De Sono, Torino.

Henze, H. W.

- 1982 *Music and Politics, Collected Writings 1953-81*, Faber and Faber, London (ed. or. *Musik und Politik: Schriften und Gespräche 1955-1975*, a cura di J. Brockmeier, Deutscher Taschenbuch, München 1976).

- Kagel, M.
1983 *Tam tam*, Bourgois, Paris (ed. or. *Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*, a cura di F. Schmidt, Piper, München 1975).
- Leibowitz, R.
1957 *Histoire de l'opéra*, Buchet-Chastel, Paris.
- Mahler, G.
1979 *Lettres à Alma*, Van de Velde, Paris.
- Maximovitch, M.
1987 *L'Opéra russe, L'Âge d'Homme*, Lausanne.
- Meyer, K.
1994 *Dimitri Chostakovitch*, Fayard, Paris.
- Meylan, P.
1973 «Cardillac», Bertolt Brecht et l'expressionnisme, in AA. VV., *Hommage à Paul Hindemith*, Éditions de la Revue musicale Suisse romande, Yverdon, pp. 85-98.
- Michel, P.
1985 *Les Rapports texte/musique chez G. Ligeti de «Lux Aeterna» au «Grand Macabre»*, in «Contrechamps», n. 4, pp. 128-38.
1996 *Luigi Dallapiccola*, Contrechamps, Genève.
- Monk, M.
1986 *Entretien*, in «Contrechamps», n. 4, pp. 186-90.
- Nono, L.
1993 *Écrits*, riuniti, presentati e commentati da L. Feneyrou, Bourgois, Paris.
- Restagno, E.
1986 (a cura di), *Petrassi*, Edt/Musica, Torino.
1987 (a cura di), *Nono*, Edt/Musica, Torino.
- Rigoni, M.
1998 *Stockhausen... un vaseiaiu lancé vers le ciel*, Millénaire III, Lillebonne.
- Roland-Manuel
1928 *Maurice Ravel et son œuvre dramatique*, Librairie de France, Paris.
- Schönberg, A.
1984 *Die glückliche Hand, texte, e Conférence de Breslau*, in *Correspondance avec Wassily Kandinsky*, in «Contrechamps», n. 2, pp. 75-83 e 84-88.
- Schönberg, A., e Kandinskij, V.
1980 *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, Residenz, Salzburg-Wien 1980 (trad. it. in *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, Einaudi, Torino 1988).
- Schubert, G.
1997 *Paul Hindemith*, Actes Sud, Arles.

Stravinskij, I.

- 1963 *Souvenirs et commentaires*, Gallimard, Paris.

Weid, J.-N. von der

- 1997 *La Musique du xx^{ème} siècle*, Hachette, Paris.

Weill, K.

- 1929 *Korrespondenz über Dreigroschenoper*, in «Anbruch», n. 11, gennaio (ed. fr. *À propos de l'Opéra de quat'sous*, in «Contrechamps», n. 4, 1985, pp. 28-30).
1993 *De Berlin à Broadway*, Plume, Paris 1993.

Zimmermann, B. A.

- 1985 *Les Soldats e L'Avenir de l'opéra*, in «Contrechamps», n. 4, , pp. 41-43 e 83-90 (ed. or. *Zukunft der Oper*, «Blätter der Bühnen der Stadt Köln», II, Schott' Söhne, Mainz 1965-66).

ROSSANA DALMONTE

Voci

La voce, da sempre il principale veicolo della comunicazione umana, nel Novecento diventa officina e laboratorio di sperimentazione per gli artisti e oggetto di studio per cultori di numerose discipline, anche se – come già avvertiva Zumthor nell'*Introduction à la poésie orale* – non è ancora stata messa a punto una «scienza della voce» che studi il fenomeno in tutti i suoi aspetti [1983]. È perciò necessario per prima cosa ritagliare dall'immenso campo l'argomento che qui si vuole illustrare: intanto non tutti gli aspetti della voce, bensì soltanto quelli della voce intonata, del canto, vale a dire della voce coniugata con la musica. Se non che, ciò che a prima vista può apparire una limitazione, a ben guardare non esclude gran cosa.

Nel mondo occidentale e nella tradizione "colta" la voce cantata – come la voce parlata della lettura – ha il compito di trasformare in suoni un testo scritto e quindi, al pari di quella, si pone nel crocevia di tutti i problemi riguardanti il rapporto voce/testo. Nell'universo della musica popolare, invece, nei molteplici aspetti che può assumere come espressione di culture tramandate oralmente o come strumento caleidoscopico della comunicazione di massa, deve riuscire a introiettare e a diffondere tutti quei segnali che le consentano un'assoluta autonomia di significazione, che le consentano, insomma, di giustificarsi nel binomio tendenzialmente oppositivo oralità/scrittura.

A questi, che sono temi fondamentali di ogni uso della voce, si aggiungono quelli specifici del canto che potremmo ancora ridurre a coppie oppositive quali: voce naturale / voce costruita, voce che esegue / voce che interpreta e, ancora, potremmo aggiungere tutti i discorsi che riguardano i parametri propri della musica: ampiezza dell'ambito, differenza fra i registri, timbro, qualità dinamiche. L'unica limitazione, in realtà, riguarda il fatto che qui si tratterà soltanto della voce nel Novecento.

Per avere informazioni sulla voce si può interrogare una letteratura vastissima ed estremamente diversificata: si trovano notizie di singole "voci" nelle biografie e discografie dei rispettivi possessori; studi di psicofonetica ricostruiscono i messaggi trasmessi attraverso la voce [Fónagy 1980; 1983]; la scienza delle comunicazioni e l'ingegneria del suono ci informano di come la voce possa venire diffusa e modificata; la fonologia, la linguistica e la

semantica (spesso coniugate con le ricerche provenienti dal campo delle scienze cognitive) ce ne svelano i sensi nascosti; gli approcci antropologico e sociologico inseriscono la voce nel contesto umano che le compete, e infine non si possono dimenticare gli apporti specifici offerti dalla musicologia [Sundberg 1987].

Ma nonostante tutti questi preziosi strumenti di ricerca, per penetrare l'universo espressivo della voce occorre per prima cosa porsi all'ascolto del complesso gioco di rinvii che in essa prende corpo, al di là delle differenze di generi musicali e di stili. L'universo della voce, infatti, è già ricco e articolato ancor prima di coniugarsi all'universo logico della parola e a quello grammaticalizzato della musica: ancor prima di riempirsi dei sensi della ragione, la voce scopre e testimonia l'individuo da cui proviene e la sua posizione nel mondo. Non si deve dimenticare che la voce è in se stessa «potenzialità di significazione [...] indistinto flusso di vitalità [...] [che] la sua natura è essenzialmente fisico-corporea... [ed] è emanata dagli stessi organi che presiedono all'alimentazione e alla sopravvivenza» [Bologna 1981, p. 1257]. Per descrivere la voce prima di tutto nella sua essenza timbrica, ma anche per quello che comunicano le sue fratture, incrinature, tirate, volate, impennate, ondeggiamenti e rovinose discese non abbiamo a disposizione che pochi aggettivi: il più delle volte sarà giocoforza limitarsi a dar conto della "lettera" della voce, ossia delle parole che pronuncia o del profilo melodico delle frequenze su cui si distende (ma anche questo è già assai difficile) ben sapendo che "lo spirito" della voce potrà essere colto solo individualmente all'audizione diretta.

Per un primo orientamento si affronterà qui il problema da tre principali angolazioni: gli effetti sull'uso della voce prodotti dalla scoperta e dalla rapida crescita dei mezzi di registrazione, riproduzione, diffusione e amplificazione del suono, e i principali tipi di voce nei due diversi repertori, popolare e classico, del Novecento.

1. *La voce del padrone.*

Nel Novecento si è avverato il sogno che tutte le culture precedenti avevano realizzato soltanto nella mitologia: attraverso artifici fisico-meccanici è stato possibile trattenere e riprodurre la voce, ottenendo la sua proiezione in uno spazio temporale indefinito che confina con l'immortalità. È vero – come avverte Walter Benjamin – che «Il valore unico dell'opera d'arte autentica trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso» [Benjamin 1935, trad. it. p. 21], ma la "riproduzione" di un'immagine è sostanzialmente diversa dalla registrazione della voce; inoltre fra i nuovi mezzi di comunicazione del sonoro non ci sono soltanto apparecchi riproduttori, ci sono anche strumenti artistici

di prima mano, quindi capaci di produrre una loro aura, come dimostra di convenire Benjamin stesso componendo testi "originali" per radiodrammi. Come Brecht, anch'egli all'inizio era convinto che l'uomo del nostro secolo «non si sarebbe lasciato modificare dalle macchine» (Premessa a *Mann ist Mann*) e riuscì a morire in tempo per conservare questa illusione. Di fatto le nuove tecniche si sono dimostrate ubbidienti ai poteri al servizio dei quali sono state poste, mentre le "macchine", da parte loro, hanno profondamente modificato – al di là di qualsiasi giudizio di valore – il modo di ascoltare e anche il modo di fare e di interpretare i generi letterario-musicali che le hanno utilizzate come canale preferenziale.

Data l'importanza che rivestono nel panorama socioculturale del xx secolo, è bene tracciarne un breve profilo partendo dall'angolazione che qui interessa.

All'inizio del secolo, grazie a una "macchina" abbastanza rudimentale inventata quasi due secoli prima, l'organetto di Barberia detto anche «pianino», la voce più diffusa nel mondo occidentale è quella che intona le note di *'O sole mio*, la canzone più famosa per alcuni decenni. L'avevano scritta nel 1898 in uno scenario di miseria un giornalista con velleità poetiche – Giovanni Capurro – e un maestro di musica – Eduardo Di Capua – la cui unica fonte di sostentamento era il gioco del lotto. L'editore Bideri ne acquistò i diritti per 25 lire e l'affidò per la diffusione ai "posteggiatori", i cantanti incaricati di intrattenere i clienti di ristoranti e caffè, e ai musicisti ambulanti dotati di pianino. Fra i primi troviamo Enrico Caruso, che a quel tempo si esibiva presso lo stabilimento balneare Risorgimento di Napoli.

Il fonografo di Thomas Alva Edison, benché brevettato nel 1878 e presentato in Europa all'Esposizione Universale di Parigi nel 1889, non era ancora entrato nell'uso comune come catturatore e riproduttore di suoni. Una delle difficoltà maggiori consisteva nel produrre un numero sufficientemente alto di cilindri, in modo da poterli diffondere a prezzi accessibili. In un primo tempo le compagnie americane fondate dallo stesso Edison e dai cugini Bell – titolari di numerosi brevetti per il miglior funzionamento del fonografo – ponevano l'interprete di fronte a numerosi apparecchi per registrare contemporaneamente più cilindri; solo in un secondo momento si riuscì a produrre una "matrice" da cui trarre un certo numero di esemplari. Emil Berliner, un tedesco emigrato negli Stati Uniti, sostituì il disco al cilindro, facilitando la duplicazione e quindi la diffusione di materiali sonori riproducibili a piacere. Poco prima che il secolo XIX terminasse, Berliner fondò in Germania la Deutsche Grammophon Gesellschaft e a Londra la Gramophone Company.

Il marchio di quest'ultima era il fox-terrier Nigger con la dicitura «His master's voice». Fu questa compagnia a invitare Enrico Caruso a registrare la sua voce. I primi dischi furono dedicati a dieci arie da *Germania* di Alberto Franchetti, ma il brano che fece conoscere oltre oceano la voce di Ca-

ruso e siglò la sua notorietà mondiale fu *'O sole mio*. Date le sue caratteristiche di uniformità e costanza sia nel registro acuto sia in quello grave, la voce di Caruso si dimostrò subito molto fonogenica. Nel 1903, già celebre anche negli Stati Uniti per le sue pionieristiche registrazioni, Caruso debuttò al Metropolitan di New York con *Rigoletto*. In questa occasione, la compagnia discografica che sarebbe poi diventata la RCA gli propose un contratto di registrazione, il primo di una lunga serie che doveva durare fino a pochi mesi prima della sua morte prematura (1921). Di Enrico Caruso si sono conservate 234 facce di dischi che ancora oggi permettono di seguire l'*iter* del suo stile di canto e il modificarsi dei suoi caratteri vocali in relazione anche al progressivo perfezionamento delle tecniche di registrazione. Nel 1910 Lee De Forest, che aveva perfezionato la scoperta di Marconi nella trasmissione senza fili attraverso l'etere, installò il suo apparecchio di registrazione nell'Opera House di New York e trasmise in diretta in tutto il mondo un recital di Enrico Caruso [Gargano 1997, *passim*].

Sembra dunque di poter affermare che la voce più affascinante per il pubblico mondiale all'inizio del secolo fosse la voce "impostata" di timbro tenorile e che il repertorio più amato fosse quello dell'opera italiana e della canzone napoletana.

Ma anche i cultori di altri generi s'accorsero presto delle potenzialità del nuovo mezzo: limitando queste brevi note al panorama italiano, si segnala che nel 1904 venne fondata a Milano la Società Italiana di Fonotipia, con l'obiettivo di tramandare le voci e le esecuzioni più significative nel campo della musica classica; nel mondo della musica da intrattenimento, il primo a sfruttare le possibilità del nuovo mezzo fu Berardo Cantalamessa, un canzonettista da *café-chantant* che divenne famoso per *La risata*, una *performance* costituita appunto da una lunga risata ritmata musicalmente. Nel 1928 venne fondata a Roma la Discoteca di stato, che inizialmente aveva il compito di conservare la voce dei personaggi illustri; in seguito i suoi obiettivi compresero la raccolta di testi dialettali, fiabe e canti popolari che servissero da fonte per le ricerche in scienze fonetiche, etnologiche, glottologiche e musicologiche.

Nel corso del secolo la preminenza della lirica sugli altri generi non è così schiacciante, soprattutto dopo il sorgere e l'affermarsi dirompente dell'industria discografica della musica giovanile; ma se si osservano le statistiche delle preferenze nel campo divenuto ristrettissimo della musica "classica", non c'è dubbio che la palma è data alle "voci mitiche" della lirica, a Maria Callas e, recentemente, a Luciano Pavarotti.

Con il diffondersi del disco la musica diventa «una merce a pieno titolo, commutabile con la merce universale, il denaro [...] e] la metamorfosi a ritroso della musica da farfalla a crisalide, si completa» [Eisenberg 1987, trad. it. p. 36]. Tuttavia, se è vero che divenendo oggetto di possibile acquisto, la musica perde la sua aura di sacralità elitaria, è anche vero che la

disponibilità di scelta allarga la sfera della libertà personale di un pubblico sempre più vasto. Basta osservare come i regimi totalitari abbiano temuto certi tipi di musica e li abbiano tenuti sotto stretto controllo: la *Entartete Musik*, ossia la musica sperimentale, durante il regime nazista in Germania, il jazz, proibito dal regime sovietico e i dischi in generale, banditi dall'ayatollah Khomeini. «Prendere i suoni di una cultura al culmine del suo sviluppo – suoni resi possibili dallo sforzo di migliaia di musicisti e tecnici nel corso dei secoli – e goderseli in privato nel tempo libero; ecco la libertà donata dal disco» [*ibid.*, pp. 43, 63].

L'aspetto negativo di questo indubbio arricchimento è costituito da una perdita di qualità nell'ascolto stesso. L'abitudine ad ascoltare prodotti tecnicamente perfetti priva l'ascoltatore del piacere dell'imprevisto e della fatica gratificante dell'adattamento: la voce del disco non s'incrina né cede per qualche accidente "umano", ma solo se quel difetto è voluto come "effetto speciale" e quindi è previsto insieme al proprio aggiustamento. L'ascoltatore non deve fare nulla se non ascoltare: non partecipa, non viene chiamato in causa come invece avviene nella comunicazione a viva voce.

Accanto al fonografo e agli apparecchi da lui derivati, al tempo della depressione economica mondiale si fa strada la trasmissione radiofonica e la ricezione attraverso un mobile di limitate dimensioni, che attorno al 1930 diviene presenza immancabile in ogni appartamento. Attraverso la radio, l'oralità riprende il sopravvento sulla scrittura e l'umanità esce dalla Gassia di Gutenberg: la scrittura – quando esiste – rimane nascosta dietro la voce alla quale è delegato il compito di alludere all'intero corpo dell'interprete, mentre la musica e/o i rumori di fondo procurano le coordinate per lasciare immaginare il contesto ambientale, lo sfondo. La voce che proviene dalla scatola sonora possiede la condizione propria della vita leggendaria – quella di essere avvolta di solitudine, intoccabile e non interrompibile – e contemporaneamente quella di essere parte "viva" dell'ambiente domestico. Un "esistente" invisibile rivive nelle inflessioni del parlato e del canto, rivive nella sorpresa di suoni che si alternano e/o si sovrappongono senza che l'occhio avverta in anticipo di una modificazione dello scenario. Ascoltare la radio è una continua, seppure in gran parte inconscia tensione, con appagamenti e sorprese, su null'altro fondate se non sulle ipotesi di oscure possibilità. Chi per la prima volta ascoltava alla radio un programma di varietà o un'operetta mai vista non aveva alle spalle alcuna esperienza cui fare appello per comprendere quali corpi avessero quelle voci, quali emozioni restavano nascoste nella mimica di volti invisibili. Si dovette allora imparare a scindere il suono della voce fra senso-ragione-intelligibilità di parole e musica, ossia timbro, dinamica, gestualità nel porgere quelle parole attraverso l'etere non trasparente, così da governare, ridurre, integrare ciò che non era assolutamente possibile eludere, ossia la sottrazione del corpo dalla voce.

Parallelamente all'instaurarsi di nuovi modi d'ascolto, l'inquietudine del cantante che deve comunicare con un pubblico invisibile forza le possibilità della voce, modifica il modo di cantare, interviene con un filtro che esalta i valori cromatici e con una lente d'ingrandimento che dilata gli ambiti sonori. L'attenzione quotidiana al mezzo radiofonico e la presenza di trasmissioni cicliche, ricorrenti in precisi giorni della settimana e a precise ore del giorno, lentamente creano dei "tipi vocali", individuabili grazie all'uso particolare di livelli, registri, colori e impostazione; tali tipi diventano presto stereotipi collettivi, capaci di evocare immediatamente particolari "stili esistenziali" o "culturali". Sfruttando queste convenzioni comunicative vengono costruiti radiodrammi e musical radiofonici, nei quali lo "stile vocale" sostituisce le connotazioni del gesto e dell'abbigliamento: alla voce viene delegata gradualmente la capacità di significare lo stato sociale e in certi casi perfino la professione del personaggio in azione: il medico, l'avvocato, il cameriere, il fornaio, non solo pronunciano frasi lessicalmente e grammaticalmente diverse, ma le pronunciano in stile diverso, in modo da fare capire immediatamente chi sta parlando/cantando in quel momento.

Il mezzo radiofonico viene anche preso in considerazione come "strumento" da compositori che ricercano nuovi effetti nel campo sonoro in generale e in particolare in quello della voce: si pensi alle voci miste a canti di uccelli, muggiti, spari e strumenti vari in *From A to Z* di Bruno Maderna (1969) e alla particolare vocalità di *A-Ronne*, "inventata" in studio insieme ai recitanti da Luciano Berio e dal poeta Edoardo Sanguineti (1974-75). L'influenza che questo canale ha operato sulle scelte di compositori e di programmatori grazie alle sue inedite possibilità di emissione/diffusione costituisce un capitolo della storia della cultura del Novecento non ancora indagato in maniera esaustiva: rari sono i contributi musicologici sulla radio come fonte di innovazioni creative, mentre è possibile avere ricche informazioni da indagini di tipo sociologico che studiano la radio come specchio del gusto medio attraverso il tempo [Isola 1998].

Negli stessi anni appare anche il film sonoro, non a caso di argomento musicale: in America *The Jazz Singer* (1927) interpretato da Al Jolson e, in Italia, *La canzone dell'amore* (1929). Con l'avvento del film sonoro un'altra epoca si chiuse, quella del linguaggio universale delle immagini mute. Qualcuno, ad esempio il grande Chaplin, provò all'inizio a resistere, invocando la perfetta e universale comprensibilità dell'arte muta; ma la sua difesa durò poco e il film sonoro inondò il mondo, ponendo la voce in nuovi impicci. Per diffondere un film, infatti, fu necessario renderlo comprensibile in lingue diverse, ossia s'impose la necessità del "doppiaggio", una sorta di operazione chirurgica per trapiantare una voce individuale su un corpo estraneo. Questa pratica provocò in un primo tempo forti resistenze. Il regista francese Jean Renoir, ad esempio, così si esprime:

Io considero il doppiaggio una mostruosità, una specie di sfida alle leggi umane e divine. Com'è possibile ammettere che un uomo, che possiede una sola anima e

un solo corpo, faccia sua la voce di un altro uomo, possessore a sua volta di un'anima e di un corpo del tutto diversi? È una sfida sacrilega alla personalità umana. Io sono assolutamente convinto che nelle epoche di grande fede religiosa sarebbero stati mandati al rogo gli inventori di una simile idiozia [Comuzio 1993, pp. 192-93].

I doppiatori italiani pare siano universalmente riconosciuti come professionisti molto abili, anzi come dei veri artisti capaci di inventare una nuova dimensione espressiva al personaggio cui prestano la voce. Ad ogni modo il fatto che in Italia sia Burt Lancaster che John Wayne abbiano la voce di Emilio Cigoli, indubbiamente porta nel rapporto voce-corpo una sorta di distorsione; quando poi la stessa voce – la voce baritonale di Ferruccio Amendola, tendente a rafforzare, come s'usa nel Meridione d'Italia, le consonanti occlusive 'p', 'b', 't' e 'd' – viene prestata a Dustin Hoffman, Al Pacino, Robert De Niro, Sylvester Stallone, Alain Delon e Gérard Depardieu, per esprimere le vicende di un uomo di volta in volta incerto, malinconico, sicuro di sé, decisionista, scettico, e quant'altro, si vede bene come il mezzo filmico stimoli l'attore doppiatore a piegare la propria voce non solo a ruoli diversi, ma anche a diversi modi di emissione: ora di testa ora di petto, esaltando o tagliando gli armonici, schiarendo o incupendo il timbro e così via [Comuzio 1993].

Il doppiaggio non è funzionale soltanto alla diffusione di un film, ma viene utilizzato anche in film "originali" con parti cantate. Quando l'attore, smesso il linguaggio parlato, intona una canzone, deve possedere doti non necessariamente comprese nel suo bagaglio professionale; in molti casi, diviene allora necessario far cantare un'altra persona, il cui timbro assomigli a quello dell'attore "parlante", ma sia capace di intonare correttamente un brano di musica. Questa situazione si presenta frequentemente nei film che hanno per soggetto la vita di un musicista o di un cantante, oppure nella trasposizione filmica di spettacoli musicali originariamente pensati per il teatro, per cui la prassi di sovrapporre l'immagine (cinematografica o in diretta visione televisiva) ad una colonna sonora preregistrata è molto comune.

Un altro mezzo per catturare il suono consiste nell'inciderlo magneticamente su nastro. La scoperta si deve al danese Valdemar Poulsen, che riuscì a registrare la voce dell'imperatore Francesco Giuseppe, ancora oggi udibile attraverso l'apparecchio inventato dallo stesso sperimentatore e conservato al Museo Danese della Tecnica. Per qualche decennio l'invenzione parve finire nel grande catalogo delle scoperte inutili, ma attorno agli anni Cinquanta essa cominciò ad essere utilizzata regolarmente presso le emittenti radiofoniche per le trasmissioni in differita e nel 1963, alla Radio Esposizione di Berlino, venne ripresentata sotto forma di "cassettina" con nastro magnetico inciso, ottenendo immediatamente un grande successo per i suoi vantaggi di costo e di uso rispetto al disco; grazie a questo nuovo suppor-

to, la diffusione della voce in tutti i generi musicali divenne ancora più ampia e capillare.

L'invenzione e il graduale perfezionamento dei dispositivi basati sull'azione congiunta di microfono e altoparlante ebbero conseguenze di enorme portata sull'arte e sull'industria dei suoni, conseguenze che qui si ricorderanno brevemente per ciò che riguarda la voce.

Quando si canta vicino a un microfono le onde sonore vanno a colpire i sensibilissimi organi mobili in esso contenuti; questi sono assemblati in modo da poter trasformare la pressione acustica in correnti elettriche che riproducono i caratteri dell'evento sonoro da cui provengono. Ogni minimo mutamento nell'emissione vocale, producendo una variazione nella pressione acustica, causa un'analogia variazione nelle correnti che trasmettono all'altoparlante altezza, durata, intensità e timbro del suono in termini elettrici. Questi segnali vengono di nuovo trasformati in suoni udibili da un altro dispositivo elettroacustico – l'altoparlante – capace di aumentare *ad libitum* la potenza del suono e di orientarne la diffusione in una o più direzioni. Questa tecnologia, che avvera e potenzia il sogno dell'"orecchio di Dioniso", permette alla voce di farsi udire a distanza senza alterare l'emissione e di essere registrata nelle sue minime sfumature, che i diversi supporti s'incaricano di consegnare ad un futuro imprevedibile. Tuttavia, anche con le tecnologie più sofisticate dell'alta fedeltà, i vari passaggi non avvengono senza qualche perdita o distorsione: la voce amplificata non è esattamente uguale a quella naturale. Si può considerare questo dato di fatto come un difetto del mezzo e cercare di ovviarvi, ad esempio disponendo altoparlanti di diverso tipo in un'unica cassa acustica, ma lo si può anche considerare positivamente come un'ampliamento delle possibilità creative e quindi tendere a "perfezionarlo", ad arricchirlo ulteriormente, a farne una cifra stilistica. È quello che è successo nella musica giovanile: senza il circuito microfono-amplificatore-altoparlante e senza l'ausilio di processori elettronici di segnale (echi, riverberi, aloni) le voci del rock, così come le conosciamo, non esisterebbero, anzi forse non ci sarebbe nemmeno il concetto di rock.

Infine non si deve dimenticare l'impatto socioculturale del telefono, l'apparecchio che per la prima volta consente a una persona di percepire a distanza la *phoné* di un'altra persona senza vederne il corpo. Come in una versione moderna del mito di Eco la «ninfa fatta di pura voce», il telefono ci restituisce con la voce le emozioni dell'altro e stimola le nostre in tempo reale. Jean Cocteau mette questo apparecchio al centro del dramma borghese *La Voix humaine* (1930), incentrato sulla voce di una donna sola che parla al telefono con l'amante che sta per lasciarla. Questo testo – o forse la traccia dell'antico mito della ninfa Eco – ha affascinato altri autori del nostro secolo: Roberto Rossellini l'ha tradotto in termini filmici e ne ha affidato la realizzazione ad Anna Magnani (1948), Francis Poulenc ne ha fatto una *tragédie lyrique* (1959) e ha chiesto alla prima interprete – il soprano

Denis Duval – di cantarla con voce «bagnata di sensualità»; infine lo studioso Ivan Fónagy, in un lavoro teorico sul «significato dello stile vocale», analizza due realizzazioni della *pièce* di Cocteau da parte delle attrici Gaby Morlay e Simone Signoret, estraendo da rilievi sulla pura voce tratti del carattere e della biografia delle attrici stesse [Fónagy 1983].

Tutte queste macchine sonore hanno profondamente modificato, nel corso del secolo, i processi di creazione, interpretazione e fruizione della musica e quindi anche della voce, e alla fine convivono più o meno pacificamente come alleate nella lotta contro le ultime frontiere del silenzio. Mentre il secolo si chiude la voce emergente sembra essere quella assordante e ipnotica della discoteca.

2. La canzone.

Quali aspetti del nostro secolo possiamo captare dalla voce nei generi di musica vocale popolare? Coniugata di volta in volta con una lingua e con particolari forme melodiche e ritmiche, grazie alla sua sostanziale corporeità essa aggiunge ulteriori significati alle parole delle canzoni, così che al di là dei generi codificati (il blues, la canzonetta, la chanson, il rap e quant'altro) si possono rintracciare diversi "filoni" delineati dai diversi ruoli che la voce ritaglia per sé. Come già avvertiva Montaigne «c'è una voce per istruire, una voce per adulare o per rimproverare. Io voglio che la mia voce non solo arrivi a lui, ma, se è il caso, lo colpisca e lo trafigga» [Bologna 1981, p. 1282]. Districare i diversi ruoli della voce nell'immenso panorama della musica leggera del nostro secolo orientandosi fra migliaia di titoli e di interpreti moltiplicati in innumerevoli registrazioni, copie e imitazioni non è agevole, anzi può apparire operazione decisamente arbitraria. Se la si compie, consapevoli del rischio, è perché il nostro secolo ha mostrato in ogni campo una particolare sensibilità alla qualità del suono vocale, al timbro e ad esso ha affidato una porzione notevole della sua volontà comunicativa. Al timbro, più che all'estensione, all'elasticità e alla robustezza, qualità fin dall'antichità apprezzate nell'arte canora, è affidato nel nostro secolo lo "stile" non solo di una voce, ma anche – con minime varianti – quello di un genere. Si cercherà perciò di interrogare i generi principali della canzone per delineare qualche categoria vocale tipica del Novecento.

Se pensiamo alle "canzoni sentimentali", quelle legate ad «un piccolo/grande amore», quelle che si ballano *cheek to cheek*, non possiamo non collegarle ad una voce morbida, dall'emissione regolare, quasi parlata, ma ricca di inflessioni e toni allusivi, complici del momento magico che contribuiscono a creare. E non si può non pensare a Frank Sinatra, «The Voice» per gli americani, «il Mozart della musica leggera» per Luciano Pavarotti, insomma il cantante che nella sua lunga carriera seppe creare un rapporto

privilegiato con il pubblico di molti paesi e di tutte le età. La voce che all'inizio produsse il fenomeno denominato *Sinatrance* nelle adolescenti non solo americane, e che in seguito riuscì a produrre una forte suggestione su un pubblico molto più ampio, quasi "generalizzato", se non fosse per l'esclusione di una limitata fascia di ascoltatori maschi (più o meno inconsciamente invidiosi del suo successo), aveva toni naturali, intimi, confidenziali; si porgeva come espressione di una persona "normale", ora un poco triste e ora ottimista, ora nostalgica e ora sognatrice, ma sempre tenera e, in fondo, buona. Il modo di fraseggiare l'aveva imparato dai jazzisti, da Tommy Dorsey e da Billie Holiday, e di suo ci aveva aggiunto un uso sapiente del microfono che gli permetteva di distribuire al suo pubblico una ricchissima gamma di inflessioni vocali, comprendenti sussurri e sospiri appena percettibili. La voce non era molto ricca nei registri medio e basso e le note più acute a volte mancavano di limpidezza, ma il timbro comunicava un senso di sincerità, di intima partecipazione. Questo tipo di timbro negli anni Quaranta provocò una vera rivoluzione nella prassi canora del musical, sostituendo un'emissione "naturale" alla voce impostata, tipo operetta, degli spettacoli delle stagioni immediatamente precedenti. Con diversi timbri personali, questo tipo di canto fu imitato da molti e divenne tipico di una categoria di cantanti i *crooners* (sussurratori), i quali – come più tardi i cantautori – «attraverso il timbro particolare della propria voce si sono distaccati dall'uniformità delle maschere vocali tradizionali» [Fabri 1997, p. 157].

Frank Sinatra può essere indicato come voce emblematica del *song* americano per le ragioni appena esposte (ma anche per ragioni meno nobili, legate alle vicende non sempre limpide della sua biografia) e soprattutto per l'apporto proveniente dalla sua carriera come attore cinematografico. Né Sinatra fu l'unico cantante-attore reso noto in tutto il mondo dal mezzo cinematografico: Bing Crosby, Judy Garland e Barbara Streisand, ad esempio, ugualmente prestavano mimica e voce alle canzoni di grandi compositori come Irving Berlin, Jerome Kern e George Gershwin, ai brani *evergreen* e a quelli appena scritti da compositori più o meno dotati o decisamente di maniera, ma che riscuotevano comunque il consenso popolare. La struttura di questi brani era costituita da una parte narrativa in stile recitativo comprendente inizialmente due-tre *verses* in cui potevano risaltare in particolare le qualità timbriche e la capacità oratoria dell'interprete, e da una parte lirica (*chorus*) che fungeva da commento emotivo alla situazione appena narrata e che vedeva il dispiegamento della voce in gesti più vistosi, sostenuti anche da una melodia più orecchiabile. Nel dopoguerra tale struttura andò uniformandosi in un modello standard che prevedeva un solo *verse*, di solito abbastanza breve, e un ritornello di trentadue battute in forma AABA, più volte ripetuto e variato.

In una galleria ideale di voci per canzoni sentimentali, magari legate ad

un volto cinematografico, se appena si cambia il timbro e il *sound* dell'accompagnamento, si possono collocare le grandi voci della canzone francese: Charles Trenet, Edith Piaf, Yves Montand. Certo la fonetica della lingua e il carattere personale di ciascun interprete, il diverso *humus* culturale in cui la canzone è radicata rendono impervio qualsiasi tipo di accostamento; tuttavia canzoni come *La Mer* (parole, musica e voce di Charles Trenet, 1945) e *Les Feuilles mortes* (poesia di Jacques Prévert, musica di Joseph Kosma, voce di Yves Montand, 1946), non restano patrimonio di una sola nazione, ma sanno valicare frontiere e oceani e diventare momenti paradigmatici del nostro secolo forse proprio per l'identificazione dell'"io" lirico con un particolare timbro vocale. In Italia si può dire che solo Domenico Modugno seppe inventare una vocalità trascinante e condivisibile al di là dei confini di lingua e di stile: *Nel blu dipinto di blu* (1958), non solo servì da salutare scossone alla stantia "canzone all'italiana", ma fece sognare milioni di persone in tutto il mondo con la sua vocalità aperta e solare.

Ancora dall'America viene un altro tipo di voce che caratterizza il nostro secolo: la voce "nera" del blues, del jazz, del be bop, del rhythm and blues, del soul, di tutti i generi, insomma, che coniugano la matrice africana nel crogiuolo culturale ed etnico degli Stati Uniti. E anche per questa "categoria" il secolo ci consegna almeno una voce emblematica, quella di Louis Armstrong, leggendario personaggio della scena mondiale per circa mezzo secolo (morì il 6 luglio 1971 a 71 anni). È ormai un luogo comune sostenere che Armstrong con la sua tromba superò i limiti fino allora concessi allo strumento e con la sua voce inventò uno stile di canto totalmente diverso da quello della tradizione colta europea. Piuttosto si dibatte se sia proprio vero che la sua particolare vocalità derivi dal fatto che egli tendeva a imitare con la voce le peripezie del suo strumento oppure non sia più corretto invertire i termini e attribuire al trombettista il ruolo di imitatore dello stile del cantante. Ciò che colpisce come maggiormente personale nello stile vocale di Armstrong, infatti, è l'aspetto retorico, il carattere oratorio e narrativo del suo canto da cui il suo modo di suonare (al di là dello spericolato virtuosismo) può aver tratto non pochi suggerimenti. In qualsiasi genere Louis (detto anche Pops, Satch, Satchmo) si cimenti – cantando le melense canzoni americane degli anni Venti, intervenendo in *jam sessions* di musicisti neri o interpretando in francese americanizzato *C'est si bon* (1947) – sempre reinventa a sua propria immagine lo stile del testo, modificando i temi più popolari e sostituendo con vocalizzazioni senza senso i testi verbali che eventualmente gli siano sfuggiti di memoria. Il primo diritto che Armstrong si arroga è quello della libertà del musicista autentico a inventare ogni volta la sua musica. Detto con le parole di Billie Holiday, che da lui e da Bessie Smith eredita più che uno stile di canto una filosofia per cantare orgogliosamente la propria condizione di donna nera, suona così: «A me non riesce di cantare una canzone nella medesima maniera per due sere di fila, e se poi ci sono

due o dieci anni di distanza, non ne parliamo. Se tu sei bravo a non cambiare mai, non è più musica la tua» [Holiday 1956, trad. it. p. 64]. I più grandi artisti della "voce nera" erano autodidatti musicalmente dotatissimi, che, seguendo una prassi profondamente legata alle loro origini africane, erano capaci non solo di inventare canzoni improvvisando a gara una frase dopo l'altra, ma anche di mettere insieme un gruppo strumentale e perfino una grande band "ad orecchio", senza ricorrere alla scrittura. Ancor prima delle scatole sonore, il jazz segna nel nostro secolo un altro successo dell'oralità sulla scrittura, insomma un altro successo della voce.

Per ritornare a Louis Armstrong, uno dei *topoi* più frequenti nella letteratura su di lui riguarda la riconoscibilità del suo timbro: se per identificare Bing Crosby o Frank Sinatra, Billie Holiday o Peggy Lee è sufficiente ascoltare otto battute, Armstrong – si dice – si riconosce alla prima emissione. In termini di tecnica tradizionale, la sua voce si potrebbe descrivere come avente (in gioventù) un ambito di due ottave nel registro del tenore; con gli anni egli perde le note più alte senza guadagnarne al basso, ma soltanto incupendo il timbro, già naturalmente sgradevole a causa di una grana ruvida, raschiante e opaca. Del resto, poco gli importavano le note basse, abituato com'era a suonare e cantare sempre nel registro più acuto, quasi ad urlare, come spesso succede ai cantanti formati nel *gospel* e nelle altre forme di canti e riti religiosi, e qui basti ricordare il modo di cantare "sopra le righe", il piglio da predicatore di Aretha Franklin [Pleasants 1974, *passim*].

Spesso il timbro è un "significante", che giunge all'orecchio prima che qualsiasi contenuto semantico sia formulato (o compreso); e poiché in esso – come si è detto – giacciono gli strati più profondi della corporeità vocale, succede che la più melensa canzone popolare scritta da bianchi per il piacere dei bianchi, se viene tradotta in suoni dalla voce, ad esempio, di Billie Holiday, si carichi di sensi di protesta, di una violenza contenuta, raggelata, che lascia trasparire il dramma e la rabbia di un popolo intero; se invece è cantata da Ella Fitzgerald diventi un inno alla gioia di vivere o un invito ad approcci più intimi. Al di là delle parole, e perfino della stessa linea melodica, il timbro possiede una terribile forza connotativa: quando Ray Charles intona l'inoffensivo *Yesterday* trascinando la 's' e come incespicando sulle parole, comunica la stessa carica di protesta di quando James Brown canta *I'm black and I'm proud*. Non a caso nel documento forse più pauroso in questo senso, in *Protest* di Abbey Lincoln e Max Roach (1960), la voce è sola, senza accompagnamento e senza parole, su uno sfondo spettrale di batteria.

Anche la vecchia Europa conosce i modi di protestare e sedurre con la canzone, e affida questo compito specialmente a donne che hanno conosciuto la prostituzione, la prigione e la droga, a donne che hanno la loro biografia stampata nel timbro vocale, un timbro capace di mille sfumature dal parlato all'urlo al sussurro. Nella Germania della Repubblica di Weimar questo

tipo di timbro s'incarna nella voce di Marlene Dietrich, una voce "svogliata" e "di ventre" che contrasta, producendo un brechtiano effetto di straniamento, con gli accompagnamenti pianistici nello stile della romanza, con le marcette o con gli echi di un improbabile jazz d'importazione.

Un timbro piú scuro e ovattato, fatto risuonare nelle regioni piú profonde della gola e del petto, caratterizza la protesta nelle *caves* parigine della *rive gauche* verso la fine degli anni Quaranta. È qui che l'inquietudine del dopoguerra si manifesta nel modo piú radicale e la crisi assume i toni piú aspri assecondando le forme del pensiero esistenzialista. Qui la canzone appare come veicolo privilegiato per trattenere quella dimensione dell'esistenza che non rientra nella sfera della Ragione. È qui che i pensieri di Sartre, di Simone de Beauvoir, di Artaud e di Prévert diventano canzoni spesso attente piú al testo poetico che alla veste musicale, canzoni che – insieme alle parole – mettono in primo piano il timbro vocale e in particolar modo i "rumori" delle emissioni consonantiche, ai quali la voce di Juliette Gréco sapeva comunicare un'intensità di vita e di morte.

L'avvento epocale della musica giovanile porta nel panorama della canzone un altro tipo di protesta, quello dei *teenagers* in caparbia ricerca di una propria identità culturale. Il fenomeno ha una data di nascita, anche se venne notata solo qualche tempo dopo: nel 1954 Bill Haley registra *Rock Around the Clock*, che fu in seguito utilizzato come colonna sonora del film *Blackboard Jungle* (*Il seme della violenza*), incentrato sulle imprese teppistiche di un gruppo di adolescenti. La trama del film e la canzone divennero in breve oggetto di identificazione per almeno 25 milioni di ragazzi fra i tredici e i vent'anni, dal momento che tante furono le copie in disco vendute. La vocalità del rock and roll è aspra e graffiante ed è strettamente connessa ai testi verbali e al movimento. Parole che esplicitamente dissacrano i valori degli adulti, parole cantate/urlate/suonate da giovani musicisti che producono ritmo e lo mostrano con tutte le parti del corpo, non sono parole da ascoltare, ma da sottolineare col battito delle mani e dei piedi, con la propria voce e il proprio corpo. La vocalità di Elvis Presley (e ancor piú quella di Little Richard, non a caso memore del *rhythm and blues*), hanno una valenza corporea, una fisicità provocatoria, che le innovazioni tecniche (la registrazione su nastro, la sovraincisione, il perfezionamento dei microfoni, l'uso di echi e riverberi, la possibilità del montaggio) contribuiscono a rendere sensibile anche attraverso il disco, cosí che il nuovo modo di cantare, promosso dall'industria discografica di massa, viene universalmente accettato e diventa in un certo senso un fenomeno irreversibile. Figura emblematica di questo tipo di vocalità è Madonna, la "sempre-ragazza" che attraversa l'ultima fetta del secolo col suo corteo di tecnici e di ingegneri del suono e delle luci.

Mentre il rock americano si affida ai nomi delle grandi *stars*, il beat inglese è invece caratterizzato dal *sound* dei complessi, alcuni dei quali però

diventano altrettanto celebri: i Beatles, i Kings, i Rolling Stones. Le voci single (se si esclude Mick Jagger dei Rolling Stones ed Eric Burdon and the Animals) spesso non s'impongono per particolari qualità, ma contribuiscono, insieme al coretto e alla fascia strumentale, a rendere caratteristico e riconoscibile l'intero complesso.

Un timbro di voce ancora diverso è necessario per dare credibilità e ambientazione alla canzone-ballata, alla canzone-racconto. In tutti i paesi, lungo tutto il secolo, c'è chi canta i fatti e i tipi della propria gente, di volta in volta tingendo il racconto di nostalgia, rabbia, compassione, ironia, malinconia, ma sempre con toni privi di enfasi retorica, di tinte forti. I cantanti sono spesso gli autori del testo e/o della musica e hanno in comune uno stile di vita, oltre che uno stile di canto: in un secolo di *vedettes*, nel cuore stesso dello *star-system*, essi propongono una lettura del reale in dimensione quasi privata, e comunque lontana dalle più forti luci della ribalta. Non sono voci che s'impongono nel panorama del secolo, ma tuttavia lo caratterizzano, proprio perché lo descrivono in una maniera particolare. In Italia, risalendo agli anni del tabarin, possiamo ricordare il "futurista" Rodolfo De Angelis, cantautore *ante litteram*, che compose e cantò, accompagnandosi al pianoforte, oltre trecento canzoni sui vari volti dell'uomo medio italiano negli anni in cui il fascismo fiorì e raggiunse il suo apogeo. Il *Vecchio Frack* di Modugno (1954) si colloca nello stesso filone, seguito dai cantautori degli anni Sessanta: Umberto Bindi, Gino Paoli, Luigi Tenco, Fabrizio De André, Enzo Jannacci e molti altri. Le canzoni di questo tipo sono caratterizzate dalla voce dei rispettivi autori, sia perché vengono divulgate in riprese dal vivo e in concerti pubblici in cui è possibile accomunare timbro vocale e figura dell'interprete, sia – specialmente – per come vengono "prodotte" e rese personali nello studio di registrazione.

Maestri nel raccontare col canto sono gli *chansonniers* francesi, che nel nostro secolo hanno la voce un poco rauca e gli accenti desolati di Edith Piaf, la sagoma scontrosa e scomoda di Georges Brassens, la 'r' arrotolata ed esplosiva di Jacques Brel. Il nome di Woody Guthrie può rientrare in questo contesto, ma certamente lo travalica: le sue ballate non descrivono tipi o macchiette, ma fatti di cronaca sociopolitica (*Sacco e Vanzetti*), la sua chitarra non serve solo per accompagnamento, ma è uno strumento di lavoro necessario per procurarsi la sopravvivenza, ed è un simbolo di lotta sociale o, come dice lo stesso autore, «una macchina che uccide i fascisti». Mentre gli *chansonniers* e i cantautori citati più sopra sono degli intellettuali dotati di tutti gli strumenti più sofisticati per analizzare il reale, Guthrie proviene dalla cultura popolare e si appropria di quella delle avanguardie e dei mezzi di comunicazione di massa senza rinnegarla, ma inglobandola in una sintesi originissima, troppo spesso schiacciata sotto l'etichetta limitativa del folk-revival.

Un rapporto fra voce e testo opposto a quello appena descritto, si ha quando le parole si svuotano di senso e tutta l'attenzione viene attirata dal-

la voce, che assume in questi casi un ruolo assolutamente prioritario. In tutte le culture sono note forme di canto su sillabe senza senso intonate per il puro piacere di giocare con la voce o in funzione di segnali [Boilès 1977, pp. 548 sgg.], ma volendo limitare il nostro discorso ai paesi di cultura occidentale, occorrerà iniziare ancora una volta dal jazz e precisamente dal canto *scat* degli anni Quaranta. Frammenti di vocalità pura, spesso in gara con le evoluzioni strumentali degli altri interpreti della band, sono frequentissimi nelle interpretazioni di Armstrong e ancor più in quelle di Ella Fitzgerald, ma ci sono anche virtuosi che intonano su sillabe senza senso interi brani, come fa, ad esempio, Bobby McFerrin mettendo in campo un acrobatico scambio di registri, trilli e gorgoglii di gola e di naso (*Donna Lee*, 1984). Vi sono anche gruppi vocali specializzati in letture canore di partiture strumentali, basti pensare alle virtuosistiche esecuzioni di brani barocchi da parte degli Swingle Singers, un gruppo di cantori francesi e inglesi (Swingle II) interprete privilegiato anche di opere d'avanguardia (si pensi a *Sinfonia* di Luciano Berio, 1968).

Sigismond Pfeifer, psicoanalista e studioso del «carattere della voce», considera il canto come l'emissione di una sostanza carica di *libido narcisistica*: «la voce, prodotta dalla glottide e percepita dall'orecchio, costituisce un "circuito" che consente al bambino di assaporare l'attività miracolosa di un organo che riconoscerà come proprio». Nell'età adulta, continua lo scienziato, si stabilisce un rapporto fra il piacere narcisistico provato dalla donna che canta e l'attrazione che essa esercita sull'uomo [Fónagy 1993, p. 22]: ascoltando *Le mille bolle blu* (1961) e *Brava* (1965) dalla voce spericolata, estrosa ed esuberante di Mina, secondo Armstrong «la cantante bianca più grande del mondo» [Borgna 1985, p. 156], questo discorso diventa chiarissimo. Mina, quando canta assapora la sua voce, «si piace» e così si pone nella condizione migliore per piacere al suo pubblico, per coinvolgerlo nelle acrobazie più impensate, al di là del senso delle parole o della pura linea melodica, come è scritta sullo spartito.

Una utilizzazione della voce che va al di là non solo delle consuetudini della musica occidentale, ma quasi della stessa natura umana è tentata da Demetrio Stratos negli ultimi anni della sua breve vita (1945-78). Le fonti della sua ricerca sulla voce sono le più diverse: Stratos s'informa presso il Centro di Fonetica dell'università di Padova, presso il Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme di Parigi e presso il Department of Speech Communication del Royal Institut of Technology di Stoccolma, utilizza i loro strumenti sofisticatissimi, ma è ugualmente attento alle tecniche vocali etniche delle regioni balcaniche e asiatiche, mentre dagli strumenti a fiato, e specialmente dalle ancie, tenta di imitare il modo di emettere il flusso dell'aria. Le sue improvvisazioni sono piene di citazioni, ossia di usi della voce connotati stilisticamente e di onomatopее, di timbri diversi tra i quali si mescolano il maschile e il femminile, quello infantile e quello adulto,

fino ad arrivare a diafonie, secondo una tecnica orientale nata in Mongolia che Stratos ha coltivato e sviluppato in Italia [Giusti 1979, p. 80] e David Hykes, con The Harmonic Choir negli Stati Uniti.

Un'altra voce virtuosistica è la voce dei falsettisti (sopranisti, contraltisti, contro-tenori). Come si sa, nel falsetto le "labbra vocali" vibrano soltanto ai margini e con una parziale chiusura della rima glottica. Questo meccanismo, in generale spontaneo, è molto difficile da ottenere con lo studio, mentre con tecniche appropriate è possibile educarlo e irrobustirlo. L'effetto prodotto da questa emissione consente alla voce virile di utilizzare i propri armonici aumentando di un'ottava l'ambito delle note utili al canto. Non solo per le difficoltà tecniche di emissione, ma anche per la natura stessa dei suoni armonici, il timbro delle voci di falsetto è asciutto, ossia povero di vibrazioni, e un poco incerto nell'intonazione. È un timbro straniato utilizzato per ottenere particolari effetti nei complessi rock, ma soprattutto impiegato per l'interpretazione di musiche antiche (di cui non conosceremo mai il timbro originale), nei tratti onomatopeici di certi generi popolari (la voce acuta dei *tenores* sardi o lo *jodeln* tirolese, ad esempio) o per aderire a particolari intenzioni espressive nella musica sperimentale (Luciano Berio, ad esempio, lo usa in *Outis*, 1996).

3. *La voce educata.*

Il Novecento eredita dal secolo precedente una voce d'arte modellata sulle esigenze del melodramma, al quale, con aggiustamenti di non considerevole rilievo, anche la vocalità cameristica si adegua. Fra le voci maschili educate per i ruoli del melodramma italiano e francese dell'Ottocento la più apprezzata è la voce di tenore con timbro chiaro, squillo penetrante negli acuti e capacità di cantare a mezza voce; il baritono canta spesso nelle zone più alte ed assume così una fisionomia timbrica paragonabile a quella del tenore baritonale dell'Opera del Sei-Settecento, mentre il basso s'addentra nelle zone più profonde soltanto in alcuni ruoli del teatro russo. In Germania già nel primo Ottocento si tendeva a contrapporre al canto lirico-melodico all'italiana una vocalità di tipo drammatico-declamatorio, ma è con Wagner che si ha la svolta più vistosa: il declamato dei lunghi monologhi comporta forti mutamenti di tessitura, una grande intensità e un ambito più vasto di quello del teatro italiano, per cui fu necessario formare dei veri e propri cantanti wagneriani: il tenore, nei panni di Siegfried, Tristan o Parsifal, pur mantenendosi squillante negli acuti ha voce voluminosa e piuttosto scura al centro (*Heldentenor*); molti ruoli pretendono un'estensione di basso-baritono, mentre le eroine (Isolde, Kundry, Brunhilde) sono soprani drammatici capaci di note basse nel registro del mezzo soprano. All'inizio del Novecento il cartellone dei teatri d'opera, accanto ad alcune opere di

repertorio del secolo precedente, comprende opere appena composte e la produzione numericamente più ricca e più gradita al pubblico dei teatri di tutto il mondo è quella di Puccini e dei compositori della "giovane scuola" (Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano). Le situazioni drammaturgiche di molte di queste opere richiedono una vocalità "realistica", toni spesso violenti o marcatamente sensuali, effetti forti adatti ai forti contrasti delineati dal libretto. Il cantante, per meglio interpretare il ruolo, è spinto a scurire il timbro, a renderlo più aderente alla situazione con l'aiuto di pause, sospiri, singhiozzi. I compositori stessi

amavano collocare i fraseggi più veementi e passionali o più declamatori, proprio in zone in cui il passaggio di registro è necessario per evitare che la voce divenga aspra, gutturale e forzata. Insomma il vezzo di cantare «aperto», che poi, in pratica, è ciò che più contraddistingue il dilettante dal professionista con il verismo dilagò [...]. Di qui la possibilità di eseguire un'opera verista, specie per interpreti dotati di dinamismo scenico e di bella figura, con una limitatissima preparazione tecnica [Celletti 1983, p. 201].

E poiché gli interpreti erano gli stessi, assunse gli stessi caratteri anche l'interpretazione del teatro musicale romantico e di quello pucciniano. Naturalmente vi furono cantanti che si mantennero fedeli ad una corretta interpretazione dell'opera ottocentesca, come ad esempio Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi, Ezio Pinza, Tancredi Pasero, voci estese e morbide, adatte a molti ruoli e capaci di adattarsi senza tradire le connotazioni espressive della partitura; ma la tecnica preromantica del belcanto scomparve del tutto insieme alle opere serie di Rossini e del primo Bellini, per non parlare del teatro dei secoli precedenti.

Un vero e proprio sovvertimento nel gusto interpretativo, nello stile vocale e nella prassi teatrale fu apportato da Maria Callas attorno alla metà degli anni Sessanta. Così Rodolfo Celletti sintetizza gli effetti fondamentali della "rivoluzione Callas":

a) il ristabilimento di un fraseggio vario e analitico, teso, attraverso gradazioni d'accento e di colori, non soltanto a realizzare i segni d'espressione dei compositori, ma a dare al significato delle parole il maggior risalto psicologico attraverso un gioco sottilissimo di contrasti chiaroscurali e di sfumature - e questo sia che si trattasse d'un recitativo, che di un'aria o d'un duetto; b) il ritorno al vero virtuosismo, che consiste nel dare espressione alla coloratura e nel rivalutarne quelli che Rossini definiva come «gli accenti nascosti»; c) la riproposta di un "cantabile", preromantico o romantico che fosse, eseguito con morbidezza di suono, purezza di legato, continuità di cavata, abbandono patetico o elegiaco, intensità di effusione lirica; d) la rinascita di tipi vocalico-psicologici del melodramma neo-classico e proromantico travisati o annullati dalle prassi interpretative del tardo Romanticismo e del verismo: la regina, la sacerdotessa, la maga [*ibid.*, p. 205].

Se Maria Callas seppe far rivivere la voce del «soprano drammatico di agilità» e ruoli da lungo tempo assenti dai cartelloni (Anna Bolena, lady

Macbeth, Abigaille del *Nabucco*, solo per citarne alcuni), altre donne dalla voce eccezionale e dotate di altrettanta intelligenza musicale, come Joan Sutherland e Marilyn Horne, si appropriarono ancor più profondamente dello stile canoro del teatro musicale dalle origini fino al preromanticismo, reintroducendo la prassi dell'improvvisazione nelle cadenze, le variazioni nei "da capo", e una grande libertà nell'interpretazione delle fioriture del belcanto. Si può dire, dunque, che la voce operistica del nostro secolo è prevalentemente voce al femminile.

E femminile è anche la voce che la musica sperimentale delle avanguardie primonovecentesche e di quelle del dopoguerra indaga in ogni piega e conduce alla scoperta di zone inesplorate dell'universo canoro.

Cominciamo questa breve rassegna – necessariamente rapsodica e legata a predilezioni soggettive come le altre proposte fin qui – dal *Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg. Dal cabaret letterario, e precisamente dall'attrice viennese Albertine Zehme, proviene al compositore la prima idea di un brano melodrammatico per orecchi raffinati ed elitari, amanti di un divertimento più-che-normale, secondo i principi estetici di un movimento iniziato alla fine del secolo precedente da poeti e drammaturghi quali Richard Dehmel, Frank Wedekind, Otto Bierbaum. Nelle accese riunioni del gruppo era nato – fra l'altro – un "manifesto" a favore della «lirica applicata» alla canzone, una lirica che faceva proprie certe forme della poesia popolare, ma le riempiva di spirito corrosivo contro il perbenismo del modo di vivere *Biedermeier* e l'autocompiacimento della classe dominante. In un genere letterario decisamente rivolto alla satira e alla parodia, la maschera tragicomica di Pierrot, figura sgheмба di un romanticismo distorto, diventa portatrice del malessere di una generazione disincantata e privata di grandi ideali. Alcune delle poesie di Albert Giraud intitolate *Pierrot lunaire*, tradotte in tedesco da Otto Erich Hartleben, forniscono il testo al *Pierrot* schönbergiano, che ha voce femminile e si esprime con una particolare tecnica detta *Sprechstimme*. Nelle realizzazioni concertistiche e nella discografia corrente spesso si perde il tono satirico e leggero con cui il pezzo fu concepito; d'altra parte molti critici, fidandosi essenzialmente della data di composizione (1912), hanno collocato il pezzo fra le opere espressioniste, così perdendo molta parte di quel gioco fuori e dentro le convenzioni che caratterizza ogni operazione di tipo parodistico. Nei ventuno brani (divisi in tre parti ciascuna di sette pezzi), il testo viene pronunciato in un modo diverso sia dal canto «convenzionale» sia dal parlare «naturalistico», in modo che possa integrarsi il più possibile con la parte strumentale. Ad ogni sillaba corrispondono un'altezza e una durata, ma la voce non deve mantenersi per tutto il tempo sulla frequenza indicata, bensì deve intonare la nota giusta, indi scivolare sulla grana del parlato e lì rimanere per il tempo indicato dalla partitura. Questo canto distorto, questa voce che pare provenire da uno specchio deformante, ha però la capacità di meglio

aderire alle sfumature del senso e di apparire ora affermativa ed ora esitante, ora indifferente ed ora disperata, risulta, insomma, meno stilizzata del canto vero e proprio e quindi piú adatta alle molte situazioni che il teatro musicale del nostro secolo le richiede. La *Sprechstimme*, infatti, viene utilizzata in opere diversissime fra loro, dal *Pierrot*, ad esempio, a *L'Heure espagnole* di Ravel (1911) e alla *Lulu* di Alban Berg (1937). Una contiguità formale piú stretta col *Pierrot* pare invece realizzarla Pierre Boulez con il *Marteau sans maître* (1954): anche quest'opera è divisa in tre parti, è affidata a una voce femminile e a un gruppo strumentale e ha durata quasi uguale. Alla somiglianza formale s'accompagna tuttavia un diverso atteggiamento della voce: mentre nel *Pierrot* la recitazione è sempre in primo piano, nel *Marteau* essa appare e scompare insieme al suo contenuto semantico fra le pieghe del discorso sonoro degli strumenti. Il lessico non è stravolto e neppure la forma letteraria subisce sostanziali modificazioni, tuttavia il canto non è presente in tutti i brani e soltanto nel primo (*L'Artisanat furieux*) la poesia di René Char è posta in primo piano in dialogo con il flauto (esplicito riferimento a *Der kranke Mond* del *Pierrot*). Negli altri tre pezzi in cui la voce è presente il grado di comprensibilità del testo non è uniforme ed è collegato al diverso tipo di emissione: parlando, quasi parlando, canto sillabico, canto melismatico, canto a bocca chiusa, i quali a loro volta sono funzionali al ruolo che Boulez affida alla voce, cioè quella di essere «centro e assenza» dell'intera composizione [Boulez 1963, trad. it. p. 144].

Un'altra voce particolare appare nei primi decenni del nostro secolo con *Les Noces* di Stravinskij (1923): subito nella prima scena, anzi alle prime note del canto, l'ascoltatore bene educato sussulta all'udire il timbro violento con cui la sposa si lamenta per la prossima perdita della verginità. È una ragazza attorniata da ragazze che si esibisce in un teatro parigino, ma la sua voce viene da lontano e si porta dietro il ricordo di antichi rituali, la traccia di primordiali legami con la terra e con i cicli della natura. Il martellare delle percussioni e dei quattro pianoforti accentua la ferinità di voci femminili che ricordano al borghese, per il quale il matrimonio è spesso un semplice contratto, quanto ci sia di violento nei rituali della sopravvivenza. La "voce popolare" nella musica sperimentale è un sottile filone che corre lungo tutto il secolo e arriva fino a Luciano Berio, infaticabile esploratore del pianeta-voce. La ritroviamo, ovviamente, nei *Folk Songs*, ma anche in particolari ruoli teatrali, ad esempio le indimenticabili cantastorie de *La vera storia*, Dasie Lumini e Milva.

Tuttavia nella seconda metà del secolo il tratto piú caratteristico della vocalità nella musica colta non è questo, anzi, si potrebbe dire che sia proprio il suo contrario, ossia una voce che si sottrae a se stessa, negando il soggetto che pure essa rappresenta. Nell'intento di sfuggire al pericolo della retorica, il soggetto soccombe come irrappresentabile e tutto ciò che lo indica diviene gesto fuori luogo, sentito come indecente. La poetica destrut-

turante dell'avanguardia del secondo dopoguerra ha infatti tentato di cancellare tutto quanto potesse appartenere alla sfera del soggettivo, dell'affettivo, del patetico e, coerentemente, si è proposta di negare in ogni modo alla voce una vocalità troppo "cantabile". Perciò il profilo del canto rinuncia ad una condotta lineare-scalare e s'impone il costume di una scrittura a grandi sbalzi di registro, caratterizzata da estrema varietà di fraseggio, di durate e di emissioni. Alla voce "accorata" non pareva di poter opporre altro che una voce nevroticamente estrosa, imprevedibile, avara di compiacimenti e negatrice di attese. In questo contesto il rapporto con la parola cantata si configurava costantemente in modo conflittuale, nel senso che le strutture della musica risultavano programmaticamente in contrasto con quelle della parola e ne nascondevano l'intelligibilità. Già Luigi Nono con *Canto sospeso* (1955) propone una scrittura polifonico-corale che frantuma la parola come veicolo d'informazione quotidiana e ne ricrea il significato a un diverso livello emotivo; da qui molti compositori hanno imparato ad assumersi la responsabilità che le parole acquistano una volta elette a materiale musicale. In questa scrittura corale si mescolano senza cotraddizione caratteri della polifonia rinascimentale e dello strutturalismo darmstadtiano creando una sintesi molto personale che poi trapassa nelle opere teatrali, dove però trova spazio anche il canto solista.

L'operazione forse più radicale sul linguaggio viene tentata da György Ligeti con *Aventures* (1962), un brano per tre cantanti e sette strumentisti che non si basa su un testo verbale, ma "inventa" una lingua fatta di suoni vocalici e consonantici raggruppati al di fuori di qualsiasi regola lessicale. Il contenuto comunicativo è affidato alle indicazioni espressive (da *Sehr intensiv, aufgeregt...* fino a *Verzweifelt, absagender Seufzer, molto espr. ganz stimmlos*), e l'arduo compito dell'interprete consiste nel realizzare con la pasta della sua voce, con le sue capacità mimetiche e gestuali, con la "tenuta" dei suoi respiri una sfera intermedia comune fra suono strumentale e suono vocale. In questa direzione va anche Maderna quando decide di "sostituire" la voce con degli strumenti: il flauto di don Perlimplin, i saxofoni della suocera comunicano e interagiscono con personaggi parlanti e cantanti avendo assunto in proprio la gestualità della voce umana (*Don Perlimplin*, 1962).

In *Sequenza III* di Berio (1966) la voce è sola e le parole della poesia di Markus Kutter sono semanticamente destrutturate; i segni subliminali che in ogni linguaggio si associano al messaggio articolato vengono consapevolmente amplificati con un sistema di annotazioni paramusicali o decisamente gestuali. La quantità di comunicazione emotiva che la voce è stimolata a produrre è enorme, tanto che qualcuno ha parlato di questa partitura come di uno psicodramma. Di fatto la voce viene percepita spazialmente, come qualcosa che s'alza e s'abbassa, s'avvicina e s'allontana mentre nei suoi gesti nobili e belli come nei suoi esagerati inestetismi (raschiamenti, gridolini, colpi di tosse, sospiri) è possibile identificare una specie di pantomima: è ca-

rezzevole quando si muove in legato, in maniera liscia e continua, è rilassata nelle note filate, aggressiva quando s'impenna in bruschi sbalzi, ed è annoiata, disperata, sognante e mille altre cose, che l'ascoltatore è libero d'interpretare, magari a propria immagine e somiglianza.

Il processo di destrutturazione della parola s'accentua e raggiunge un limite di non-ritorno quando il compositore scopre nel mezzo elettronico un nuovo strumento per fare musica. Le apparecchiature degli studi di fonologia – che sorgono a Parigi (1948), Colonia (1952) e Milano (1954) – consentono di indagare nelle formanti fonologiche della voce e di "ricomporre", così che la voce articolata entra a far parte dei materiali di cui il compositore si serve per i suoi progetti sonori. Il primo capolavoro di questo tipo è il *Gesang der Jünglinge* di Karlheinz Stockhausen (1956), in cui le parole, tratte dal testo biblico *Canto dei giovani alla fornace*, in parte cantate e in parte recitate dalla voce di un fanciullo, una volta registrate su nastro vengono poi trasformate magneticamente e mescolate con suoni prodotti dalla macchina fino a ottenere un *continuum* ordinato secondo «famiglie sonore». In questo modo le consonanti – che nel canto appoggiate sulle vocali, erano sempre state oscurate – offrono tutto il loro potenziale timbrico alla mescolanza sonora dell'insieme. Su analoghi principî, due anni dopo Berio compone *Thema (Omaggio a Joyce)* avvalendosi esclusivamente della voce di Cathy Berberian e di un brano tratto da *Ulysses* di Joyce. Le parole, in sé fortemente onomatopeliche e musicali del capitolo delle Sirene, si percepiscono chiaramente all'inizio, dove sembra che venga esposto, appunto, il tema su cui si svolgerà il pezzo, indi si dilatano e si trasformano allo scopo di raggiungere «una nuova possibilità d'incontro tra lettura di un testo poetico e la musica» [Berio 1959, p. 99]. All'estremo limite dell'elaborazione elettronica la voce umana scompare ed è sostituita dalla sua riproduzione attraverso sintetizzatori e modulatori di frequenza. Ascoltando *Phoné* di John Chowning (1981), una composizione totalmente elettronica, a tratti l'illusione di una voce "reale" è quasi perfetta; ma poi l'ascoltatore viene proiettato in una dimensione straniante ed è condotto a esplorare estensioni e timbri impossibili alla voce umana.

Nella ricerca dell'avanguardia musicale sembra che la voce venga sacrificata, insieme all'Io di cui è portatrice, sull'altare delle innovazioni linguistiche alla divinità ghiacciata dell'incomunicabilità. Di fatto le linee che qui si sono sommariamente delineate sono quelle che portano agli esiti estremi raggiunti nel nostro secolo, esiti già in parte abbandonati prima che il secolo termini, mentre le voci delle artiste che hanno realizzato, e a volta perfino suggerito, i progetti sonori dei compositori non sono state sopraffatte dalla tecnologia né dalle poetiche del negativo. Al contrario sono voci estremamente vivaci e generose quelle cui l'avanguardia ha affidato le sue ricerche e anche – più o meno esplicitamente – la sua volontà comunicativa: prima fra tutte la voce di Cathy Berberian, interprete e musa di Lu-

ciano Berio e di Bruno Maderna, oltre che compositrice essa stessa, ma anche quelle di Dorothy Dorow e Liliana Poli, che durante una lunga stagione hanno esercitato i loro organi fonatori in tessiture impervie, in gesti vocali tesi al massimo delle possibilità, mostrando quanto la voce rappresenti in tutti i tipi di poetica o di scuola compositiva.

Le voci convocate in queste brevi note sono troppo poche perché possiamo azzardare ora un discorso di sintesi, che parrebbe doveroso alla fine del secolo. Sono poche e per di più sono state scelte senz'altri criteri al di là di quelli dettati dalle conoscenze e dai gusti personali, ossia da quanto di più discutibile e precario si possa dare. Perciò in luogo di un'impossibile sintesi conviene chiudere con l'invito a costruire – all'interno del vario e multiforme pianeta della voce musicale – personali percorsi, simili o del tutto diversi rispetto a quello appena descritto.

Benjamin, W.

- 1935 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, n. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966).

Berio, L.

- 1959 *Poesia e musica - un'esperienza*, in «Incontri Musicali», n. 3, pp. 98-111.

Boilès, Ch. L.

- 1977 «Canto», in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. II, pp. 548-71.

Bologna, C.

- 1981 «Voce», in *Enciclopedia* cit., vol. XIV, pp. 1257-92.

Borgna, G.

- 1985 *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma-Bari.

Boulez, P.

- 1963 *Poésie - centre et absence - musique*, in «Melos. Zeitschrift für Neue Musik», XXX, n. 2, pp. 33-40 (trad. it. *Poesia - centro e assenza - musica*, in *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 144-60).

Celletti, R.

- 1983 *Storia del Belcanto, Discanto*, Firenze.

Comuzio, E.

- 1993 *Voce/volto. Problemi della vocalità nel doppiaggio cinematografico*, in *Dalmon* 1993, pp. 191-217.

Dalmon

- 1993 (a cura di), *Phoné semantike*, in «Il Verrì», n. 1-2.

Eisenberg, E.

- 1987 *The Recording Angel. Explorations in Phonography*, McGraw-Hill Book, New York (trad. it. *L'angelo con il fonografo*, Instar Libri, Torino 1997).

Fabbri, F.

- 1997 *Il cantautore con due voci*, in AA.VV., *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Euresis, Milano, pp. 155-67.

Fónagy, I.

- 1980 *Métaphore en phonétique*, Didier, Ottawa.
1983 *La Vive voix. Essay de psychophonétique*, Payot, Paris.
1993 *Il significato dello stile vocale*, in Dalmonte 1993, pp. 7-30.

Gargano, P.

- 1997 *Una vita una leggenda. Enrico Caruso, il più grande tenore del mondo*, Mondadori, Milano.

Giusti, M.

- 1979 *Demetrio Stratos*, Mursia, Milano.

Holiday, B.

- 1956 *Lady Sings the Blues*, Double Day, New York (trad. it. *La signora canta i blues*, Longanesi, Milano 1959).

Isola, G.

- 1998 *L'ha scritto la radio: storia e testi della radio durante il fascismo (1924-44)*, Esbmo, Milano.

Pleasants, H.

- 1974 *The Great American Popular Singers*, Gollancz, London.

Sundberg, J.

- 1987 *The Science of the Singing Voice*, Northern Illinois University Press, Evanston Ill.

Zumthor, P.

- 1983 *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris (trad. it. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984).

WERNER KLÜPPELHOLZ

Il musicista-attore

1. *Dal determinismo seriale alla forma aperta.*

Il nostro film ha raggiunto i risultati che mi attendevo. Esso ha distrutto in una sola sera dieci anni di avanguardismo postbellico pseudointellettuale. Questa cosa di merda che chiamavano arte astratta è caduta ai nostri piedi, ferita a morte, per non rialzarsi più, dopo aver visto come «l'occhio di una ragazza [veniva] tagliuzzato da un rasoio» [...] per le losanghe demenziali del Signor Mondrian non c'era più posto ormai in Europa.

Questo è stato scritto nell'anno 1928, in riferimento al film muto surrealistico *Le chien andalou* di Luis Buñuel e Salvador Dalí, e «avanguardismo postbellico pseudointellettuale» potrebbe alludere ai dibattiti su astrattismo, surrealismo o funzione politica delle arti. La sopracitata opinione di Dalí – giusta o ingiusta che sia – ci potrebbe lasciare indifferenti se non fosse stata ripresa decenni dopo da Mauricio Kagel [Dalí in Kagel 1985, p. 158]. In tal modo Kagel traccia apertamente una linea di congiunzione con gli anni Cinquanta, così traboccanti di dibattiti – in questo caso sulla musica – e anch'essi terminati con un cataclisma. La musica seriale della Scuola di Darmstadt, che mirava a una totale determinazione del materiale musicale, ha segnato un punto estremo nello sviluppo storico. Tutto ciò che nella musica del passato era scontato, e cioè espressione, elaborazione motivico-tematica, strumenti tradizionali, venne sottoposto da Stockhausen, Boulez e Nono ad un'analisi critica, spassionata e nello stesso tempo scientifica. Il risultato era un'astrattezza musicale fino a quel momento sconosciuta, nella quale si faceva piazza pulita degli ultimi relitti di canto e danza, che si ritrovano ancora perfino in Schönberg. Un siffatto «pensiero musicale puro» [Kagel 1966, p. 245] diffidava profondamente dei codici che non si lasciano ordinare in un *continuum* senza soluzione, e dunque compare entro una tecnica seriale: vale a dire il linguaggio parlato e la scena. Paradigmatica, soprattutto per Boulez e Stockhausen, era la musica strumentale, perfettamente razionalizzabile, mentre l'opera era invece messa al bando. Kagel descrisse retrospettivamente con la sua peculiare ironia le cause più profonde dell'astinenza dall'opera praticata dai serialisti:

Chi avrebbe voluto, cinque anni fa, parlare di *teatro* in questo seminario internazionale [ossia i corsi estivi di Darmstadt]? E inoltre: a che scopo? Perché? Infatti anche Webern [...] in fin dei conti non aveva mai composto niente di teatrale... E

questa esistenza da compositore senza ombra scenica spianò la strada a [...] quel protagonismo *pedagogico* di maestro *in absentia*, che nel dopoguerra inaugurò il movimento della «composizione pura» [...]. Musica pura ed evento scenico assoluto sono inconciliabili [*ibid.*].

Questa volta la catastrofe ebbe luogo nel 1958, col secondo sbarco di John Cage in Europa. Certo questo scossone non era del tutto paragonabile allo *shock* surrealistico prodotto da *Le Chien andalou*. Infatti le fondamenta dell'edificio teorico seriale avevano già cominciato a vacillare qualche tempo prima dell'apparizione di Cage, quando Stockhausen, in *Gesang der Jünglinge* (1956), aveva mitigato il rigore seriale con l'uso del linguaggio parlato; un'erosione che diventò ben visibile soltanto nella cantata *Anagrama* (1958) di Kagel, dove il linguaggio musicato serialmente si tramutò in insensatezza [Klüppelholz 1976]. In secondo luogo, come documenta il suo carteggio con Boulez, Cage non era così lontano dal pensiero seriale da autorizzare a parlare di un antagonismo inconciliabile [Boulez e Cage 1990]. In terzo luogo, gli elementi essenziali della tecnica di composizione seriale si sono conservati fino ad oggi nei rappresentanti di questa generazione anche dopo Cage – in Boulez, Kagel o Stockhausen. Nondimeno: la prima esecuzione della *Music Walk* di Cage, il 14 ottobre 1958 presso la Galerie 22 di Düsseldorf, si può annoverare fra le date epocali nella musica del xx secolo.

In *Music Walk* c'è un foglio coperto di puntini, e inoltre un lucido con cinque linee parallele che viene sovrapposto a piacere al foglio, col risultato che i punti si vengono a trovare nelle vicinanze di queste cinque linee, così da poter coordinare gli uni alle altre. Queste cinque linee contrassegnano cinque diverse categorie di operazioni, ognuna con un doppio significato, a seconda che le si suoni al pianoforte o sulla radio [...]. Le fonti sonore – un numero a piacere di pianoforti e di radiori-cevitori – sono distribuite nella sala e distanziate quanto più possibile. Dopo ogni operazione [...] l'esecutore deve andare verso un'altra fonte sonora e là effettuare l'operazione successiva; in tal modo egli passa la maggior parte del tempo a camminare [Metzger 1966, pp. 259 sgg.].

Due caratteri di questo brano sono decisivi per una teatralizzazione della musica: l'utilizzo di mezzi di produzione sonora (vale a dire tutti strumenti non tradizionali), in questo caso apparecchi radio, e la rinuncia del determinismo seriale a favore di una forma aperta, che lascia indeciso perfino il numero degli esecutori (a Düsseldorf erano tre) e che al limite non fissa neppure una sola variabile. Già in precedenza un collegamento del tutto nuovo fra strumentalismo e movimento si era realizzato in un altro brano di Cage: *4'33''* (1952). Questo lavoro consiste unicamente in una pausa, peraltro suddivisa in tre movimenti differenziabili per forza di cose soltanto mediante il gesto. E, fatto ancora più importante per gli sviluppi storici successivi, questo brano, dove un pianista in abito da concerto sta seduto davanti a un pianoforte senza suonare alcunché, consiste in un'attesa priva della sua realizzazione.

2. Rumore, silenzio e spazialità.

Il secondo elemento dell'estetica di Cage, oltre la forma aperta all'alea, è la completa parificazione di suono, rumore e silenzio. È soprattutto tramite il rumore che la realtà esterna fa irruzione nella musica. Erik Satie aveva ampliato lo strumentario percussivo fino a comprendere una sirena, una macchina da scrivere, una ruota del lotto, colpi di rivoltella e «impasti sonori». Questa eccezione storica diviene regola nella concezione musicale ecumenica di Cage, dove letteralmente tutto può venire utilizzato come mezzo di produzione del suono, e tutto ciò che suona è musica. Viene abolito il confine tra i segni autoreferenti di un'opera chiusa (i quali non significano altro se non "musica") e gli eventi sonori funzionali e casuali del mondo circostante:

Una fuga è un gioco più complicato; ma può essere interrotta da un unico suono: diciamo dalla sirena dei pompieri [Cage 1961, p. 160].

Come per i rumori prodotti da fonti sonore prese ad arbitrio, anche nella nuova musica vocale viene rimosso il confine tra arte e vita. Ossia: se il canto tradizionale si allarga fino a comprendere articolazioni come sussurri, grida, rantoli, sospiri ed altri tipi di emissione vocale rumoristica, l'associazione dell'ascoltatore ristabilisce un legame con la realtà. Ciò si annuncia in una nota a piè di pagina nella partitura di *Anagrama* di Kagel:

Se queste grida risveglieranno nell'ascoltatore l'impressione che qui si tratti di persone ferite, dolenti, allora ci si dovrà congratulare di tutto cuore con il coro [1985, p. 34].

Nello stesso tempo la drammaticità immanente a siffatta musica vocale fu scenicamente tradotta in opere significative appartenenti a questo genere. Così avviene in *Glossolalie* (1960-61) di Dieter Schnebel, dove i cantanti si muovono nello spazio in base ai loro ruoli, in *Aventures* (1962) e *Nouvelles Aventures* (1965) di György Ligeti, le quali contengono non soltanto azioni associative con libri, valigie o mobili di legno, ma anche istruzioni comunicative per la direzione degli sguardi che i solisti si scambiano fra di loro e col pubblico, o ancora in *Sequenza III* (1966) di Luciano Berio, dove la cantante dovrebbe rappresentare valori espressivi come tensione, fretta, lontananza, fantasticherie anche attraverso atteggiamenti e gesti. I due lavori di Ligeti sono stati filmati con intelligente partecipazione da Klaus Lindemann.

Negli anni Cinquanta, accanto all'emancipazione dei rumori strumentali e vocali, venne scoperta la spazialità della musica – assai diversamente che in Gabrieli o in Berlioz. La *musique concrète* (basata su rumori della realtà) e la musica elettronica (a partire da suoni sintetici), in quanto musi-

che totalmente registrate su nastro, non erano vincolate allo spazio di una sala da concerto. Inoltre, dopo l'introduzione della tecnica di registrazione su piste multiple si erano aperte ricche possibilità di distribuzione spaziale del suono, che si dispiegarono già in *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen per cinque gruppi di altoparlanti. Pierre Schaeffer, cofondatore della musique concrète, perseguiva lo stesso intento:

La diffusione su più canali è l'unico mezzo di edificare per l'ascoltatore un'autentica architettura sonora, che si suddivide per l'intero spazio esecutivo, dove i percorsi si intersecano, le voci si rispondono a vicenda, si possono sviluppare dialoghi o «commenti» [1967, p. 49].

In tal modo il «luogo sonoro» veniva introdotto quale ulteriore dimensione del comporre – accanto ad altezza, durata, intensità e timbro – e quale nuova modalità dinamica della musica.

Anche la successiva musica strumentale utilizzò questa scoperta in una serie di lavori spesso intitolati in modo caratteristico, come *Gruppen für drei Orchester* (1957), *Carré für vier Orchester und vier Chöre* (1960) e l'assolo per percussioni *Zyklus* (1959), tutti di Stockhausen; serie poi proseguita da Berio in *Circles* (1960). Non di rado il movimento della musica nello spazio era anche un rispecchiamento della forma aperta, come in *Domaines* (1961-1968) di Boulez, dove il clarinetto solista, in base all'ordinamento variabile della partitura, va in cerca dei sei gruppi strumentali che sono distribuiti nel luogo dell'esecuzione.

L'arricchimento della musica registrata su nastro mediante una dimensione di spazialità sonora aveva tuttavia un risvolto. Così come nel film muto c'era molto da vedere ma niente da ascoltare, ora c'era molto da ascoltare attraverso gli altoparlanti ma nulla da vedere sulla scena. Perciò Pierre Boulez domandava già nel 1955:

Là dove scompare l'interprete, la sala da concerto è ancora necessaria? Non è legata irrevocabilmente allo strumento? Non si deve allora ricorrere a nuovi mezzi di ascolto, o pensare di riunire, senza remissione, un doppio visivo a una musica «artificiale»? [1972, trad. it. p. 185; cfr. anche Kagel 1966].

Si spiega così perché la seconda evoluzione della «pura» musica registrata giunse presto ad esaurimento. Se da una parte essa aveva emarginato l'esecutore con la sua inaffidabilità – in vista della quasi-ineseguibilità di parecchie partiture seriali – dall'altra, nella sua qualità di prodotto mediatico immutabilmente fissato, essa si presentava come oggetto di una fruizione privata piuttosto che pubblica, entro la sala da concerto. Dopo il *Gesang der Jünglinge*, Stockhausen, che era stato il cofondatore della musica elettronica, non compose più altri brani affidati unicamente al nastro magnetico.

Tra i requisiti intrinsecamente musicali di una complessiva teatralizzazione della musica si contano anche le azioni degli esecutori, soprattutto

con mezzi non strumentali di produzione del suono; inoltre, l'alto contenuto associativo di rumori e articolazioni vocali, la scoperta della spazialità musicale e la presa d'atto che la rinuncia ad interpreti in carne ed ossa e con ciò la riduzione della musica a nudo ascolto non producono alla lunga risultati soddisfacenti.

Tuttavia non era solo la musica a mettersi in movimento in quegli anni tumultuosi attorno al 1960, ma anche le arti figurative – come nei *Mobiles* di Alexander Calder, nella Pop Art, in Performance e in Fluxus – e del resto anche il teatro di prosa, che nelle opere di Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal o Jean Vauthier sostituiva la parola letteraria con gesti, passi ed oggetti. Lo stesso Kagel [1966, p. 249] ha accennato all'influenza del teatro di prosa sul nuovo teatro musicale.

Idee per un teatro metaletterario, che suonano retrospettivamente profetiche anche per la teatralizzazione della musica, esistevano già da tempo. Il Futurismo italiano, specialmente il manifesto marinettiano sul varietà (1913), propugnava – come farà più tardi Artaud – l'orientamento del teatro verso generi banali come varietà, music hall, circo; per Fernand Léger – *Lo spettacolo* (1924) – la metropoli, con il suo traffico, le sue sale d'intrattenimento e la scenografia delle sue vetrine, era puro teatro; da Lothar Schreyer – *Das Bühnenkunstwerk* (1916) – o Laszlo Moholy-Nagy – *Theater, Zirkus, Varieté* (1925) – venne la proposta di trattare in maniera paritetica tutti gli elementi scenici [Brauneck 1995]. Tuttavia la realizzazione storica di tali utopie doveva aspettare fino al 1960, quando il disagio per la sterilità seriale, il rifiuto dell'opera, considerata come forma obsoleta, e il modello liberatorio di Cage condussero alla scoperta: fare musica è teatro.

Boulez, P.

- 1972 «*À la limite du pays fertile*» (Paul Klee), in Id., *Points de repère*, I. *Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris 1995, pp. 315-30 (trad. it. «*Ai limiti di una terra fertile*» (Paul Klee), in *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, pp. 183-96).

Brauneck, M.

- 1995 *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Rowohlt, Reinbeck Iowa.

Cage, J.

- 1961 *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown Conn. (trad. it. parziale *Silenzio. Antologia da Silence e A Year from Monday*, Feltrinelli, Milano 1971).

Kagel, M.

- 1948 *Anagrama*, n. 13106, Universal Edition, Wien.
- 1966 *Neuer Raum - Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater*, ripreso in *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für neue Musik, Darmstadt, 1946-1966*, a cura di G. Borio e H. Danuser, Rombach, Freiburg 1997, vol. III, pp. 245-53.

- 1975 *Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*, a cura di F. Schmidt, Piper, München.
 1985 *Das filmische Werk I*, a cura di W. Klüppelholz e L. Prox, Meuleinhoff-Landshoff-DuMont, Amsterdam-Köln.

Klüppelholz, W.

- 1976 *Sprache als Musik*, Pfau, Saarbrücken (2^a ed. 1995).

Metzger, H. K.

- 1966 *Das Musiktheater John Cages*, ora in *Im Zenit der Moderne* cit., pp. 254-66.

Schaeffer, P.

- 1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.

JOHANNE RIVEST

Alea, *happening*, improvvisazione, opera aperta

Il periodo immediatamente seguente la seconda guerra mondiale ha suscitato fra gli artisti un desiderio di gettare delle nuove basi creative, sia con il ricorso a dei metodi sistematici – pensiamo alla serie generalizzata in musica – sia con il rifiuto di ogni *a priori* estetico, come il predominio dell'espressione soggettiva.

Come contropartita, ma anche come complemento al rigore compositivo della serialità integrale, taluni compositori hanno introdotto degli elementi più o meno importanti di occasionalità nel materiale musicale, in particolare nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, periodo sul quale ci soffermeremo. Così facendo, essi intendevano rimettere in discussione l'opera musicale intesa come un tutto coerente ed eliminare gli steccati fra i ruoli dei diversi interlocutori musicali, sia investendo l'esecutore di un compito decisionale rispetto ai parametri principali della tessitura musicale, sia offrendo all'ascoltatore degli approcci multipli a un'opera che, a questo punto, sarebbe stata considerata un'opera aperta. Al concetto di opera chiusa e definitiva essi hanno dunque opposto quello di sperimentazione, che permetteva la presentazione di lavori nei quali dominava la frammentazione, il *collage*, la permutabilità delle sezioni e che, soprattutto, cessava di attribuire allo scritto l'importanza che aveva gradualmente assunto fin dal Rinascimento. A partire da questo momento, il provvisorio prende il sopravvento sulla perennità, una prerogativa delle opere interamente scritte, e la nozione di processo entra in competizione con quella di struttura.

L'improvvisazione pura è probabilmente la forma più radicale del rifiuto della scrittura e, suo tramite, della nozione stessa di opera. In assenza di una partitura, l'improvvisatore non ha ormai più bisogno di un compositore che non sia lui stesso, in quanto egli concepisce la musica sulla base dell'ispirazione del momento. Anche delle altre modalità della produzione musicale hanno rimesso in discussione la preponderanza dello scritto e hanno incluso determinati ambiti di libertà per l'interprete, facendone un collaboratore del compositore. Il ruolo di quest'ultimo è quindi diventato meno esclusivo e le opere che ne risultano sono più flessibili, e capaci di assumere molteplici fisionomie. Esistono differenti vocabili per caratterizzare questo tipo di produzioni, come indeterminazione, opera aperta o alea. Certe sfumature per-

mettono di valutarne le differenze, come vedremo più avanti. Lo *happening* è un genere sperimentale a dominanza teatrale, che presenta degli aspetti simili all'improvvisazione o all'indeterminazione, come la transitorietà e la perdita di causalità fra gli elementi. In tutto ciò che segue avremo modo di osservare separatamente quanto caratterizza questi diversi generi.

1. Indeterminazione.

John Cage, figura emblematica della composizione soggetta al caso, ha definito in questo modo la sperimentazione: «Azione sperimentale è quella il cui risultato è imprevedibile» [1961, p. 39]. Dunque i risultati udibili devono essere imprevedibili, anche per gli attori principali, ovvero il compositore e l'interprete. Va da sé che l'imprevedibilità regna in egual misura per gli ascoltatori, che ad ogni rappresentazione di musica sperimentale si troveranno di fronte a situazioni inedite.

Le opere composte da Cage negli anni Cinquanta e Sessanta impiegano il caso in tre principali maniere:

- 1) come lavoro preliminare ad una notazione abbastanza convenzionale, il più delle volte per mezzo di operazioni casuali con l'*I-Ching* (*Music of Changes*, 1951) o di una combinazione dell'*I-Ching* e di osservazioni delle imperfezioni della carta (*Music for Piano*, 1952-56);
- 2) come lavoro preliminare ad una notazione per lo più grafica, con determinati parametri che debbono però essere realizzati dall'interprete, insieme alla scelta quantitativa e temporale degli elementi (*Atlas Eclipticalis*, 1961-62; *Concert for Piano and Orchestra*, 1957-58). Questo particolare tipo di contingenza, che precede l'esecuzione, frutta a questo genere di composizione la definizione di «indeterminata quanto all'esecuzione»;
- 3) come allestimento di un canovaccio che può essere interpretato in molteplici maniere, e per mezzo del quale l'interprete è invitato ad effettuare i calcoli necessari onde attribuire determinati valori ai parametri proposti, senza che nemmeno lui possa sapere quanto risulterà da questa preparazione. Cage definisce questa forma di contingenza, realizzata dopo la sistemazione degli elementi dell'esecuzione, una «interpretazione indeterminata quanto a se stessa» (*Cartridge Music*, 1960; la serie delle *Variations*, 1958-66, 1978).

In questa terza categoria la contingenza si esercita in maniera intensa, ma all'interprete vengono comunque risparmiati gli scogli contro cui andrebbe ad urtare se improvvisasse. Infatti per Cage l'improvvisazione non è mai del tutto ingenua o pura, ma è tinteggiata dalla scelta più o meno cosciente

dell'ego o di altre forme indesiderabili di soggettività, vale a dire la presenza di gusti personali, di abitudini, d'inclinazioni di ogni sorta. Il tipo d'indeterminazione da lui raccomandata vuole appunto eliminare la soggettività. Perciò, nel corso delle preparazioni alle quali si assoggetta lo stesso compositore, solo le domande che egli pone al libro degli oracoli e le risposte che egli attribuisce ai numeri dei differenti esagrammi (da 1 a 64) provengono dalla sua volontà. I risultati, ovvero l'associazione fra domande e risposte, viene completamente sottomessa al sorteggio, il che implica che qualsiasi concatenazione è accettabile, qualsiasi soluzione ammissibile e nessun criterio (ad esempio, di bellezza soggettiva), potrà impedire l'attribuzione aleatoria dei parametri sonori. E Cage spera d'imporre questa forma di non-intenzionalità agli interpreti, i quali debbono sottomettere le loro scelte a dei calcoli arbitrari, non fondati sull'ispirazione del momento o influenzati dal risultato scontato. Ciononostante, in misura variabile a seconda delle opere, non tutti i parametri finiscono con l'essere assoggettati a questi calcoli preparatori, e una parte relativa delle decisioni arbitrarie viene presa dallo strumentista, nel qual caso egli non sfuggirà del tutto ai capricci dell'improvvisazione. Resta il fatto che l'ideologia principale, soggiacente alla non-intenzione, è la mortificazione imposta a qualsiasi soggettività operante come fattore decisionale, a vantaggio di una molteplicità virtuale dalla quale sia assente qualsiasi volontà riduttiva; e ciò vale per tutti: compositore, interprete e ascoltatore. Quest'ultimo viene infatti invitato a partecipare alla finalità dell'opera, semplicemente attraverso l'accoglienza che ne dà, e che Cage, come pure gli altri artisti suoi seguaci, si augurano completa e non imbevuta di pregiudizi. Dal momento che non può esserci risultato ideale, non vi è situazione di ascolto ideale. Ogni istante è unico e, di conseguenza, ogni punto in uno spazio possiede le sue proprie specificità acustiche, altrettanto valide delle altre. A seconda della sua collocazione nel luogo della diffusione, ogni ascoltatore è dotato di sue proprie condizioni di percezione, il che rende caduca l'unicità dell'opera presentata. Al punto di partenza, il metodo di Cage opera per eliminazione a partire da una moltitudine di possibili, grazie alle domande/risposte che delimitano un canovaccio compositivo. Questa molteplicità, assunta come base dell'edificio, presuppone di rimando la frammentazione delle percezioni in un caleidoscopio di eventualità che l'interprete non dovrebbe poter riuscire a disturbare con la sua soggettività.

2. *Opera aperta.*

A questo punto la non-intenzione funzionale rimette in discussione la nozione di opera d'arte chiusa, fissa, definitiva, idiosincratca. Essa suggerisce semmai un'arte della collaborazione, della cooperazione fra compositori e interpreti. Questo è un atteggiamento eminentemente egualitario, an-

tigerarchico e antiautarchico. Tuttavia, vi sono anche certi elementi di base prestabiliti o una strutturazione più o meno fissa per permettere al fortuito di manifestarsi, e questo in percentuale maggiore quando l'alea si riduce a poche oasi di libertà, entro un insieme delimitato con estrema precisione, come nel caso di talune opere di Pierre Boulez, di Karlheinz Stockhausen o di Earle Brown. È allora preferibile, come avveniva con Cage, parlare di opere aperte piuttosto che di indeterminazione. Perché, come dice Umberto Eco, nell'espressione «opera aperta» si tratta sí di apertura, ma pur sempre di «opera» [1962]. Vale a dire che il lavoro iniziale del compositore implica una presa in considerazione di elementi insubordinati, contenuti in una matrice fissa. Anche se la realizzazione precisa di questi elementi sfugge al suo controllo, non per questo egli cessa di valutarne le potenzialità già contenute nel materiale. L'opera aperta ricorre dunque all'ordinamento facoltativo di aree interamente precomposte (*Twenty-Five Pages* di Brown, 1953; *Klavierstück XI* di Stockhausen) o suggerisce delle permutazioni di sezioni (3' *Sonate* di Boulez, 1956-57), fattore che riecheggia le pratiche seriali relative ai suoni.

L'opera aperta è dunque mobile e cangiante all'interno di un quadro delimitato. Essa offre molteplici lati alla percezione estetica, senza che questa riesca ad esaurirli tutti. Per Earle Brown, la mobilità dell'opera si gioca principalmente nel corso dell'esecuzione. L'attrattiva che egli dimostra per i *mobiles* di Alexander Calder e per la *action painting* di Jackson Pollock ne ha influenzato la produzione. Dopo una fuggevole esperienza di composizione seriale, egli ha cercato fin dal 1952 una maniera di riprodurre la mobilità in musica immaginandosi che Pollock, ad esempio, fosse l'interprete-pittore di una sorta di partitura della quale venivano forniti taluni segnali direzionali. La serie di opere incluse in *Folio* di Brown (1952-53), soprattutto *December 52*, è rappresentativa di un atteggiamento nuovo per l'epoca, con il quale il compositore dà carta bianca all'interprete, senza tuttavia abbandonare completamente le sue prerogative di compositore, dal momento che è lui a rivolgergli questo invito a improvvisare, pur limitandone il margine di manovra mediante indicazioni di cui dovrà tenere conto nella fase di realizzazione. Per quanto assai sfumate, le limitazioni imposte dal compositore fanno di *December 52* un'opera che si potrebbe semmai qualificare come indeterminata, ciò che si verifica allorquando l'improvvisazione non è interamente lasciata a se stessa, ma deve operare all'interno di un determinato quadro. Questa ambiguità di denominazione dimostra la labilità dei confini fra le diverse forme di musica sperimentale.

3. Alea.

L'alea fa riferimento al caso, dunque a ciò che è imprevisto, intercambiabile, spontaneo. In un'opera aperta è la parte di libertà accordata all'in-

terprete. Ne consegue ad ogni esecuzione una differenziazione dell'opera, che dipende da fattori impossibili da misurare, quantificare, prevedere. Si tratta di un aspetto ovviamente presente in ogni realizzazione musicale, anche quando si parte da una notazione interamente prescritta, poiché esistono sempre certi parametri, generalmente definiti come secondari, che sono soggetti a fluttuazioni o a caratterizzazioni mutevoli. Così la dinamica *forte* potrà essere espressa a diversi valori in decibel, a seconda del contesto, dello strumento, dello strumentista, del luogo di diffusione, ecc. Ciononostante, l'alea è prevalente nell'approccio sperimentale, ed è la conseguenza di una scelta artistica piuttosto che di un arbitrio. Infatti, se l'opera in movimento perde il suo aspetto riconoscibile, l'identità profonda di tale opera risiederà pur sempre nel suo progetto. L'alea, malgrado la sua evanescenza, fonda così la particolarità significativa dell'opera sperimentale.

Inoltre, la parte d'improvvisazione contenuta nelle aree aleatorie di un'opera aperta, per esempio, non è mai del tutto libera o svincolata dal contesto. Infatti, l'interprete-improvvisatore si sforzerà generalmente di rispettare le proprietà idiomatiche dell'opera. Per di più, il suo impulso a effettuare delle improvvisazioni circoscritte entro un insieme predeterminato l'indurrà a uniformare le risultanze della sua partecipazione da un'opera all'altra, cosa che rimette in discussione quanto resta di quella vera e propria invenzione spontanea che tuttavia l'alea presuppone.

4. «Happening».

La frammentazione provocata dalle strutture permutabili ha finito col produrre un altro tipo di giustapposizioni eteroclitiche, quello della coabitazione di più arti simultaneamente. L'intermediale, il multimediale, od ogni altra denominazione che si voglia impiegare, è culminato in un genere teatrale interdisciplinare e sperimentale, lo *happening*. Oltre a decompartmentare i ruoli dei partecipanti all'evento musicale, lo *happening* proponeva la decompartmentazione delle stesse discipline artistiche, sposando il sonoro (parola o musica), il visivo, il tattile o l'olfattivo; in breve tutta la gamma delle sensazioni disponibili. Il primo *happening* viene generalmente attribuito a John Cage per quell'evento senza titolo da lui organizzato nell'estate del 1952 presso il Black Mountain College, nel North Carolina. Le sedie della mensa erano state disposte per gli ascoltatori in quattro triangoli convergenti verso il centro, e le azioni dei partecipanti (lettori di poesie, ballerino, musicisti, operatori del fonografo e dei proiettori, ecc.) si svolgevano simultaneamente nei corridoi, su palchi e attorno alla sala, senza contare la proiezione di diapositive o pellicole sul soffitto e sui muri. Nell'elaborazione di questo spettacolo, caratterizzato da accadimenti variati e non subordinati gli uni agli altri, Cage aveva ammesso di essere stato influenzato dagli scritti di Antonin Artaud.

Alcuni anni più tardi, l'artista visivo Allan Kaprow, dopo un periodo trascorso nella classe di John Cage alla New School for Social Research di New York in compagnia dei futuri membri di Fluxus (fra cui George Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low e Al Hansen), organizza un evento dal titolo *18 Happenings in 6 Parts* (1959), che avrebbe poi lanciato questo genere artistico. Per Kaprow, un *happening* si colloca in una "ambientazione" effimera, nella quale saranno invitati partecipanti e spettatori (capita che gli spettatori siano sollecitati a collaborare). I luoghi prescelti variano fra la galleria d'arte (la Reuben Gallery di New York è stata il feudo dei primi organizzatori di *happening*, fra i quali Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman e naturalmente Kaprow), il *loft* privato, gli stabili abbandonati, l'area edificabile all'aperto. Le azioni teatrali, spesso ricavate da scene del quotidiano, vengono eseguite senza espressività e si susseguono senza nessun particolare nesso logico apparente, come degli stati naturali che possono coesistere senza cercare di produrre dei significati. La varietà degli stimoli indipendenti contribuisce all'aspetto frammentario e compartimentato delle produzioni. Capita sovente che si faccia appello a dilettanti o a non-specialisti per la partecipazione a queste produzioni slegate. Accade molto raramente che gli *happening* siano improvvisati, malgrado l'impressione che comunicano, poiché ai partecipanti viene lasciata una certa libertà entro un quadro di attività prestabilite. Questo genere persegue gli stessi ideali di democratizzazione (uguaglianza delle arti fra di loro, uguaglianza fra l'arte e la vita), e mira a rimettere in causa la nozione di totalità coerente propria del concetto di opera d'arte (attraverso la frammentazione formale e un teatro senza intreccio, nel quale gli elementi scenici non stabiliscono nessun rapporto fra di loro né con le azioni) e la sua perennità (alla fine di una produzione le ambientazioni vengono distrutte e talvolta sopravvive soltanto una documentazione iconografica o scritta). Lo *happening* intende mettere in discussione innanzitutto le prassi artistiche convenzionali o sancite dal sistema culturale dominante (con la collaborazione, fra gli altri, di esecutori non specializzati).

La particolarità dello *happening* di essere unico, effimero e non riproducibile influisce sulle altre forme di musica sperimentale, innanzitutto l'improvvisazione. L'integrazione d'improvvisazione e sperimentazione spiega sicuramente perché l'insieme di queste produzioni venga concepito come un qualcosa privo di finalità, ossia antiteleologico, e sollecita un tipo di percezione continuamente rinnovata; perché l'improvvisazione fa sua la parcelizzazione di una forma indefinita, che funziona per aggiunte successive di elementi più o meno connessi fra loro. È l'antitesi dello stampo organicista nel quale le parti sono connesse fra loro e al tutto. È l'inverso di quella totalità organizzata generante le proprie sezioni, che viene privilegiata nel concetto tradizionale di opera d'arte.

5. *Improvvisazione.*

In un'accezione ideale, l'improvvisatore è colui che agisce spontaneamente, alla stessa maniera dell'artista che si esercita nella *action painting*, e lascia scaturire dei suoni con gesto non premeditato. Tuttavia egli non può pretendere una totale gratuità, dal momento che la sua formazione di musicista, i suoi gusti e le sue attitudini lo faranno optare, consciamente o meno, per delle sonorità contenute in una sorta di vocabolario idiosincratico che egli possiede di suo e che non cesserà di ampliare. Infatti l'improvvisazione pura è certo situabile in primo luogo in una volontà d'estensione del linguaggio musicale, al di là dei limiti sia fisici (velocità e virtuosismo sono spesso dominanti fra gli improvvisatori), sia strumentali (esplorare modi d'esecuzione non tradizionali), formali (esaurire le risorse di una cellula di base per mezzo della variazione) o anche estetici (rifiutare le frontiere fra il bello e il brutto, provocare o impressionare con sonorità rumoristiche).

L'arrivo in forza dell'improvvisazione nel corso degli anni Sessanta è in parte la conseguenza della fusione degli artisti d'avanguardia con i musicisti avvezzi al free jazz, a loro volta in una posizione marginale rispetto all'arte consacrata del jazz tradizionale. Per giunta si tratta di un'epoca di presa di coscienza sociale, nella quale i poli d'attrazione si spostano dal mondo occidentale europeo verso gli altri continenti, in particolare il terzo mondo africano e la cultura asiatica, al cui interno si praticavano già talune forme d'improvvisazione. L'egualitarismo ha funzionato da fermento fra i campioni di una libertà radicale e i popoli storicamente oppressi come lo sono stati i neri americani. Inoltre, l'improvvisazione illustra perfettamente l'abolizione degli standard gerarchici, entro i quali il compositore la fa da padrone e riduce l'interprete al ruolo di schiavo, o tutt'al più di celebrante. E dunque (così vuole la democratizzazione), chiunque potrà esercitare a qualsiasi fine pratico il proprio personale diritto all'autonomia musicale, liberandosi nel contempo del compositore autarchico e di qualsiasi tipo di partitura scritta, ivi compresa la propria.

L'improvvisazione è dunque un'attività creativa che rivendica la libertà sotto tutte le sue forme. Il suo fine socioculturale è quello dell'affrancamento dai *Diktat* politici ed estetici, mettendosi in luce come un'esplorazione costante del materiale musicale. Questa fuga in avanti è nemica della premeditazione, della speculazione e, al limite, della memoria. La sua pretesa è di essere una ricerca all'infinito di risultati mai raggiunti; essa è dunque inesauribile e inesaurita. Naturalmente, un rinnovarsi costante come questo è un'utopia, un ideale intravisto ma mai del tutto realizzato, dati i limiti individuali, nonché l'acquisizione e la conservazione di un linguaggio musicale personale che finirà sempre per funzionare da memoria.

Ma è proprio l'utopia a permettere questo passo in avanti, con il desiderio assoluto che si assopisce soltanto con l'intensa comunione con il momento presente, anch'esso utopico, dal momento che è sempre già passato od orientato verso il futuro.

6. Conclusione.

Ma in quale modo sarà mai possibile apprendere esteticamente un'opera non fissata? E questo stesso apprendere possiede o no una sua importanza? L'improvvisatore, il compositore e l'interprete di musica sperimentale, il partecipante ad uno *happening*, hanno o no bisogno di un uditorio? Quando Cage elabora la sua composizione silenziosa 4'33'' nel 1952, invitando a un ascolto dei suoni d'ambiente come unico materiale sonoro del suo lavoro, o quando Kaprow definisce lo *happening* come un assemblaggio di avvenimenti eseguiti o *percepiti* [1966, p. 3], essi sconvolgono la definizione stessa dell'arte tradizionalmente fondata sulla creazione piuttosto che sulla ricezione.

Se il concedere un'attenzione continuata e deliberata a un qualsivoglia evento artistico è di per sé già sufficiente per innalzarlo al livello di una produzione estetica, allora l'intento caratteristico del creatore, che è quanto generalmente assicura l'identità dell'opera, viene trasferito al fruitore e al suo apprezzamento. A questo punto l'opera esiste solamente nella percezione estetica, in quanto i suoi presupposti strutturali si sono dissolti in più operazioni di creazione istantanea, o magari in modalità fluttuanti ed evanescenti. L'autore non è più il demiurgo autocratico, ma un collezionatore, un istigatore. L'oggetto consegnato all'ascoltatore-spettatore non possiede una definizione stabile, ma è soltanto un reticolo di potenzialità che occorre apprendere esteticamente.

L'ascoltatore conferisce dunque un'esistenza a una produzione data, la cui identità risiedeva solamente nel progetto iniziale. L'attenzione al suo ascolto diventa un intento selettivo, alla maniera della scelta di un *ready-made* inserito fra altri oggetti d'uso per elevarlo al rango di produzione artistica. Nessuna obiettiva caratteristica di bellezza permetteva all'orinatoio di Duchamp (*Fontaine*, 1917) di figurare nel museo. Solo la scelta deliberata dell'artista (momentaneamente spettatore d'oggetti della vita quotidiana) ha concesso di qualificare questo particolare oggetto come opera d'arte, allo stesso titolo di una scultura scrupolosamente elaborata da un artista riconosciuto. Ne consegue che tutto può diventare opera. Questa non si definisce più intrinsecamente, ma estrinsecamente. Gli *happening* che funzionano come *collage* di elementi e di azioni eteroclite sono dunque oggetti messi a disposizione dell'apprezzamento generale. Questi assemblaggi possono essere al limite uno spezzone di vita quotidiana, deliberatamente

osservata in un intervallo temporale dato, come appunto 4'33''. È l'intenzione d'ascolto che dà a questi segmenti di spazio/tempo il valore di opere. Non si tratterà più di una percezione passiva, ma di una partecipazione attiva e necessaria.

A questo punto la compartimentazione dei ruoli tradizionali (compositore, interprete, ascoltatore) si manifesta apertamente. Sembra realizzarsi l'utopia egualitaria. L'ascoltatore è diventato attivo, il compositore di musica indeterminata ha fornito soltanto dei segnali di riferimento a partire dai quali l'interprete elaborerà una partitura, a sua volta transitoria. Nel caso dell'improvvisazione, la percezione è altrettanto attiva, dal momento che si realizza una sorta di sincretismo fra l'ascoltatore e il musicista, sincretismo con cui il primo tenta di prevedere i percorsi del secondo, d'immaginare altre vie d'uscita dello sviluppo. Il suo giudizio si formerà in seguito sulla base del coefficiente di originalità che egli dedurrà dall'equazione a due incognite fra ciò che corrobora o smentisce le sue attese e il grado di novità, proporzionale al vocabolario conosciuto dal musicista. Nell'opera in movimento, l'ascoltatore potrà comprendere o meno la mobilità dell'opera proposta, a seconda delle sue possibilità di poter comparare il risultato sonoro a quello di un'altra esecuzione. Ma nella maggior parte dei casi la mobilità gli sarà impercettibile, in quanto questa è prerogativa dell'interprete. Le opere aperte esigeranno più di un ascolto di realizzazioni differenti affinché il loro coefficiente di apertura possa essere percepito.

Tuttavia, queste considerazioni non possono nascondere il fatto che l'ascoltatore è oggi divenuto una pietra angolare del fenomeno artistico. Il fatto stesso che in seno agli *happening*, all'improvvisazione, alle opere sperimentali si verifichi uno spezzettamento formale ci obbliga ormai a rivedere le nozioni acquisite per le quali la valutazione dell'opera deriverebbe dalle sue proprietà intrinseche. Essendo queste contingenti rispetto al momento della percezione, ne consegue che esse non possiedono il marchio d'autorità per decretare la pertinenza estetica di una produzione artistica. Al limite, qualunque cosa può sostituirsi a qualunque altra, tutto diviene intercambiabile e non significante. Ma la perdita di senso si colloca nella fase d'elaborazione dell'oggetto estetico, oppure durante il "processo", non in quella della sua apprensione. È per questo che la percezione si eleverà al rango di elemento discriminante dell'opera dandole un senso. Essa sanziona, essa delimita la specificità e l'identità di una particolare produzione. Essa può persino scegliere di attardarsi tanto sui fenomeni che sono proposti come artistici, quanto sugli eventi o gli oggetti che arredano il nostro quotidiano (naturali o artificiali). Un altro obiettivo posto da queste produzioni viene così raggiunto, vale a dire l'uguaglianza fra l'arte e la vita. E a maggior ragione nello *happening*, dove anche l'assenza di spettatori, quando la partecipazione è generalizzata, fa in modo che tutti divengano nel contempo attori e fruitori, come nelle attività della vita corrente. Tuttavia, paradossalmente, oc-

correranno sempre delle produzioni artistiche per imporre questa visione. È per questo che gli artisti di questa generazione fanno spesso un'arte impegnata, che essi considerano utile al progresso dell'umanità.

Vi sono dunque, da un lato, oggetti che esistono per l'ascoltatore e, dall'altro, processi artistici la cui legittimazione non risiede nel prodotto finito, ma nell'attività stessa di elaborazione. L'unicità dell'oggetto estetico viene dissolta dal progetto del compositore o dell'organizzatore di manifestazioni sperimentali, che mira alla molteplicità. Non si tratta di cristallizzare un pensiero creativo in una forma coerente e permanente, ma di mostrare l'attività così come essa è, di fare ascoltare i suoni per loro stessi, senza farli contribuire ad un'architettura già collaudata. L'animatore mette in movimento un determinato processo senza preoccuparsi del risultato finale. Tutte le variabili possono intervenire senza che per questo il progetto ne venga alterato, quello che John Cage specificava con l'uso dei vocaboli «interpenetrazione» o «non-ostruzione». È proprio questo disinteresse dei creatori per il prodotto finale che, paradossalmente, genera il ruolo predominante della percezione nei confronti delle sperimentazioni.

Bailey, D.

- 1980 *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Moorland - Incus Records, Ashborne (trad. it. *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, a cura di R. Bertonecelli, Arcana, Milano 1982).

Bosseur, D., e Bosseur, J.-Y.

- 1979 *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Le Sycomore, Paris.

Cage, J.

- 1961 *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown Conn. (trad. it. parziale *Silenzi. Antologia da Silence e A Year from Monday*, Feltrinelli, Milano 1971).

Eco, U.

- 1962 *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Kaprow, A.

- 1966 *Some Recent Happenings*, A Great Bear Pamphlet, New York.

Kirby, M.

- 1965 *Happenings. An Illustrated Anthology*, Dutton & Co., New York.

Nyman, M.

- 1974 *Experimental Music: Cage and Beyond*, Schirmer Books, New York.

JEAN BOIVIN

Musica e natura

In natura, i ritmi, le altezze e i tempi sono molteplici e complessi. Si rammenti, ad esempio, il moto ondoso del mare, il frangers delle acque di un fiume o di un ruscello, o ancora la pioggia... (Schönberg 1984, p. 311).

L'idea di un'arte "naturale", espressione stessa della natura, è da molto tempo motivo di preoccupazione per gli artisti e ancor più, forse, per i critici d'arte e gli storici. Molti filosofi, come Platone, Kant, Hegel, Schopenhauer o Adorno, nell'intento d'inscrivere la creazione artistica nei loro sistemi di riflessione, vi hanno dedicato pagine appassionanti. In epoche diverse si è richiesto esplicitamente all'arte di "imitare la natura", e quest'esigenza crea in musica qualche ambiguità, dato che l'arte dei suoni sembra meno idonea della pittura o della scultura a ricalcare in modo immediato il reale. Se paragonata alla letteratura o alla poesia, poi, la capacità della musica di esprimere concetti resta fonte d'inesauribili dibattiti: di qui la netta preminenza accordata alla musica vocale in ambito colto nel corso dei secoli. È proprio basandosi su un testo di cui sottolinea il senso che il canto si fa intelligibile; in esso si fondono il cuore e la mente.

L'umanesimo rinascimentale tenderà ad associare le diverse manifestazioni della natura ai *sentimenti* umani, creando accoppiamenti poetici divenuti familiari (il risveglio dell'amore e la primavera; la gaiezza e il cinguettio degli uccelli; la purezza e l'onda limpida; la vecchiaia e la stagione fredda). Similmente, si è sviluppato in epoca barocca un autentico sistema di corrispondenze tra i moti dell'animo e i procedimenti musicali ritenuti idonei a imitarli o a provarli (teoria degli affetti). Ancora oggi, in Occidente, molti appassionati di musica identificano inconsciamente il modo maggiore con la gioia o il coraggio, il minore con la malinconia o la tristezza, il registro acuto con la luce (l'elevazione spirituale) e quello grave con il buio (gli aspetti più cupi della natura umana).

Fino al Romanticismo, e ben oltre, si nota tuttavia una netta tendenza a ridurre il concetto di natura – alquanto ampio, come vedremo – alle sue manifestazioni più pittoresche e innocue. Dal *Canto degli uccelli* di Janequin al *Mormorio della foresta* del *Sigfrido* di Wagner passando attraverso il *Coucou* di Daquin, le *Quattro stagioni* di Vivaldi, la celebre *Pastorale* di Beethoven, l'ouverture *La grotta di Fingal* di Mendelssohn e la *Scena nei campi* della *Sinfonia fantastica* di Berlioz, la natura ha riversato correnti

d'aria fresca nello spazio ermeneutico chiuso della sala da concerto. Ma l'arte degna di questo nome è «tutt'altra cosa che non la natura, anche quando la imita: il musicista vero non copia mai senza *ricostruire* secondo la propria tecnica» [Lalo 1946, p. 498]. L'attento ascolto dei fenomeni acustici naturali ha spinto non di rado i compositori ad arricchire il loro vocabolario e a svincolarsi, anche solo momentaneamente, da un approccio soprattutto concettuale al fatto sonoro.

Nella tradizione occidentale, il suono musicale, raramente considerato come espressivo *in sé*, acquisisce in realtà significato e bellezza nel momento in cui diventa parte integrante di una struttura più ampia, che gli conferisce un ruolo e una direzione. Così è per il sistema tonale che, pur fondato su principi acustici naturali (la risonanza dei corpi sonori e lo spettro armonico), resta una costruzione della mente umana, altrettanto arbitraria quanto le norme compositive e le strutture formali codificate dai teorici, a partire da Zarlino. «Piuttosto che una struttura del suono», la musica occidentale si definisce infatti come una struttura astratta, «immaginata», che nega più o meno accanitamente l'autonomia del sonoro [Harley 1996]. In Occidente, questo stacco tra la musica degli uomini e la realtà acustica del mondo esterno si traduce soprattutto in una netta separazione tra il suono musicale (dotato di altezza determinata) e il rumore (ad altezza indeterminata). È principalmente nel xx secolo che si cercherà di far vacillare tale consolidata distinzione, e questo da più parti contemporaneamente. Nuovi mezzi di evocazione del reale saranno messi a disposizione dei compositori, mezzi che neppure Jean-Philippe Rameau, evocatore di innumerevoli bufere e tempeste nelle proprie opere e balletti, avrebbe potuto lontanamente immaginare.

Prima d'intraprendere una ricognizione delle realizzazioni moderne e contemporanee più significative in questo campo, vorremmo precisare che abbiamo preso in considerazione in questa sede i compositori e le opere del xx secolo che ci "parlano" maggiormente; parecchi artisti significativi non potranno dunque comparire in queste pagine per mera mancanza di spazio. Ci auguriamo comunque che il lettore possa trovare in esse un quadro generale di riflessione ove inscrivere altri comportamenti altrettanto degni d'interesse e considerazione.

1. *Il post-romanticismo tedesco: Mahler e Strauss.*

È soprattutto nell'ultimo decennio del secolo scorso che Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949) hanno accolto nella loro musica le molteplici voci della natura. Tuttavia, la qualità del loro contributo, gli echi naturalistici ancor presenti nelle loro ultime opere e la loro influenza sulle generazioni seguenti, soprattutto sui primi lavori della Seconda Scuola viennese, sono elementi che giustificano alcune rapide considerazioni su

questi due virtuosi della scrittura sinfonica. La scritta *Naturlaute* (suoni di natura), leggibile all'inizio della partitura della Prima Sinfonia di Gustav Mahler (1888, rivista nel 1893 e nel 1896), indica chiaramente agli interpreti quale carattere dare a questa lenta e misteriosa alba strumentale, punteggiata da lontane fanfare militari e da canti di uccelli. Grazie ad un procedimento schiettamente beethoveniano, l'insistente richiamo del cucù (una quarta discendente) che cattura l'attenzione nel corso dell'introduzione, diverrà il punto di partenza del primo tema vero e proprio, tratto dal Lied *Ging heut' Morgen über's Feld*, composto da Mahler qualche anno prima, il cui testo esprime per l'appunto la gioiosa comunione del protagonista con la rigogliosa natura di un bel mattino di primavera.

Mahler era davvero innamorato della campagna austriaca, che asseriva di aver frequentato più assiduamente, in giovinezza, delle lezioni del Conservatorio. Le lunghe passeggiate sulle colline a sud di Vienna gli erano assolutamente necessarie, proprio come a Beethoven un secolo prima. La trama orchestrale del primo movimento di questa Prima Sinfonia è peraltro simile a quella della *Pastorale*. In entrambi i casi, l'aria pura e lo spazio verdeggianti sembrano resi dalla disinvolta ripetizione di cellule melodiche, dalla staticità armonica di numerosi passaggi e dal diatonismo luminoso del modo maggiore, senza dimenticare il cinguettio quasi costante dei flauti e i contorni popolari dei motivi principali.

A differenza di altri compositori, che fanno del paesaggio uno scenario su cui risaltano personaggi e avvenimenti (scrive Luigi Dallapiccola), Mahler, in questo primo movimento, è arrivato a creare un paesaggio che costituisce una realtà, al di fuori di qualsiasi paesaggio umano; il tema, se vogliamo popolare, non sembra nascere dall'anima, dalla voce degli uomini (come nelle *Stagioni* di Haydn), ma fiorire direttamente dalla terra [Dallapiccola 1945].

Come in Holst, Ives, Skrjabin o nello stesso Dallapiccola, la natura rappresenta, in Mahler, la chiave di una visione metafisica del mondo e del genere umano. Tutto ciò che è relativo all'uomo è immerso nella natura: l'uomo stesso non è che una sua manifestazione fra tante altre. La natura è qui rigeneratrice, e per nulla minacciosa come in certi artisti romantici. La foresta bavarese in cui si svolge l'azione dell'opera *Il franco cacciatore* di Weber (1821), al giungere della notte si rivela popolata di spiriti malefici, di fronte ai quali l'uomo solo si sente indifeso. Al contrario, è attraverso una musica di calma religiosa che Mahler restituisce, nella sua Ottava Sinfonia (1906), la maestà della foresta oscura e delle rocce, che costituiscono lo scenario selvaggio scelto da Goethe per la trasfigurazione di Faust. Analogamente, il quieto respiro della terra e il ciclo immutabile delle stagioni giungono a dissolvere qualsiasi traccia di conflitti individuali alla fine di *Der Abschied*, la lenta meditazione cantata che conclude *Il canto della terra* (1908), eseguito dopo la morte del compositore.

Nel suo insieme, la musica di Mahler non è tuttavia descrittiva né aneddotica (tutt'al più, a tratti, vagamente suggestiva). Mahler, pur avendo dato a ciascun movimento della sua Terza Sinfonia un titolo specifico (*Quel che mi raccontano i fiori del prato*, *Quel che mi raccontano gli animali della foresta*, ecc.) si opponeva infatti ad ogni pittura sonora, e auspicava che si ascoltasse la sua opera come musica "pura". Non è certo così per Richard Strauss. Dall'alba maestosa di *Così parlò Zarathustra* (1896) fino al canto dell'allodola dei tardi *Vier letzte Lieder* (1948), la produzione di Strauss è costellata di sorprendenti passaggi descrittivi, che pongono in primo piano il gesto compositivo. In quest'ambito, la realizzazione più significativa per la modernità delle armonie e il trattamento "umoristico" degli ottoni resta forse l'episodio del gregge di pecore nel poema sinfonico *Don Chisciotte* (1897); l'orchestra, andando incontro all'eroe, "bela" letteralmente... Più avanti, Strauss aggiunge ad un'orchestra già gigantesca un eolifono, al fine d'evocare l'alzarsi in volo del prode cavaliere. Qualche anno dopo, i rimorsi inconfessati del re Erode nell'opera *Salome* (1905) ci offriranno un'altra spettacolare folata di vento, questa volta gelido, che preannuncia certe pagine allucinate del *Wozzeck* di Berg. Il virtuosismo orchestrale di queste pagine è stupefacente, e la riuscita, sul piano sinfonico, innegabile. Le capacità limitate della musica di rappresentare concetti o fenomeni non sonori appaiono tuttavia manifesti nel momento in cui Strauss, nel programma della sua *Sinfonia alpestre* (1911) fornisce con benevolenza all'ascoltatore non meno di ventitre punti di riferimento (cioè, in media, un elemento di "scenari" ogni 2'15" di musica)! L'alba, i pascoli, il temporale si riconosceranno con facilità, ma numerosi episodi di questa escursione in montagna tradiscono l'artificio e lo sforzo. Il poema sinfonico sembra avere davvero esaurito il proprio potenziale narrativo, e Strauss l'abbandona, peraltro, in modo quasi definitivo optando per l'opera.

2. «Cercare la musica dietro tutti i veli che accumula...» (Claude Debussy).

Il modernismo di Debussy, a partire dal celebre *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94), prende le mosse, da un lato, dalla sua stanchezza rispetto a stereotipi compositivi di ascendenza tedesca e, dall'altro, dalla sensibilità manifestata nei confronti delle diverse manifestazioni di una natura non sognata ma reale. L'aforisma debussiano secondo il quale «assistere alla nascita del giorno è più utile che ascoltare la Sinfonia pastorale» [1987, trad. it. p. 14], riassume una posizione espressa frequentemente, con altre parole, nella sua corrispondenza e nelle sue cronache musicali. Per l'autore del *Vent dans la plaine*, di *Brouillards* e di *Reflets dans l'eau*, i segreti dell'arte musicale non riposano in angusti trattati, ma piuttosto nell'osservazione attenta e senza preconconcetti della natura.

Adottando da subito il gioco delle corrispondenze baudelairiane, Debussy non limita la propria esperienza del *plein air* all'ascolto degli uccelli o del fremito del vento, ma l'estende a quei «mille sussurri anonimi delle foglie accarezzate dai raggi della luna» [*ibid.*, trad. it. p. 54]. Vengono sollecitati non solo, ovviamente, l'udito e la vista, ma anche l'olfatto, il gusto e il tatto. Pur non accettando volentieri l'etichetta di "impressionismo" appiccicata frettolosamente alla sua arte, resta il fatto che è stato lo stesso Debussy ad alimentare il dibattito, giustificando costantemente il suo approccio per mezzo di immagini visive o di esperienze sensoriali. Così, in una lettera al violinista Eugène Ysaÿe, descrive l'orchestrazione di *Nuages* (primo dei tre *Notturmi*, datati 1897-99): «un'esperienza sulle differenti combinazioni che si possono ottenere a partire da un solo colore, come uno studio sui diversi toni del grigio in pittura» [in Lockspeiser 1962, vol. I, trad. it. p. 161]. In questa nuova associazione di discipline espressive differenti, l'arte dei suoi rimane tuttavia senza rivali.

La musica è superiore alla pittura in questo: può riunire le variazioni di colore e di luce di uno stesso aspetto. È una verità osservata molto male [Debussy 1993, p. 210].

Convinto che la maggior parte dei musicisti del suo tempo avesse cessato per qualsiasi fine pratico di *ascoltare* la musica, Debussy non ha pace finché non ritiene di averla liberata da regole sintattiche e da procedimenti di sviluppo prestabiliti i quali, a suo avviso, la tengono costretta e schiacciata (si noti che prosegue così lo sforzo significativo di Berlioz, che egli definisce tuttavia impostura...) L'amico dei poeti simbolisti cerca di restituire al discorso sonoro il suo respiro naturale e profondo. Il primo dei tre Schizzi sinfonici che costituiscono *La Mer* (1903-905), ci propone ad esempio un vero e proprio cinema sonoro, senza riprese né ripetizioni, in questo caso un'alba sul mare girata in ripresa accelerata, dalle prime incerte luci dell'alba fino all'ascesa trionfale del sole allo zenith. Numerose partiture orchestrali di Debussy sembrano sorgere di lontano per illuminarsi poco a poco, lasciando all'immaginazione dell'ascoltatore il compito di costellare il percorso d'immagini, che saranno solo finemente suggerite, raramente imposte (l'esplicito «canto delle rane verdi che attaccano con la notte» della *Chansons de Bilitis* resta un fatto eccezionale in una produzione ove regna la sottigliezza). Anche in presenza di un testo, l'arte debussyana si rivela un «teatro immaginario dello spirito, in cui l'azione è sacrificata alle associazioni poetiche» [Lockspeiser 1962, vol. I, trad. it. p. 159]. Nulla potrebbe esser più lontano dalla concezione narrativa di un Richard Strauss.

In un impressionista, la figurazione si presenta in uno stato di simpatia con l'universo. In un realista, essa procede da un'analisi razionale del soggetto [Fleury 1996, p. 182].

Olivier Messiaen, analizzando le opere di Debussy per i suoi allievi del Conservatorio di Parigi, aveva riconosciuto la firma della natura nel cuore stesso del linguaggio musicale di questo compositore, che definiva il musicista dell'inesattezza: durate brevi che risuonano improvvisamente tra durate lunghe, vibrazioni iridate di armonie in precedenza avvertite come dissonanti, ritmi complessi e imprevedibili, creati da valori irrazionali legati a valori razionali, interferenze prive di direzionalità tra modi senza sensibilità o simmetrici (ad esempio, la scala per toni interi), simultaneità di strati sonori distinti (come le straordinarie sovrapposizioni metriche de *La Mer*) [Boivin 1995, pp. 276-81]. Molto sarebbe inoltre da dire a proposito della raffinatezza dell'orchestra debussiana, che testimonia un'emancipazione radicale del timbro. Come si può già pensare per i silenzi significativi presenti nella *Scena dei campi* della *Sinfonia Fantastica* di Berlioz, l'esperienza diretta della natura offre qui al compositore un reale arricchimento sia del vocabolario sia della sintassi e della forma.

Dominando la natura, e amandola, Debussy ne ha captato l'aspetto mutevole, il perpetuo ondeggiamento, e, grazie a ciò, trasportandola nella propria musica, è stato uno dei maggiori maestri del ritmo di tutti i tempi [Messiaen 1996, t. III, p. 74].

3. *I giardini incantati di Maurice Ravel.*

Maurice Ravel (1875-1937), più giovane di Debussy di alcuni anni, con i suoi raffinati *Jeux d'eau* per pianoforte inaugura nel 1901 una serie di composizioni ispirate dall'elemento acquatico (*Una barca sull'oceano*, *Il cigno* delle *Histoires naturelles*, *Ondine*, la prima parte di *Shéhérazade* e il primo dei *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*) che nella sua produzione staranno accanto a pagine di un classicismo puro. Numerose metafore musicali cui ha fatto ricorso questo "compositore-orefice" per evocare il regolare rigonfiarsi delle onde, il movimento della risacca o il mormorio rasserenante del getto d'acqua restano allo stadio di procedimenti già sperimentati (la filiazione di *Jeux d'eau* da certe pagine suggestive delle *Années de pèlerinage* di Liszt è stata più volte, d'altronde, sottolineata). Ravel si rivolge in qualche modo all'inconscio collettivo dell'uditorio concertistico, pur dando prova di una notevole inventiva, soprattutto per quanto riguarda la scrittura pianistica, incessantemente rinnovata. Quando s'impegna ad evocare il volo furtivo e imprevedibile di farfalle notturne (*Noctuelles*) o di quegli uccelli «persi nel torpore di un'oscura foresta nelle ore più calde d'estate», Ravel ricerca un delicato equilibrio tra una ritmica inesorabile e un fluido ondeggiamento, una fluttuazione fine e flessibile. Mentre Debussy viene considerato – per molti versi a torto – il maestro del *flou*, dello sfumato e del sottinteso, numerosi tratti conferiscono alla musica di Ravel una nitidezza più incisiva. È questo il caso dell'alba spettacolare di *Daphnis et Chloé* (1912), dove vivaci

canti di uccelli ed un semplice motivo diatonico che sale progressivamente si sovrappongono ad un fluttuante ostinato destinato ad evocare, secondo quanto si legge nella partitura del balletto, il «mormorio dei rivoli d'acqua formati dalla rugiada, che scorrono dalle rocce». Questo senso ineguagliabile del particolare, unito ad uno *humor* caustico, ci darà uno dei capolavori della musica rappresentativa, le *Histoires naturelles*, su epigrammi di Jules Renard (1906).

Nel corso del xx secolo, l'eredità dell'impressionismo francese sarà imponente quanto quella del poema sinfonico tedesco romantico: le due correnti si fonderanno più volte in opere definite nello stesso tempo imitative, descrittive e rappresentative, per riprendere la terminologia proposta nel primo dopoguerra da Michel-Dimitri Cavalcoressi, e ripresa da Michel Chion [1987, pp. 37-40]. Questa parentela tra scuole già permeabili l'una all'altra si nota soprattutto in Gran Bretagna (*I Pianeti* di Holst, gran parte della musica orchestrale di Delius e di Vaughan Williams, i *Quattro interludi marini* tratti dall'opera *Peter Grimes* di Britten, numerose opere più recenti di Peter Maxwell Davies). Si deve anche al finlandese Sibelius un soffio epico molto personale (*Cavalcata notturna* e *Alba*, del 1907). Molto più a sud, Ottorino Respighi alterna nei suoi due poemi sinfonici più celebri, *Fontane di Roma* (1917) e *Pini di Roma* (1925), la raffinatezza impressionista ad una pompa epica post-wagneriana (ricetta ripresa, più o meno consapevolmente, in numerose musiche composte più tardi per Hollywood). Nel terzo quadro di *Pini di Roma*, Respighi prevede anche l'intervento di un vero usignolo preso dal vivo, con registrazione obbligatoriamente fornita dall'editore Ricordi per ogni esecuzione.

4. *Il richiamo del modernismo: Stravinskij e Bartók.*

Il virtuosismo orchestrale dispiegato da Debussy e da Ravel lascerà una forte impronta su numerosi compositori della prima metà del xx secolo, in particolare su due altri artisti-guida, Igor' Stravinskij e Béla Bartók. Il primo si è occasionalmente mostrato sensibile alle seduzioni sonore del *plein air* prima d'affermare che l'espressione non è mai stata la proprietà immanente della musica [1962]. Senza aspirare ad un vero mimetismo, canti di uccelli colorano importanti passaggi del balletto *L'uccello di fuoco* (1910). A prescindere da quanto pensa Vladimir Jankélévitch [1961], si tratta qui di una stilizzazione, di un condensato delle caratteristiche essenziali del canto di differenti uccelli (registro acuto, contorni irregolari, agilità, ritorno su alcune note, piccoli intervalli, ornamenti rapidi, ecc.). Allo stesso modo, una trasposizione in musica delle caratteristiche generali del volo e del comportamento degli uccelli conferisce alla *Danza dell'uccello di fuoco* un carattere leggero, vivo e bizzarro. Come vuole una lunga tradizione (in Oriente

come in Occidente), è agli strumenti a fiato più agili, flauti e ottavini in testa, che Stravinskij affida la rappresentazione sonora dell'uccello dorato, creatura fantastica come il *Gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov. E forse non è un caso che lo stesso Stravinskij, qualche anno dopo, nell'opera *Le Rossignol* (risalente al 1914, ma rielaborata in forma di balletto nel 1917), opponga un uccello vivo, figura metaforica della libertà e della creatività, a un meccanismo delicato che canta stonato e manca d'immaginazione in modo palese.

L'inizio del balletto *Le Sacre du printemps* (1913) è un esempio significativo del potenziale liberatorio che il ricorso a modelli sonori naturali può offrire a un compositore. Alla desolazione dell'inverno e della lunga notte boreale segue, al levarsi del sipario, il ritorno della primavera, l'allungamento delle giornate e, primo simbolo del rinnovamento delle stagioni, il rinascere dei canti degli uccelli; questi, all'inizio, sono discreti, ma in breve giungono a quello che Olivier Messiaen ha descritto come un *tutti* aggroviagliato di uccelli enormi, mostruosi, preistorici [1995, t. II, p. 98]. La realtà acustica naturale, qui, riprende i propri diritti contro le regole colaudate della composizione musicale: il fitto contrappunto di più specie diverse non sembra obbedire ad alcuna organizzazione strutturale apparente, i valori irrazionali abbondano e il registro acuto viene rapidamente saturato. L'ideale di bellezza sonora attribuito da tanti compositori al cinguettio degli uccelli, insomma, cede il posto ad una vera cacofonia animale. Si è mai ascoltato un tale strepito di uccelli dopo Janequin e prima di *Chronochromie* di Messiaen? In maniera del tutto realistica, questo breve schiamazzo mattutino viene interrotto bruscamente da un totale silenzio, come accade nella foresta, senza che si sappia quale rumore improvviso abbia messo in all'erta i suoi abitanti alati. Si noterà tuttavia che, a parte l'introduzione della seconda parte del balletto, intitolata *La notte*, che evoca nuovamente un'atmosfera naturale, statica e ovattata, il resto della partitura del *Sacre* s'allontana dalle seduzioni impressioniste, l'eco delle quali secondo Boucourechliev sarebbe avvertibile in queste pagine [1982, pp. 90-91]. Stravinskij abbandonerà peraltro ben presto questo tipo di pittura sonora, preferendo giochi costruttivi più astratti e un'esplorazione degli stili musicali del passato (ciò che Adorno definirà processo di restaurazione).

Si possono scoprire talvolta canti di uccelli nell'ungherese Béla Bartók, per esempio nello straordinario episodio centrale dell'*Adagio religioso* del Terzo concerto per pianoforte (1945). Ma soprattutto il mondo notturno sedurrà questo compositore, nutrito dal folklore nazionale, e profondamente influenzato dall'impressionismo francese agli esordi della carriera, come si è già detto. Nel quarto pezzo della suite per pianoforte *En plein air* (1926), con ragione intitolata *Musica della notte*, Bartók si propone di restituire i mille piccoli brusii, ronzii e gracidamenti, scricchiolii e richiami furtivi di insetti e di animali, che tessono la sottile trama sonora notturna delle campagne nel-

la bella stagione. Un cromatismo serrato, l'evidente ricorrenza di delicati intervalli di seconda impiegati in un'ottica "umoristica", furtivi gruppi di note ornamentali, la sovrapposizione di più strati sonori e il bitonalismo sono alcuni dei procedimenti di scrittura utilizzati da Bartók a fini schiettamente evocatori, in questa pagina lenta e misteriosa. Questi tratti ricompaiono pure nel vorticoso *Journal d'une mouche* per pianoforte (*Mikrokosmos*, vol. VI, 1937), e nelle meditazioni notturne che costituiscono il cuore del Secondo Concerto per pianoforte (1931), del Quinto Quartetto (1934) e della Sonata per due pianoforti e percussioni (1937). Attingendo sia al totale cromatico sia a nuovi modi d'attacco o d'articolazione strumentale, Bartók giunge a lasciar vibrare l'«innumerevole» natura, questo «rumore di cose» non dirozzate che copre la voce della musica e ignora l'intonazione della prosodia e del canto [Jankélévitch 1961].

5. L'espressionismo tedesco e la Seconda Scuola di Vienna.

Prima di mettere a punto la tecnica dodecafonica, che ne farà uno degli apostoli moderni più seguiti dello strutturalismo musicale, Arnold Schönberg (1874-1951) ha avuto il tempo d'imprimere il proprio marchio a una tradizione post-romantica che non rinnegherà mai del tutto. La scintillante pagina orchestrale posta a introduzione dei monumentali *Gurrelieder* (1900, completati nel 1911) evoca, secondo lo stesso compositore, «la sera che estingue ogni rumore su terra e mare». Molteplici strati melodici, tutti basati sullo stesso numero limitato di altezze, vengono delicatamente sovrapposti in un complesso intrico poliritmico. Alban Berg, allievo di Schönberg, riprenderà felicemente questo procedimento eterofonico simile alla tradizione giapponese per evocare una tempesta di neve all'inizio del primo degli *Altenberg Lieder* op. 4. In un altro ordine di idee, Schönberg sfrutta in modo particolarmente originale la tecnica della melodia di timbri (*Klangfarbenmelodie*) in *Farben* («Colori»), pannello centrale dei cinque *Cinque Pezzi* per orchestra op. 16 (1909). L'atonalità, studiata ma discreta, una strana staticità armonica e un'orchestrazione a mezze tinte ove gli attacchi strumentali vengono accuratamente sfumati, sono tutti elementi che concorrono all'effetto di una bruma sonora che il titolo iniziale, *Mattina d'estate su un lago*, richiama forse in modo troppo preciso, secondo Schönberg, per poterlo conservare in partitura.

L'espressionismo tedesco, frutto di un'epoca travagliata e strettamente legata ai lavori di Freud sull'inconscio, farà essenzialmente propri, della natura, gli aspetti più morbosi e minacciosi. Anche in ciò che hanno di più «fresco», i colori schönberghiani sono ancora e sempre quelli di un mondo di «spettri», allucinazioni, acque stagnanti e vegetazione autunnale; la notte, il ricordo, la «luce livida» sono i loro veri ambiti [Pousseur 1972].

Pensiamo immediatamente all'atmosfera soffocante del *Pierrot lunaire* (1912), ma la descrizione vale anche per numerose scene del *Wozzeck* di Berg (1921). Il patetico antieroe di quest'opera, tormentato da torbide allucinazioni nel secondo quadro del primo atto, osserva con terrore un sole color fuoco e sangue che tramonta. Nell'ultimo atto, quando i due protagonisti si dirigono ineluttabilmente verso una fine tragica, la pallida luna, col suo triste occhio testimone d'innumerabili perversioni, diviene annunciatrice di morte come all'inizio della *Salome* di Strauss. La scena dell'anegamento del povero soldato assassino resta un momento forte del teatro musicale moderno; l'orchestra ci dipinge, per così dire *visivamente*, l'acqua glauca dello stagno che si richiude su di lui per onde cromatiche successive. La natura si fa qui contemporaneamente minaccia e rifugio, un *Ur-Welt* in cui ci si può perdere cercando consolazione ed oblio.

6. *L'avanguardia alla ricerca di una nuova sintassi universale.*

La serialità condivide con il neoclassicismo una concezione oggettiva del materiale. Nessuna delle due correnti prova interesse *a priori* per l'universo extramusicale, per il suo substrato esteriore (concettuale o narrativo). All'indomani della seconda guerra mondiale, quando i giovani compositori europei più temerari cercano un nuovo linguaggio universale in grado di sostituire definitivamente il sistema tonale, giudicato ormai superato, è soprattutto alla tecnica dodecafonica di Arnold Schönberg che guardano, e ancor più all'opera "pura" del suo allievo Anton von Webern (1883-1945). Quest'ultimo concepisce inizialmente pagine estremamente brevi ed originali (*Cinque pezzi per orchestra*, 1913), in cui il materiale sonoro si libera del tutto da qualsiasi struttura ripetitiva così come dalla retorica espressiva post-romantica. La tappa successiva, per Webern, consisterà nel trarre dalla serie di dodici suoni un'organizzazione razionale riguardante *ogni aspetto* della sintassi musicale. Quest'istanza di controllo mal si accorda con una qualsiasi ambizione descrittiva, e le partiture di Webern, di conseguenza, si faranno risolutamente astratte verso la fine degli anni Venti. Pertanto, le poesie che sceglie di mettere in musica rivelano sempre chiaramente una mistica "quietista" della natura, vicina alla lirica giapponese tradizionale, trasposta in un linguaggio ove microstruttura e macrostruttura sono in stretta correlazione. Si può pensare peraltro che il profondo rispetto di Webern per il silenzio, al quale egli accorda in pratica lo stesso statuto che al suono musicale, tradisca la sua assidua frequentazione delle alte cime austriache. Dall'ascolto contemplativo del «presque rien» deriva in effetti una rarefazione sonora senza precedenti nella storia della musica. L'indubitabile influenza del pensiero di Webern sulla generazione dei compositori nati tra il 1920 e il 1925 (Maderna, Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Barraqué,

ecc.) si manifesterà alla svolta degli anni Cinquanta in uno stile *pointilliste*, caratteristico di quella che è stata definita la Scuola di Darmstadt. In diversi casi, tuttavia, la poesia e la trasparenza del modello weberniano scompariranno, o verranno comunque rivalutate in funzione del nuovo contesto morale ed estetico del tempo.

7. *Messiaen e gli uccelli.*

È in gran parte come reazione a quest'apparente lontananza dai suoi contemporanei, per quanto riguarda l'atteggiamento di fronte al mondo reale, che Olivier Messiaen (1908-92) ha eretto pazientemente un sistema in cui un largo ventaglio di rimandi extramusicali – d'ordine teologico, poetico, pittorico od ornitologico – sono direttamente integrati nel processo di scrittura. Fin dalle prime opere, ma soprattutto a partire dai cruciali anni di guerra che hanno visto nascere il *Quatuor pour la fin du temps* (1941), le *Trois petites liturgies de la Présence Divine* e i *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), si nota nella sua produzione il ruolo privilegiato che viene accordato ai canti degli uccelli, trascritti dal vero. Estatici a solo di usignolo, di capinera e di merlo punteggiano, al pianoforte, le lunghe frasi e le calde armonie del *Jardin du sommeil d'amour* e della *Turangalîla-Symphonie* (1948). Dapprima "idealizzate", queste trascrizioni si faranno sempre più precise, man mano che Messiaen acquisirà conoscenze ornitologiche. Il compositore, realmente affascinato da quelli che chiamerà i suoi piccoli amici alati, giungerà a scrivere in margine alle sue partiture sia il nome della specie ascoltata sia le onomatopee destinate ad aiutare l'interprete a trovare il timbro e il tipo di esecuzione adeguati.

Messiaen ha affermato di aver imparato tutto dagli uccelli. Sono infatti questi ultimi, dopo la fede cattolica, che ispireranno la maggior parte dei suoi lavori e che gli permetteranno, all'inizio degli anni Cinquanta – dunque in piena "occupazione" seriale dell'Europa – di rinnovare il suo linguaggio musicale senza cadere in contraddizioni né arrendersi. Ne *Le Réveil des oiseaux* (1953), il canto degli uccelli permea di sé per la prima volta la totalità del materiale: melodie, armonie, ritmi, timbri, la stessa forma. Si tratta di una vera e propria "musica a programma" in cui dodici ore di una giornata primaverile si concentrano in una ventina di minuti. L'opera inizia a mezzanotte, quando solo l'usignolo si fa sentire, per concludersi con il profondo silenzio di mezzogiorno. Tra queste due zone piuttosto calme, si costituisce progressivamente una polifonia strumentale. I canti degli uccelli si fanno in effetti sempre più animati e densi, fino al punto culminante della partitura, toccato immediatamente prima dell'alba. «La vita si manifesta da sola se l'opera è riuscita», dirà il compositore [1996, t. III, p.

103], che proporrà da quel momento in poi con regolarità, a uditori talvolta sconcertati, spettacolari contrappunti di uccelli «che cantano musiche di Messiaen», i cui esempi più significativi sono forse l'«Epodo» per soli archi di *Chronochromie* (1960) e la lunga preghiera agli uccelli dell'opera *San Francesco d'Assisi* (1978-83).

Il modo di procedere di Messiaen, in effetti, è radicale. Si riconoscono certamente l'agilità caratteristica, la rapidità d'emissione, i melismi apparentemente liberi da qualsiasi costrizione umana, l'ornamentazione generosa, la preferenza accordata al registro acuto e sovracuto. Ma questi piccoli virtuosi, così delicati e inoffensivi in Couperin, Delius o Ravel, intonano qui strofe perentorie e squillanti. Messiaen ha riflettuto a lungo sul problema del timbro, così differente da una specie di uccelli all'altra, e così difficile da rendere con gli strumenti tradizionali; queste ricerche lo hanno portato a sovrapporre alla linea melodica di un tordo sassello accordi complessi, diversi per ciascuna nota del canto trascritto, e destinati a renderne il vibrante splendore. Quando questo canto così "ispessito" viene affidato a un gruppo di legni o di ottoni, come in *Chronochromie* o in *Couleurs de la Cité céleste* (1963), il risultato sonoro può essere sorprendente: significa dimenticare l'ampiezza dello strepito di un bel mattino di primavera in campagna, mai trasposto prima in musica con un simile intento d'esattezza (e in un idioma musicale così originale).

Ciascuna sezione del monumentale *Catalogue d'oiseaux* di Messiaen (1956-58) è dedicato a un uccello di una regione della Francia. Non solo il canto di ognuno di questi è abilmente trascritto in suoni, ma anche – come suggeriscono chiaramente le note di presentazione redatte dal compositore e le annotazioni sulla partitura –, le caratteristiche del paesaggio, l'ora del giorno in cui si può ascoltare ogni uccello, l'*habitat* in cui fa evoluzioni tra altre specie, e persino il colore del suo piumaggio! Senza voler sopravvalutare il successo, sul piano cognitivo, di una delle musiche a programma più esplicite del repertorio pianistico, resta il fatto che Messiaen rinnova l'approccio allo strumento: sotto dita tanto sensibili quanto virtuose, il pianoforte non ha nulla da invidiare all'orchestra. Precisiamo che Messiaen era consapevole del carattere nettamente antropomorfo della propria interpretazione della natura: quel luogo, quel grido, quell'ora della notte provocheranno in lui un senso di paura, minaccia o collera, e saranno resi dalla partitura in modi diversi (il linguaggio seriale, ad esempio, diviene nelle sue mani veicolo d'inquietudine, di solitudine e monotonia).

Messiaen non è certamente stato il solo compositore del xx secolo ad essersi ispirato al canto degli uccelli. Ricordiamo anche Malipiero (*Impressioni dal vero*, 1911), Janáček (*L'Histoire de la petite renarde rusée, Les Sept corbeaux*) e Villa-Lobos (*Chôro* n. 10, *Amazonas*), pur sapendo che la lista potrebbe essere ben più lunga. Pure Schönberg ammetteva, nel 1922, cioè nello stesso periodo in cui concepiva le sue prime partiture dodecafoniche,

che la complessità ritmica del canto degli uccelli supera di molto quella della musica colta [1984, p. 310]. Tuttavia la storia riconosce a Messiaen di essere stato il primo compositore occidentale ad essersi interessato a questo in maniera approfondita, e ad aver chiarito la sua integrazione nel proprio travaglio creativo [Messiaen 1996, t. III, pp. 94-104, e t. V]. Detto ciò, siamo convinti che l'opera del compositore meriti di essere esaminata in una prospettiva più ampia. Si tratta infatti di un artista che, durante la sua vita, ha cercato di trarre insegnamenti dal ventaglio di ritmi che si manifestano nell'universo: ritmo vegetale, animale, minerale, ritmo delle maree e delle stagioni, della formazione dei continenti, del costituirsi delle galassie. L'orecchio umano, così sensibile alle variazioni d'altezza o di timbro, lo è molto meno quando si tratta di cogliere la differenza tra durate vicine (in particolare, valori lunghi in un tempo lento); sta dunque al musicista, e in primo luogo al compositore, sviluppare questo senso atrofizzato. Numerose pagine del trattato postumo di Messiaen sono dedicate a tali problemi, che egli giudicava d'importanza fondamentale [1994, t. I, pp. 5-36].

8. *Zoologia/musicologia.*

La complessità e la ricchezza delle pagine che Messiaen ha composto ispirandosi direttamente al canto degli uccelli è un modello pressoché insuperabile per chiunque voglia proseguire su questa strada, ma alcuni compositori di talento vi si sono ugualmente cimentati con successo. Il francese François-Bernard Mâche, allievo di Messiaen al Conservatorio nazionale superiore di musica di Parigi, ha perfezionato una tecnica che consiste nel sovrapporre parti strumentali scritte ad un nastro magnetico composto esclusivamente di suoni grezzi (in un collegamento che non ha tuttavia più niente di "naturale"). In *Sopiana* (1980), il nastro fa sentire i canti "ricomposti" di tre uccelli esotici che un flauto ed un pianoforte cercano di imitare, sovrapponendosi ad esso. Il dialogo virtuosistico che s'instaura in tempo reale ha il carattere di un'impresa sportiva, e non si sa chi sia il vincitore della gara. L'obiettivo del compositore è di «confondere il tracciato dei confini tra natura e cultura» e di «rendere manifesta la musica presente nei suoni naturali» [cit. in Chion e Reibel 1976, p. 1417]. Il «museo sonoro» visitato da Mâche opera per opera raccoglie canti di uccelli, suoni di animali e di cetacei; lingue parlate in contrade lontane, e perfino scomparse; suoni umani o, ancora, industriali.

A François-Bernard Mâche si devono anche interessanti riflessioni sugli stretti rapporti intrattenuti dall'uomo-musicista con la natura, nell'ambito di diverse civiltà. In un'importante raccolta di testi intitolata *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, apparsa nel 1983, Mâche mette in rapporto la lenta riconquista della natura da parte dei compositori occi-

dentali (tra cui occupano un posto di rilievo Debussy e Messiaen) con l'emancipazione progressiva del suono reale, liberato dalla struttura restrittiva di sintassi musicali artificiali, antiche o moderne che siano. Mâche propone pure una nuova branca di studi, la zoomusicologia [*ibid.*, pp. 61-112]. Basandosi su ricerche volte a dimostrare l'esistenza di legami neurofisiologici tra i ritmi biologici umani e i ritmi musicali, Mâche s'interroga sulla funzione dei segnali sonori emessi da taluni animali, fra cui una moltitudine d'insetti, certi ragni e pesci, gli anfibi, numerosi mammiferi (meagattera, delfino-lupo, gibbono) e, ovviamente, dagli uccelli. Un numero via via crescente di zoologi ammette l'idea di una funzione estetica di questi segnali in alcuni uccelli canori: ogni procedimento musicale "inventato" dall'uomo avrebbe infatti il proprio equivalente in natura. Così, il tordo sassello ripete due volte la maggior parte dei suoi motivi (come fa spesso Debussy), mentre certe specie si destreggiano con un repertorio limitato di motivi disposti in modo ad un tempo ripetitivo e imprevedibile (e Mâche paragona ciò con *Le Sacre du printemps* di Stravinskij).

Seguendo l'esempio di Messiaen, ma in un'ottica più scientifica del maestro, anche il francese Jean-Louis Florentz si è interrogato sulle lezioni che un compositore può trarre dalla bioacustica, e in particolare dalla struttura del dialogo tra gli esemplari di una stessa specie di uccelli tropicali [Florentz 1983]. Da queste osservazioni sono nate partiture significative, come il *Magnificat - Antiphone pour la Visitation* (1980). Altri compositori hanno seguito la via inaugurata da Messiaen negli anni Cinquanta, elaborando nuove strutture sintattiche o formali a partire da fenomeni naturali. Molti titoli di Gilles Tremblay, compositore del Québec, sono a questo riguardo eloquenti: ... *le sifflement des vents porteurs de l'amour...* (1971), *Jeux de solstices* (1974), *Fleuves* (1976), *Musique du feu* (1991).

9. «Le stelle producono suoni immani...» (Stockhausen).

Nella sua presentazione ad un'intervista con il compositore tedesco Karlheinz Stockhausen, la giornalista e critica musicale Martine Cadieu sottolinea che è possibile sentire il crepitio del fuoco e il vento straziante in *Gesang der Jünglinge* e in *Kontakte*, lavori risalenti rispettivamente al 1956 e al 1960 [1992, p. 20]. Queste corrispondenze sonore potranno sorprendere, poiché Stockhausen era, all'inizio degli anni Cinquanta, un pioniere dell'estetica ultra-seriale, caratterizzata da un alto grado di astrazione. Nonostante, si noteranno pure talune relazioni tra certe scoperte nel campo delle scienze naturali e lo strutturalismo post-weberniano; non si ritrova forse, alla base delle forme seriali, una concordanza tra l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande? [*ibid.*, p. 22] Sottolineiamo che Stockhausen, nato in una fattoria da genitori contadini, è stato per qualche mese allievo di Oli-

vier Messiaen: il *Mode de valeurs et d'intensités* di quest'ultimo l'aveva infatti affascinato. Ci sarebbe davvero molto da dedurre da questo gioco di filiazioni...

Il discorso tenuto da Stockhausen in presenza di Jonathan Cott [1973] contiene diverse riflessioni sulla natura. Pazienti ricerche sulle componenti del suono, unite ad un'intensa ricerca spirituale, l'hanno ad esempio portato a concepire «azioni musicali» come *Sternklang* (1971). Vicino allo spirito dell'*Happening*, quest'opera «sacra», la cui strumentazione non è specificata, deve essere eseguita all'aria aperta, in una notte stellata, preferibilmente nei momenti di luna piena. La materia musicale – «i modelli scritti», direbbe Stockhausen – deriva dallo studio delle costellazioni, di quelle stesse che i gruppi di musicisti, disseminati in un parco, possono contemplare al di sopra delle loro teste suonando o cantando. L'interprete diviene allora emittente e ricevente ad un tempo; crea vibrazioni accoglienti, in completa armonia con la risonanza naturale del luogo [Maconie 1976]. Il compositore auspica in questo modo che s'instauri una comunicazione con forme di vita o di pensiero diverse da quelle che esistono sul nostro pianeta, diventato troppo stretto per un artista che ha dimensioni cosmiche [Cott 1973, pp. 211-12].

Apparentemente vicina a *Sternklang*, ma in realtà frutto di un'ottica completamente diversa, la partitura radicalmente aleatoria di *Atlas eclipticalis* (1961) dell'americano John Cage (1912-22) consiste in più fogli ricalcati su una cartografia delle stelle che formano una circonferenza attorno al sole [Rivest 1997, p. 64]. Sulla base di questa traccia, gli interpreti devono prendere diverse decisioni, e determinare, senza alcun intervento diretto del compositore o del direttore d'orchestra, i suoni musicali che dovranno eseguire. Questa limitazione estrema delle possibilità d'intervento del compositore su ciò che sarà il risultato sonoro finale della *performance* musicale, questo radicale disconoscimento del ruolo tradizionalmente attribuito al creatore (ingiustificabile secondo Boulez) rappresenta, come in Stockhausen, il punto d'arrivo di un iter spirituale la cui sincerità non può essere messa in dubbio. Cage cercherà risposte alle proprie domande più profonde nell'ambito delle religioni e delle filosofie orientali, in particolare nel buddismo zen: da allora non cesserà di affermare che occorre lasciare che i suoni «siano ciò che sono». L'induismo gli ha anche insegnato che il compositore deve cercare d'imitare la natura «nel suo *modus operandi*», e non già imitandola direttamente [Charles 1997, p. 79]. L'accettazione completa del silenzio in quanto materiale *sonoro* non rappresenta in Cage soltanto la conseguenza diretta di una pratica assidua della meditazione, ma anche di un ascolto non discriminante della natura circostante. Non pretendeva infatti di «sentire» crescere i funghi, sua passione predominante dopo la musica?

10. *I nuovi spazi sonori di Xenakis.*

Messiaen diceva che alla musica di Boulez mancava l'eco delle grandi voci della natura: gli alberi, le montagne, le fonti e tutti quei meravigliosi brusii ai quali un musicista dovrebbe chiedere lezioni. Questo è proprio ciò che ha fatto spontaneamente il compositore d'origine greca Iannis Xenakis, nato nel 1922. Intense esperienze sensoriali (una tempesta sul Mediterraneo, il vento fra i grandi pini, il cielo stellato) hanno in effetti segnato la sua infanzia, ed egli cercherà in seguito di comprendere le leggi segrete di questi fenomeni penetranti e di trasporli poi in suoni musicali. La natura è per lui «una forza d'attrazione che si esercita sia mediante la minuzia del suo ordine, sia con la magnificenza del suo caos» [Matossian 1981, p. 45]. Dopo aver ricevuto una formazione da ingegnere, Xenakis si interessa a quei movimenti puramente statistici ove gioca l'«accumulazione disordinata» di numerosi movimenti ignari gli uni degli altri: rumori della pioggia, del mare, di cascate o del vento tra le foglie, rumori della folla a partire da un certo grado d'intensità e ascoltati ad una certa distanza [Pousseur 1972].

Si possono aggiungere a questi fenomeni d'accumulazione il ticchettio delle gocce d'acqua su un tendone da circo, il canto delle cicale, i clamori ora ordinati ora confusi di una manifestazione pubblica, o ancora i suoni delle pallottole nei combattimenti di strada. Tutti questi sono fenomeni uditivi che il compositore osserva e analizza sia sul piano della struttura sia su quello della percezione, pur prescindendo volontariamente dal loro dinamismo emozionale. Le equazioni matematiche che permettono di comprendere il movimento delle particelle di gas, il calcolo delle probabilità così come i lavori di fisiologia acustica hanno fornito a Xenakis risposte e modelli compositivi applicati per la prima volta in *Metastasis* per grande orchestra (1953-54), e in *Pithoprakta* per orchestra d'archi (1955-56). Per mezzo di una moltitudine di parti strumentali distinte, il compositore scolpisce nugoli di suoni (brevi, glissati o tenuti, pizzicati, ecc.) all'interno dei quali una data altezza non ha alcuna importanza, giacché è l'insieme delle particelle sonore, e le trasformazioni di quest'insieme – in termini di densità, registro, traiettoria e velocità –, che colpisce il timpano, e da lì viene decifrato dalla corteccia cerebrale. L'orecchio ha ragioni che la ragione non può più ignorare...

11. *Musica concreta ed elettronica.*

Lo sviluppo delle tecniche di registrazione e di riproduzione del suono, accelerato dalla seconda guerra mondiale, ha reso possibile il consumo in-

dividuale e privato di opere musicali fino a quel momento confinate nelle sale da concerto. Quest'apertura tecnologica ha permesso anche ai musicisti d'avanguardia di accedere a una moltitudine di suoni nuovi, grazie ad una batteria di microfoni, magnetofoni, amplificatori e altoparlanti. Già all'inizio del secolo, comunque, alcuni innovatori di genio avevano cercato di allargare i loro orizzonti, non limitando più il materiale musicale ai soli gradi della scala cromatica. Nel *Manifesto dei musicisti futuristi*, che firma nel 1910, ma che sarà pubblicato solo due anni dopo, il compositore, teorico e musicologo Francesco Balilla Pratella rivendica, per il compositore moderno, la totalità dei suoni disponibili, senza discriminazione alcuna.

Cielo, acque, foreste, fiumi, montagne, intrichi di navi e città brulicanti, attraverso l'anima del musicista si trasformano in voci meravigliose e possenti, che cantano umanamente le passioni e la volontà dell'uomo, per la sua gioia e per i suoi dolori, e gli svelano in virtù dell'arte il vincolo comune e indissolubile che lo avvince a tutto il resto della natura. Le forme musicali non sono altro che apparenze e frammenti di un tutto unico e intero [Pratella 1912].

Dall'altra parte del mondo, l'americano Henry Cowell evoca il susseguirsi degli slanci ascendenti della marea per mezzo di ampi *clusters* suonati nel registro grave del pianoforte con tutto l'avambraccio, il palmo della mano o il pugno (*The Tides of Manaunaun*, 1912). Un poco per volta, grazie agli sforzi non concertati di Satie, Martenot, Varèse, Cage e altri, la delicata frontiera tra suono musicale e rumore viene, se non completamente abolita, per lo meno fortemente rimessa in discussione. Tale distinzione è dunque un fatto puramente convenzionale?

A prima vista, il rumore è un fenomeno naturale (siamo circondati da rumori), mentre il suono musicale è il medesimo fenomeno decantato in modo tale che si possa percepire un ordine, un'unità [Pousseur 1972, p. 71].

Per il pioniere della musica concreta, Pierre Schaeffer, tutti i suoni possono essere materia della creazione artistica, ivi compresi i nuovi suoni industriali. Trascorso un primo stadio di sperimentazione intensiva (*Étude aux chemins de fer* del 1948, *L'Oiseau «RAI»* del 1950), Schaeffer arriverà a preferire ciò che chiama «l'ascolto ridotto», in cui la sorgente dell'oggetto sonoro non è più riconoscibile. Pierre Henry, suo compagno della prim'ora, sceglierà al contrario di sfruttare la ricchezza simbolica di questa nuova gamma di referenti, e s'indirizzerà direttamente al vissuto o all'immaginario dell'ascoltatore (*Variations pour une porte et un soupir*, 1963). Nel grande affresco *Le Voyage* (1962), ispirato al *Livre des morts tibétain*, Henry esplora così l'intero potenziale acustico, affettivo e metaforico del respiro umano, che si dilata fino a evocare l'andare e venire della risacca, e persino il vento interstellare, o che al contrario si assottiglia fino all'estremo lamento dell'agonizzante.

In Germania e negli Stati Uniti, ai materiali concreti verranno preferiti suoni prodotti artificialmente, prima con generatori, poi per mezzo dei computer. L'unione di tecniche concrete ed elettroniche, proposta da Stockhausen a partire dal 1956 in *Gesang der Jünglinge*, rende il riconoscimento dell'identità dei suoni naturali più arduo, ma anche più carico di significato (si tratta, infatti, della voce di un fanciullo). Fin dalla notte dei tempi, il suono musicale ha sempre avuto bisogno della mediazione diretta di uno o più strumentisti. L'impiego della macchina rovescia questa nozione, che si riteneva fondamentale perché si potesse parlare di musica, e l'esperienza dell'ascolto viene ad essere trasformata radicalmente. Stockhausen ammette, ad esempio, che in *Hymnen* (1966-67), opera elettroacustica fiume, si ascoltano «ritmi e durate che non hanno più niente a che vedere con il corpo umano» [Cott 1973, p. 124].

Strani uccelli elettronici vedranno peraltro la luce in diversi studi privati o istituzionalizzati. A questo proposito, risulterà stimolante e istruttivo l'ascolto de *L'Oiseau-chanteur* di François Bayle (1963), o di *Drôles d'oiseaux* di Francis Dhomont (1985). Il mare, il vento, la pioggia, il canto delle rane, dei grilli e degli insetti, i battiti del cuore, in quanto ricchi di suoni e di significati, diverranno tra i materiali favoriti di numerosi compositori elettroacustici. Per parafrasare Shakespeare, allorquando descrive la regina Cleopatra, né l'età né l'abitudine dovrebbero impedirci di assaporare l'infinita varietà dell'involucro acustico dei suoni che riempiono la nostra quotidianità. Per questo motivo non si può trascurare il coraggioso apporto di Luc Ferrari, cui si deve una serie d'opere elettroacustiche «aneddotiche» del tutto originali, che hanno scandalizzato i sostenitori della musica acusmatica «pura». L'ascoltatore di *Presque rien I, lever du jour au bord de la mer* (1970) è invitato a riconoscere i modesti indicatori sonori che, lo si voglia o no, punteggiano l'alba sulla riva del mare: delicati sciabordii, gridi di gabbiani, giochi di fanciulli sulla spiaggia, ma anche fracasso di motori, che vengono improvvisamente a occupare tutto lo spazio. Questa fotografia sonora iperrealista, in cui le manipolazioni sono minime, ci svela una natura abitata, calpestata, posseduta dall'uomo. Tralasciando gran parte del sofisticato armamentario del musicista elettroacustico patentato, il compositore sembra qui limitarsi al ruolo di testimone, di osservatore sensibile alla fragilità di questo *habitat* naturale ove ora si sente straniero, e di cui commenta a bassa voce i misteri (*Presque rien II, ainsi continue la nuit dans ma tête multiple*, 1977). In un'ottica meno radicale, si ricorderà ancora *Jeïta ou le murmure des eaux* di François Bayle (1970), ispirata da una grotta del Libano, o ancora *Signé Dionysos* di Francis Dhomont (1991), un *opé-racousmatique* che, senza indulgere a facili concessioni, pone in risalto canti di ranocchie, di uccelli acquatici e altri rumori di natura la cui origine non è affatto dissimulata.

12. *La natura umana dell'interprete.*

Per lo strumentista a fiato o per il cantante, il soffio è nel contempo ciò che porta il suono e il limite fisiologico dell'esecutore. Non è in modo ingiustificato se, a partire dagli anni Sessanta, lo ritroviamo in una posizione di primo piano in quell'oggetto estetico *costruito* che è l'opera musicale contemporanea. Diverse tecniche d'emissione, come i suoni multifonici nei fiati e l'insieme delle gradazioni che nella voce vanno dal mormorio al grido, si aggiungeranno dunque a un vocabolario musicale già abbastanza ricco a partire dalla fine del XIX secolo. Il gesto musicale *istintivo*, per tanto tempo tenuto attentamente sotto controllo, viene ora chiaramente valorizzato; a tal fine si attinge a piene mani alle tradizioni extraeuropee (microintervalli, glissandi, rantoli, virtuosismi, armonici gravi e acuti) e devono essere immaginate nuove notazioni. Alla ricerca di un'espressione rinnovata e priva d'inibizioni, che sembrerebbe tratta dalle zone più segrete dell'inconscio, numerosi compositori paiono voler spingere deliberatamente le capacità fisiche degli interpreti fino al loro limite estremo (ricordiamo la serie delle *Sequenze* di Berio, in particolare le pagine per voce, violino, oboe e trombone). Il corpo del musicista diviene così un laboratorio di sperimentazione, e certi grandi virtuosi, come l'oboista Heinz Holliger, il trombonista Vinko Globokar, i flautisti Aurèle Nicolet e Severino Gazzelloni, il soprano Cathy Berberian, il pianista David Tudor o il violoncellista Siegfried Palm, partecipano direttamente al processo di creazione (indicato in Germania col termine di *Produktionsprozess*). Si arriverà fino ad amplificare per mezzo di microfoni di contatto i suoni e le risonanze intime del corpo umano (Kagel, Aperghis), quel corpo che di nuovo rivendica con vigore il suo ruolo nel cuore stesso dell'esecuzione musicale.

13. *Scuola spettrale e radiologia del suono.*

Grazie al distacco temporale risulta chiaro come, dalla fine degli anni Sessanta, e in particolare nel corso degli anni Ottanta, numerosi artisti, testimoni del relativo scacco dei discorsi universalisti, abbiano avvertito una certa stanchezza di fronte a sistemi teorici troppo restrittivi. Il serialismo integrale, già criticato con coraggio da Xenakis nel 1955, sarà denunciato con maggior chiarezza. In questa fine secolo, l'ideologia del progresso («siamo decisamente moderni») perde decisamente terreno. Per taluni la soluzione consisterà non nel promuovere una «nuova semplicità», ma nel reimmergersi nel cuore dell'esperienza uditiva originaria, nell'interrogarsi una volta di più sulla natura del suono. Così, un gruppo di giovani compositori francesi, riuniti

dai critici sotto l'insegna di «Scuola spettrale» (e alla quale si ricollegano almeno temporaneamente numerosi membri del collettivo parigino «L'Itinéraire») sfrutteranno in modo originale gli armonici prodotti dalla vibrazione di ogni corpo sonoro. Per mezzo del Live Electronic, che ne amplifica, filtra o trasforma la grana e la risonanza, il suono strumentale libererà nuovi segreti. «Nulla è più musicale di un tramonto del sole!» faceva dire Claude Debussy a Monsieur Croche [1987, trad. it. p. 11], affermazione interpretata letteralmente da Tristan Murail, che, in *Treize couleurs du soleil couchant* (1978), ha cercato appunto di trasporre in suoni iridati la sottile gradazione dei diversi strati atmosferici attraversati dai raggi del sole, nel momento in cui s'immerge lentamente sotto la linea dell'orizzonte.

14. *La preoccupazione ambientale e l'ecologia sonora.*

Considerato il padre dell'ecologia sonora, il canadese R. Murray Schafer ha dedicato numerosi scritti, dalla fine degli anni Sessanta, agli effetti nefasti prodotti dai rumori urbani e dai suoni tecnologici sull'essere umano; ha anche incoraggiato l'introduzione, nelle scuole canadesi, di attività che tendano a sviluppare nel fanciullo l'ascolto creativo e la coscienza sensoriale. Le sue riflessioni hanno alimentato un libro-guida intitolato *The Tuning of the World* [1977], nel quale Murray Schafer insiste sull'urgenza di preservare l'equilibrio sonoro degli ambienti ove viviamo, soprattutto in un contesto urbano ed industriale. Murray Schafer è oggi un'autorità in campo mondiale, e potrebbe essere ben considerato il primo musicista seriamente interessato all'evoluzione (poi alla degradazione) del paesaggio sonoro in cui la specie umana si evolve fin dalle sue origini, e nel quale le voci originali del mare o del vento sono state coperte dall'aereo a reazione e dalla fabbrica, e in cui la radio e la musica di sottofondo vengono diffuse nei locali pubblici. Fondatore nel 1971 del World Soundscape Project (dedicato allo studio dei rapporti che l'uomo intrattiene col proprio ambiente acustico), Murray Schafer ha anche composto diverse opere rilevanti di destinazione concertistica (*Quatuor à cordes n. 2*, *Waves*) o destinate invece all'esecuzione in una cornice acustica naturale (*Music for Wilderness Lake* per dodici trombonisti disseminati in zattere galleggianti su un piccolo lago di campagna, opera realizzata nel 1979 e documentata da una ripresa cinematografica).

Nel momento in cui ha cominciato a svilupparsi su scala mondiale una coscienza volta a proteggere l'ambiente in tutte le sue forme, gli scritti di Murray Schafer sono stati tradotti in molte lingue, e il suo pensiero ha influenzato direttamente molti compositori dei due lati dell'Atlantico, soprattutto i canadesi Hildegard Westerkamp e Claude Schryer, entrambi impegnati nella fondazione del World Forum for Acoustic Ecology, avvenuta nel 1993.

Ciascuno a modo suo, questi due artisti utilizzano il microfono come un fotografo impiega la propria macchina fotografica. Immagini sonore alle quali l'orecchio non presta generalmente attenzione vengono registrate su nastro magnetico, e in seguito diverse tecniche di "sviluppo" come l'amplificazione, la sovraimpressione o la modificazione della profondità di campo, rendono possibile il confronto di universi acustici altrimenti non comparabili (*Cricket Voice* di Westerkamp, 1987; *Musique de l'Odyssée* di Schryer, 1996-97).

Spingendosi oltre nel cammino inaugurato da Murray Schafer, la musicologa Anna Maria Harley ha recentemente gettato le basi teoriche di un nuovo campo di ricerca, l'ecomusicologia (*Music Ecology*), consistente nello studio dei legami tra la musica e le diverse sfaccettature della sua ambientazione, ivi compresa quella culturale. La musica si inserisce in effetti nel mondo acustico che ci circonda, un mondo definito dall'insieme delle attività umane, da una pesante eredità culturale che varia a seconda dei luoghi e delle epoche, dai paesaggi sonori (tanto interiori quanto esteriori) associati all'esecuzione musicale, anzi alla creazione di ogni opera d'arte. Un approccio ecologico della ricerca musicologica significherà dunque d'ora in poi tener conto tanto della diversità della vita musicale del nostro pianeta, quanto dell'interdipendenza tra il gesto musicale creatore e l'ambientazione acustica nella quale si sviluppa una data cultura [Harley 1995]. Una simile concezione del fatto sonoro, considerato come elemento inscindibile dall'attività umana, va ad iscriversi nella coscienza sensoriale preannunciata a partire già dagli anni Quaranta da John Cage e messa in pratica da artisti americani come Pauline Oliveros, Alvin Lucier, Maryanne Amacher, Liz Phillips e Max Neuhaus, o ancora dall'inglese Brian Eno [Morgan 1995, pp. 451-55; Rockwell 1997, pp. 145-53]. Si può paragonare questo modo di procedere a quello di artisti visuali come Christo o, meglio ancora, Andy Goldsworthy, che crea opere effimere utilizzando foglie, neve o ghiaccio. Non si potrà infine ignorare la recente moda delle registrazioni di suoni dell'ambiente naturale più o meno "puri", esenti da manipolazioni (acque vive di un ruscello, pioggia, tuono, mare, foresta tropicale, canti di uccelli, di ranocchie, di grilli, di balene, ecc.). Tali scenografie sonore, recuperate dalla corrente new age - che sovrapporrà loro il più delle volte una trama strumentale cui si attribuiscono poteri rilassanti -, sono oggi ampiamente commercializzate. Si può credere che la loro crescente popolarità testimoni una presa di coscienza più approfondita delle aporie delle nostre società moderne. L'abitante di una megalopoli di cemento e asfalto potrà in effetti provare il bisogno di riannodare rapporti con una natura selvaggia e palpitante di vita, e potrà farlo senza spostarsi, con la semplice pressione di un dito. Le migliori intenzioni rasentano tuttavia qui il mercantilismo più sfrenato, e Jean-Jacques Rousseau si sarebbe non poco stupito di questa riattualizzazione delle sue meditazioni poetiche sulle virtù dell'uomo semplice, che vive in completa armonia con una natura innocente e rigeneratrice.

15. *Dialogo incessante della natura con la cultura.*

Per i sostenitori di un'arte autonoma, che stimoli contemporaneamente i sensi e l'intelletto, quest'ultimo sviluppo rappresenta, lo si intuisce, un nuovo pericolo di livellamento verso il basso del ruolo e del valore accordati alla musica. Da Platone fino ai nostri giorni, il "naturale" in arte è in effetti stato più volte associato alla semplicità, al facilmente comprensibile. Per quanto molto vago, il concetto ha regolarmente funzionato da criterio determinante per la valutazione della produzione artistica d'un'epoca o di una società data: la bellezza "naturale" verrà così contrapposta alla complessità, all'intellettualismo, all'astrazione. Non desti stupore, quindi, la ricorrente opposizione di molti artisti o critici a qualsiasi idea di imitazione. La rappresentazione esplicita del reale, per certi interventi attuali come per i detrattori della *Sinfonia Pastorale*, continua a essere considerata come uno svilimento del pensiero e della volontà artistica pura. Periodicamente, nella storia dell'arte e dell'estetica musicale, si è così rifiutato con veemenza ciò che sembrava una concessione troppo manifesta al gusto del semplice appassionato del piacevole, del campestre, del romantico: si pretende piuttosto dall'artista che metta a confronto la società con opere degne di questo nome, la cui comprensione e il cui apprezzamento esigeranno qualche sforzo. In quest'eterno dibattito, tutte le sfumature sono rappresentate e occorre ringraziare in questa sede coloro che, come François-Bernard Mâche o R. Murray Schafer, hanno contribuito ad approfondirne il livello grazie ad un'argomentazione ponderata. Nella contemporaneità non mancano certo esempi di opere in cui lo sviluppo temporale, le sonorità o qualche altro elemento costitutivo mostrano un legame più o meno diretto con fenomeni naturali. Talvolta, la corrispondenza è chiaramente indicata dal titolo dell'opera (*Appalachian Spring* di Aaron Copland, *Central Park in the Dark* di Charles Ives) o nel testo scelto (*And God Created Great Whales* di Alan Hovhaness, *A Sea Symphony* di Ralph Vaughan Williams). In altri casi, altrettanto numerosi, tocca solo all'ascoltatore, in assenza di ogni indice testuale, di collegare una *texture* sonora, un'atmosfera, una progressione formale a un'esperienza auditiva vissuta all'esterno della sala da concerto, questo luogo così sigillato e radicalmente selettivo per quanto riguarda i suoni che lascia entrare. Molti sentiranno un'evocazione della pioggia o della grandine nel Secondo Quartetto di György Ligeti o in diverse pagine di Lutosławski, senza che i compositori lo abbiano necessariamente voluto. Si associeranno spontaneamente immagini di *plein air* alla scrittura vibrante dell'italiana Ada Gentile (*In un silenzio ordinario*), del canadese Brian Cherney (*Into the Distant Stillness...*), dell'inglese Jonathan Harvey (*Quatuor n. 3*) o di molti giovani compositori americani, asiatici o scandinavi. Si troveranno tracce di un'innegabile attitudine impressionista nell'americano George Crumb (*Night Music*, *Vox Balaenae*, *Music for a Summer Evening*) o nel giapponese Toru Takemitsu (*A Flock Descending into the Pentagonal Garden*, la serie delle *Rains* per dif-

ferenti formazioni strumentali). E che dire di un classico del repertorio moderno troppo poco frequentato, *Déserts* di Edgard Varèse (1954)? L'ascoltatore non prevenuto potrà giustamente rimanere scosso dalla violenza – contemporaneamente fisica e psicologica – che deriva dalla giustapposizione brutale del mondo strumentale e di quello elettronico, dallo *choc* dei registri estremi, dallo stridere dei timbri e delle crude dissonanze. Tale musica non è forse un'espressione convincente dei deserti affettivi creati o tollerati dall'uomo, quanto una visione personale delle distese desertiche, così refrattarie alla vita? Della spaventosa solitudine della metropoli quanto del vuoto assoluto degli spazi interstellari? Il contrasto tra questa visione aspra e le soavi raffinatezze impressioniste non si spiega semplicemente attraverso la scelta di modelli differenti? Possiamo verosimilmente credere che Varèse e Debussy siano entrambi testimoni di *realità* sonore altrettanto capaci di arricchire l'orecchio musicale.

Come si sarà capito, l'idea di natura non ha smesso di mutare da un'epoca all'altra, e deve quindi essere riesaminata in funzione di ogni nuovo contesto culturale [Stenzel 1980]. Inevitabilmente, il ruolo che l'artista creatore le accorderà nelle proprie opere e riflessioni sarà tributario di una moltitudine di fattori di cui lo storico dell'arte – o, all'occorrenza, il musicologo – non può sperare di rendere conto nella sua interezza. Quali che siano le preferenze di ciascuno in questo campo, la varietà dei modi di vedere e la forza delle opere di cui si è discusso (o si sarebbe potuto discutere) giustificano, a nostro avviso, che si prosegua incessantemente la riflessione sulla "natura" dell'arte...

Bayer, F.

- 1982 *Sous le signe du réel: autour de l'œuvre de François-Bernard Mâche*, in «Revue d'esthétique», nuova serie, n. 4, pp. 93-104.

Bernard, G.

- 1961 *L'Art de la musique. Textes sur la musique réunis et présentés par G. Bernard*, Seghers, Paris.

Blaukopf, K.

- 1979 *Gustav Mahler*, Laffont, Paris.

Boivin, J.

- 1995 *La Classe de Messiaen*, Bourgois, Paris.
1997 *I nostri piccoli portatori di gioia: Messiaen e gli uccelli*, a cura di C. Christov-Bakargiev e H. U. Obrist, I libri di Zerinthia, Roma, pp. 18-24.

Boucouchliév, A.

- 1982 *Igor Stravinsky*, Fayard, Paris (trad. it. Rusconi, Milano 1984).

Butor, M.

- 1960 *La Musique, art réaliste*, in «Esprit», nuova serie, n. 1 (gennaio), pp. 138-56.

Cadiou, M.

- 1992 *À l'écoute des compositeurs*, Minerve, Paris.

- Carner, M.
1983 *Alban Berg*, Homes & Meier, London.
- Charles, D.
1978 *Gloses sur John Cage*, Union générale d'éditions, Paris.
1997 *Composer l'imprévisible (notes sur John Cage et les années cinquante)*, in «Circuit», VIII, n. 2, pp. 71-80.
- Chion, M.
1987 *Le Poème symphonique et la musique à programme*, Fayard, Paris.
- Chion, M., e Reibel, G.
1976 *Les Musiques électroacoustiques*, INA-GRM - Edisud, Aix-en-Provence.
- Cott, J.
1973 *Stockhausen, Conversations with the Composer*, Simon and Schuster, New York.
- Dahlhaus, C.
1967 *Musikästhetik*, Gerig, Köln.
- Dallapiccola, L.
1945 *Incontri con Gustav Mahler*, in «Letteratura», IX, n. 2 (aprile), ora in *Parole e musica*, Il Saggiatore, Milano 1980.
- Debussy, C.
1987 *Monsieur Croche et autres écrits (1921)*, Gallimard, Paris (trad. it. *Monsieur Croche e altri scritti*, SE, Milano 2000).
1993 *Correspondance 1884-1918*, a cura di F. Lesure, Hermann, Paris (trad. it. *I bemolli sono blu: lettere 1884-1918*, Archinto, Milano 1986).
- Fleury, M.
1996 *L'Impressionnisme et la musique*, Fayard, Paris.
- Florentz, J.-L.
1983 *Incidences de la bio-acoustique dans la composition musicale*, in «Journal de psychologie», n. 1-2, pp. 83-109.
- Gilmor, A. M., e MacKenzie, K.
1993 «Schafer, R. Murray», in *Encyclopédie de la musique au Canada*, ed. rivista e accresciuta (2^a ed. H. Kalmann e G. Potvin), Fides, Montréal, tomo III, pp. 3040-48.
- Harley, M. A.
1995 *Notes on Music Ecology as a New Research Paradigm*, in «Acoustic Ecology Journal», Sito Internet del World Forum for Acoustic Ecology: <<http://interact.uoregon.edu/MediaLit>WFAEHomeP/FC/readings/notesonmusic.html>>
- Jankélévitch, V.
1961 *La Musique et l'ineffable*, Seuil, Paris (trad. it. *La musica e l'ineffabile*, a cura di E. Lisciani-Petrini, Tempi Moderni, Napoli 1985).
- Johnson, R. S.
in c.d.s. «Birdsong», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, Macmillan, London.

Lalo, Ch.

- 1946 *L'Esthétique musicale*, in *La Musique des origines à nos jours*, a cura di N. Dufourcq, Larousse, Paris, pp. 481-514.

Lockspeiser, E.

- 1962-65 *Debussy: his Life and Mind*, 2 voll., Cambridge University Press, London - New York (trad. it. *Debussy*, Rusconi, Milano 1983).

Mâche, F.-B.

- 1972 *Xenakis et la nature*, in «L'Arc», n. 51, pp. 50-55.
1983 *Musique, mythe, nature, ou les Dauphins d'Arion*, Klincksieck, Paris (trad. it. *Musica, mito, natura*, Cappelli, Bologna 1992).

Maconie, R.

- 1976 *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Oxford University Press, London - New York - Toronto.

Matossian, N.

- 1981 *L'Artisan de la nature*, in *Regards sur Iannis Xenakis*, Stock, Paris, pp. 44-51.

Messiaen, O.

- 1986 *Musique et couleur (nouveaux entretiens avec Claude Samuel)*, Belfond, Paris.
1994-2000 *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, 7 tomi, Leduc, Paris, tomi I (1994), II (1995), III (1996), IV (1997), V (1999-2000); il VI è in c.d.s.

Morgan, R. P.

- 1995 *Twentieth-Century Music*, Norton, New York.

Ouellette, A.

- 1997 *Concerts de la vie. Quelques entretiens musicaux de la culture avec la nature*, in «L'Agora», V, n. 1 (novembre-dicembre), pp. 61-69.

Pousseur, H.

- 1972 *Musique, sémantique, société*, Casterman, Tournai (trad. it. *Musica, semantica, società*, Bompiani, Milano 1974).

Pratella, F. B.

- 1912 *Manifesto dei musicisti futuristi*, in *Musica futurista*, Bongiovanni, Bologna.

Ringuette, R.

- 1994 *De l'expressivité du silence à la pollution par la musique*, Atti del colloquio sull'ecologia sonora tenuto all'Università Laval il 9 aprile 1994, in «Recherche en éducation musicale au Québec», n. 13 (novembre).

Rivest, J.

- 1997 *Atlas eclipticalis, commande montréalaise*, in «Circuit», VIII, n. 2, pp. 61-69.

Rockwell, J.

- 1997 *All American Music, Composition in the Late Twentieth-Century* (1983), 3^a ed., Da Capo Press, New York.

Schafer, M. R.

- 1977 *The Tuning of the World*, McClelland and Stewart, Toronto (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Unicopli, Milano 1985).

Schönberg, A.

- 1984 *About Ornaments, Primitive Rhythms, etc., and Bird Songs* (1922), in *Style and Idea*, 2^a ed., University of California Press, Berkeley - Los Angeles, pp. 298-311 (trad. it. *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975).

Schryer, C.

- 1998 *Searching for the Sharawadji Effect-Electroacoustic Ecology*, in «Musicworks», n. 70 (primavera), pp. 22-29.

Stenzel, H.

- 1980 *Evolution et fonction critique du concept de nature dans la littérature romantique et dans le socialisme utopique*, in «Romantisme (revue du dix-neuvième siècle)», n. 30, *Nature et société*, pp. 29-38.

Stravinskij, I.

- 1962 *Chroniques de ma vie*, Denoël-Gonthier, Paris (trad. it. *Cronache della mia vita*, Feltrinelli, Milano 1979).

Torgue, H.

- 1995 (a cura di), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des objets sonores*, Parenthèses, Marseille.

Tremblay, G.

- 1970 *Oiseau-nature, Messiaen, musique*, in «Cahiers canadiens de musique», n. 1 (primavera-estate), pp. 16-40.

R. MURRAY SCHAFER

Musica / non musica, lo spostamento delle frontiere

1. Definizioni.

Nella cultura occidentale, molti termini sono definiti per contrasto rispetto ai loro opposti: la luce dal buio, il buono dal cattivo, il bello dal brutto, la musica dalla non musica, o dal rumore. Chi è alla ricerca di potere sociale sfrutta queste categorie vicendevolmente esclusive per legittimare determinate attività e stigmatizzarne altre. È così che la Chiesa ha tentato di spingere la musica profana verso l'estinzione, rifiutando di autorizzarne la scrittura per dieci secoli. È così che dissonanze di ogni genere sono state accusate di essere strumenti illegittimi di espressione musicale e congedate col nome di fastidiosi rumori. È così che la cultura bianca ha respinto il jazz, giudicandolo un'attività perversa prodotta dalla razza sbagliata nei luoghi più spregevoli (le taverne). È così che la musica locale di qualsiasi paese è presentata come anteriore e inferiore al sistema diatonico sanzionato dalla scienza europea. Il capitalismo definisce la musica in termini di redditività economica, rifiutandosi di riconoscere ogni forma che non produca denaro.

Il fatto di definire la musica per opposizione rispetto al suo opposto le attribuisce un carattere arrogante, assolutista, che questa potrebbe non avere in tutte le culture. Ad esempio, il vocabolo giapponese per indicare la musica, *ongaku*, significa semplicemente "la gioia dei suoni", ed apre l'esperienza dell'ascolto tanto al mondo naturale quanto alle invenzioni umane. Ricordiamo anche che originariamente i greci usavano la parola *mousikê* per definire un'ampia gamma di attività spirituali e intellettuali, prima che questa assumesse il significato ristretto che abbiamo ereditato.

In molti paesi la parola "musica" nemmeno esiste. In Africa, ad esempio, non vi è uno tra i termini Tiv, Yoruba, Igbo, Efic, Birom, Hausa, Idoma, Eggon o i vari dialetti Jarawa che corrisponda a musica; e molte altre lingue hanno parole specifiche che toccano solo in parte il concetto che ne abbiamo noi [Keil 1979, p. 2]. Lo stesso accade in altre parti del mondo. Gli eschimesi Inuit non hanno un termine generico che traduca il nostro "musica", e lo stesso accade nella maggior parte dei dialetti indiani del Nordamerica. Gran parte della produzione sonora, in queste culture, sarebbe meglio descritta dall'espressione "magia dei suoni". C'è un suono speciale per la guarigione, un altro per richiamare la pioggia, un altro per garantire una buona caccia o la sconfitta di un nemico. Anche se sono tutti prodotti

da voci e strumenti, per la gente di queste culture essi non sono collegati né vanno confusi l'uno con l'altro.

Per un certo periodo la civiltà occidentale si è liberata da queste funzioni alternative, preferendo interpretare la musica come astratto intrattenimento per il solo piacere delle orecchie. Indipendentemente da ciò che possiamo soggettivamente pensare a proposito delle attrattive della musica occidentale, non possiamo ignorare un indebolimento del potere superiore che aveva un tempo, quando poteva curare le malattie, portare la pioggia o uccidere un nemico. L'astrazione e sterilizzazione della musica occidentale potrebbe essere direttamente legata al passaggio dalla vita in spazi aperti a quella in spazi chiusi. L'ascolto dei suoni in un ambiente protetto è diventato un'esperienza esclusiva che richiede silenzio e concentrazione. Le pareti spesse dell'architettura europea hanno dato forma alla musica dal canto gregoriano alla dodecafonia, tant'è vero che sarebbe possibile scrivere l'intera storia della musica del continente in termini di pareti, dimostrando non solo come il variare dei materiali e dei luoghi di esecuzione abbia influito su tempi, timbri e armonie, ma anche come il carattere sociale del far musica e dell'ascoltarla si sia modificato col modificarsi di questi spazi.

2. *Musica e rumore.*

Con la vita in ambienti chiusi, due fattori si sono sviluppati in direzioni opposte: l'arte somma della musica, da una parte, e l'inquinamento acustico, ovverosia i rumori, relegati all'esterno, dall'altra. Da quando la musica d'arte si è trasferita in ambienti protetti, la musica di strada è diventata oggetto di particolare disprezzo. La famosa stampa di Hogarth, *The Enraged Musician*, mostra questo conflitto in piena luce. Un musicista di professione si preme disperato le mani sulle orecchie, mentre fuori dal suo studio è in corso una miriade di attività criminali di natura apparentemente musicale, prodotta da vagabondi e bimbeti malamente vestiti.

Uno studio sulla legislazione per la riduzione dei rumori tra il XVI e il XIX secolo mostra che una serie crescente di provvedimenti è stata presa proprio contro urlatori e musica da strada [Schafer 1977, trad. it. pp. 253-81]. Nel XIX secolo una posizione estrema fu raggiunta a Weimar con l'approvazione di un'ordinanza che proibiva l'esecuzione di musica se non in spazi rigorosamente chiusi. Altrove si marciava nella stessa direzione; lo dimostra un disegno di legge del 1864, con il quale si intendeva liberare Londra dalla musica nelle strade, che ottenne l'appoggio di Dickens, Carlyle, Tennyson e duecento «eminenti compositori e professori di musica della metropoli». Le strade erano diventate la sede della non musica, che si mescolava con suoni caotici, acque di scola, rumori di ogni genere. D'ora in avanti, musica da camera e

rumori di strada si sarebbero sviluppati in direzioni opposte: più l'una si faceva complessa, più gli altri sembravano grossolani.

Questo antagonismo diminuisce a mano a mano che torniamo indietro nella storia europea. Nel dipinto di Bruegel *La battaglia tra Carnevale e Quaresima* (1559) la piazza della città è animata da oltre duecento persone, molte delle quali intente a cantare e suonare, ma nessuno protesta per il rumore. Le molteplici attività producono una dialettica nella quale nessun singolo suono domina, né avrebbe la possibilità di farlo. Non si odono suoni ininterrotti; ma ognuno è attraversato da quelli vicini in un'intricata polifonia. E nonostante ciò, a un'analisi più attenta del dipinto, si nota che nella piazza ci sono anche delle zone silenziose, dove gli innamorati si possono corteggiare, o un bambino dormire tranquillo nella sua culla.

La differenza tra Bruegel e Hogarth non dipende semplicemente dal loro temperamento; essa è indicativa della sempre più netta distinzione tra musica e ambiente sonoro – una distinzione resa più drastica, alla fine del XVII secolo, dalla rapida diffusione di vetri per finestre (un particolare sistema di fusione, inventato nel 1688 da Louis Lucas Nehan, rese per la prima volta possibile la produzione di grandi lastre di vetro di spessore uniforme a prezzi accessibili [Douglas e Frank 1972, pp. 149-50]). La stampa di Hogarth ritrae finestre a vetro, la pittura di Bruegel no. I personaggi di Bruegel si affacciano alle finestre per ascoltare; il musicista di Hogarth va alla finestra per chiuderla.

3. I "contenitori": musica in lontananza e ascolto ravvicinato.

Le grandi rivoluzioni nella storia dell'arte sono senz'altro determinate da cambiamenti di contesto, più che di stile, nonostante l'insegnamento tradizionale di storia della cultura tenda a sottolineare maggiormente i cambiamenti di tipo stilistico. L'abbondanza di musica per pianoforte nei conservatori maschera il fatto che il pianoforte è uno strumento europeo da salotto, e che il mito della sua universalità è solo una finzione. Ogni contesto produce una pleora di stili, ma tutti sono governati dalle leggi del contenitore nel quale sono generati. Quando cambia il contesto, cambia anche tutto il rimanente. Il primo grande cambiamento contestuale nella musica dell'Occidente avvenne quando la musica abbandonò la strada per entrare nelle cattedrali; il secondo, con la creazione delle sale da concerto e i teatri operistici; gli studi di registrazione e trasmissione sono responsabili del terzo; e infine il recupero di echeggianti spazi aperti, siano essi urbani o rurali, è il più recente. Ad ogni cambiamento del contesto, una porzione considerevole di ciò che una volta era considerato musica viene buttata via o condannata all'oblio degli archivi.

In molte culture il grande contenitore rimane quello originale, l'ambiente esterno, ed è qui che probabilmente viene prodotta la maggior parte della mu-

sica dal vivo. La principale differenza fra musica concepita per esecuzioni in interni e quella eseguita all'aria aperta è che la prima tende ad essere esclusiva, la seconda inclusiva. La musica pensata per ambienti chiusi è un affare privato; ci si compera il diritto di ascoltarla. A questo proposito è significativo il fatto che, a seguito della Rivoluzione francese, ci si sforzò alacramente di portare la musica al di fuori di corti e chiese mettendola a disposizione di tutti i cittadini. «Le nostre piazze pubbliche saranno d'ora in poi le nostre sale da concerto», scrisse François-Joseph Gossec [*Argumentaire de Gossec et autres*, Archives Nationales, Paris, A XIII^{ème}, 384; cit. da Attali 1977, p. 111, n. 3]. Il movimento naufragò sotto la pressione degli editori, che non vedevano come si potesse ottenere profitto autorizzando concerti all'aperto.

La musica prodotta in luoghi pubblici non richiede silenzio, si mescola con tutti gli altri suoni presenti. Spesso non ha né un inizio né una fine, perché ci si passa attraverso, o magari è lei che ci passa accanto. Non cerca pareti di protezione o un pubblico raccolto che l'apprezzi. In termini di consapevolezza sensoriale, potremmo dire che mentre la musica eseguita in concerto incoraggia un ascolto focalizzato (e una visuale focalizzata), la musica all'aperto stimola un ascolto periferico, involontario, di sottofondo. Nonostante l'impressione di casualità, la sua presentazione pubblica può anche essere del tutto formale, in luoghi e tempi stabiliti, come il compositore Colin McPhee apprese visitando Bali all'inizio degli anni Trenta.

Tenganon. Sono disteso su questa dura branda di metallo... All'esterno, una conversazione a voce bassa si svolge tra il *perkele* e alcuni uomini del villaggio. La musica del *selunding* volteggia nell'aria, dolce, meccanica, come la sinuosa melodia di un carillon gigante. È ripresa e si è arrestata per tutto il pomeriggio e tutta la sera, e continuerà così anche nella notte. Mentre l'ascolto, penso all'enigmatica indifferenza, alla reverenza stanca con cui gli uomini in strada suonano. È una musica strana, con la sua aura di leggenda, di segretezza e di tabù, con i suoi toni graziosamente rintoccanti, la sua perfetta organizzazione, la sua infinita ripetitività senza mai il benché minimo segno di cambiamento. Sembra ruotare; dà l'impressione di qualcosa di sospeso, spirituale o magico. Tutto è senza tempo, senza età, senza colore, né lento né veloce, come un corale metallico e rimbombante in onore degli dei che tanto tempo fa hanno dato al villaggio questo *gamelan* e le sue melodie [1990, pp. 2-3].

Una delle caratteristiche della musica all'aperto è che viene spesso ascoltata in lontananza, e di solito è proprio così che rende meglio: il corno attraverso la foresta, i mietitori che cantano nei campi, le campane della chiesa oltre la valle, mescolate ai versi di uccelli e altri animali, al vento e all'acqua. Quando le città europee cominciarono a ingrandirsi, rendendo meno immediato l'accesso alla campagna, i suoni dei campi visitavano la città nella forma di pastorali per orchestra. Era come se delle finestre si aprissero sulla sala da concerto, così come i quadri di paesaggio costellavano di finestre le pareti della pinacoteca, ricordando all'ascoltatore, o all'osservatore, gli incanti della campagna. Sotto questo profilo, il corno da caccia e la cor-

netta del postiglione erano particolarmente significativi, proprio perché i loro suoni evocavano grandi spazi aperti. Facevano la loro apparizione nelle sinfonie classiche di Haydn, e via via fino a quelle di Mahler, dove continuavano a risuonare come echi lontani di una natura che in Europa stava per scomparire. Similmente, gli ululati dei lupi o i richiami delle balene sono riprodotti nelle registrazioni new age come eco di una natura selvaggia non ancora estinta. Oggetti sonori come questi sono stati spesso inseriti nel tessuto della musica, senza però diventare musica essi stessi. Negli annali della critica musicale d'Occidente, la "musica a programma" è sempre stata considerata con sospetto.

Prima delle grandi concentrazioni della vita urbana, prima che i grandi isolati residenziali chiudessero la visuale e che il rumore del traffico schiaffeggiasse le finestre ventiquattro ore al giorno, quasi tutti avevano almeno una qualche familiarità con suoni "attutiti dalla distanza". Un effetto importante, anche se poco considerato, della crescita delle città è il restringimento del panorama sonoro. Questo cambiamento è stato studiato nel profilo ridotto di segnali sonori come le campane delle chiese [Schafer 1973, pp. 39-41; 1977, trad. it. pp. 81-85]. A mano a mano che il livello di rumore ambientale cresce, il raggio d'azione di tutti i suoni diminuisce; il panorama sonoro è compattato e diviene a bassa fedeltà.

Oggi l'ascolto in distanza è stato sostituito dall'ascolto ravvicinato, che è divenuto in effetti la forma privilegiata, come dimostrano le case di registrazione ponendo l'accento sulla "presenza". I microfoni vengono attaccati direttamente agli strumenti e non potrebbero avvicinarsi di più alla bocca dei cantanti se non rischiando di essere ingoiati. Questa vicinanza del suono, che è legata all'affollamento della popolazione, ha anche interferito con il contenuto testuale della musica cantata. Domina il dramma interpersonale (amore, gelosia, gioia, ansietà). I cantanti pop hanno di solito meno di trent'anni, cosa che spiega la loro ossessione per il sesso, ma non il motivo per cui i temi della musica popolare non si sono evoluti con l'invecchiamento della popolazione occidentale. Le persone anziane non lo hanno notato? O forse a loro non interessa?

4. «Verso la nuova musica»?

Che cosa accade a una canzone quando i temi che celebra diventano fuori moda? Canzoni politiche, canzoni religiose, persino le canzoni che esaltano la natura oggi sono più incomprensibili della più esotica delle musiche popolari. Goethe una volta disse che ci sono fondamentalmente due tipi di musica: una che ci spinge a ballare, l'altra che ci induce alla preghiera. Così come la Chiesa un tempo ha soppresso la prima, l'industria della musica pop oggi esclude la seconda.

La promozione della canzone ad un ruolo centrale nella vita musicale ci permette di valutare la letteratura sinfonica del XIX secolo in modo diverso rispetto a coloro che per primi ne hanno fatto l'esperienza. Come le canzoni oggi, anche le sinfonie erano vigorose, sonore, e spesso ritmicamente vivaci, evenivano celebrate, al tempo della loro creazione, come grandi traguardi intellettuali; «architetonico» era il termine preferito dalla critica – un chiaro segno di supremazia della mentalità europea su tutte le altre. Ogni paese aveva i suoi giganti (Beethoven, Berlioz, Verdi, Elgar, Wagner) che stimolavano il fervore patriottico dei suoi cittadini. Ho pensato a volte alla tradizionale forma-sonata come ad un modello trasposto dell'impero coloniale: primo tema (forte) – la nazione madre; secondo tema (più dolce) – la colonia sottomessa; seguono gli scambi retorici e a volte pugilistici dello sviluppo, il ravvicinamento di madre e colonia nella ripresa (entrambe ora nella tonalità d'impianto), e la coda, consolidamento dell'impero. La musica classica in Europa nell'epoca dell'espansione coloniale era una musica di partenze e di arrivi: aperture energiche e conclusioni esultanti. Durante il concerto europeo, il gusto estetico trovava gratificazione nell'accumulo d'oro, d'argento, d'avorio, d'ebano e altri legni preziosi che insieme formavano l'*instrumentarium* posto sul palcoscenico. Nessuno di questi materiali veniva dai paesi che ora li esibivano con tanta fierezza: tutte cose saccheggiate nelle colonie africane, asiatiche e sudamericane. All'epoca, le musiche di questi paesi non erano ancora penetrate in Europa; si è trattato di una rivincita del XX secolo.

La quantità di musica nel mondo si è moltiplicata a dismisura a partire dall'invenzione di altoparlanti, radio e registratori. Un singolo evento musicale trasmesso per radio viene moltiplicato per il numero delle stazioni collegate. Naturalmente, tutto questo dipende da un rifornimento continuo di elettricità a basso costo – tra parentesi, nemmeno questa cresce nel prato dietro casa, e ciò costituisce un altro fattore implicito che potrebbe un giorno portare alla caduta dell'industria musicale riprodotta elettricamente. Rimango stupito di fronte al fatto che l'intero repertorio musicale conosciuto è ormai convertito in CD e quasi dimenticato nella sua forma dal vivo. Basterebbe una grossa crisi energetica per farlo evaporare.

Le imprese discografiche e le emittenti radiotelevisive sono state artefici del più importante mutamento culturale che la musica abbia subito nel XX secolo. Questi sviluppi non hanno solamente liberato la musica dalle tradizionali sedi di esecuzione, ma hanno anche sospeso le sue tradizionali funzioni. Nel corso del secolo, la musica si è estesa ovunque, dilagando in ambienti nuovi. Ne sono conseguite la dislocazione e la moltiplicazione dei centri di potere, cosicché l'autorità una volta accordata alle sale da concerto come punti nodali della società borghese ottocentesca si è da tempo affievolita, o ha fatto marcia indietro, lasciando che i suoi pochi seguaci chiocciassero sui danni inflitti al repertorio dall'avvento della musica seriale. Il fatto che Anton Webern, uno dei profeti di questa musica, potesse scrivere un libro che pro-

clamava fiducioso *Il cammino verso la nuova musica* [1960] sembra quasi assurdo, considerato l'effetto marginalissimo che questo genere di musica ebbe, se paragonato ad altri di oggi. Se toccò al XIX secolo scoprire il XVIII, e al XX esaltare il XIX, chi può predire cosa porterà il XXI?

Il genere di musica patrocinato da Webern richiedeva all'ascoltatore grande concentrazione. Un dottorato in musicologia avrebbe fatto giusto al caso. Il contributo di John Cage fu quello di sfumare il confine tra musica e paesaggio sonoro. «La musica è suono, – scrisse, – che tu sia o no in una sala da concerto». E per aiutare gli ascoltatori ad apprezzare questa fusione, apriva le finestre della sala. Sembra strano, adesso, che le proposte di Cage provocassero tanto sgomento, quando di fatto erano solo una presa di coscienza di ciò che stava già accadendo. I più ostinati frequentatori di concerti denunciarono questa fusione come non musica, ma al di fuori delle sale essa prevaleva, dando forma ad un nuovo tipo di ascolto che richiedeva non attenzione, ma disattenzione. La musica andava udita come sottofondo, anziché ascoltata consapevolmente.

5. *C'è troppa musica nel mondo?*

In quanto osservatore relativamente attento di questo fenomeno, ho notato nel corso degli anni dei cambiamenti significativi. Innanzitutto, la musica diffusa in pubblico tramite altoparlanti era già piuttosto comune oltre la cortina di ferro prima che fosse conosciuta ad Ovest. Nei paesi comunisti, si trattava di musica folk inframmezzata dalla propaganda politica. La variante occidentale fu introdotta dapprima come analgesico sonoro per bovini (*moozak*). Trasformata in muzak, entrò nelle fabbriche statunitensi e da qui si diffuse in uffici, hotel, centri commerciali e ambulatori medici. È stata persino introdotta in alcune scuole americane. L'ultima istituzione a rimanerne esente sembra essere la biblioteca pubblica.

In principio, non dovevano esserci né voci né strumenti solisti, solo un brusio come sottofondo rilassante. La muzak venne creata esplicitamente per non essere la favorita di nessuno, al fine di evitare reclami. Tecnicamente, qualsiasi tipo di musica allegra avrebbe potuto essere adatta, ma di fatto la musica popolare americana prevalse e continuò a predominare anche quando i sistemi di filodiffusione si generalizzarono in Europa e altrove. La funzione della musica di sottofondo è quella di rendere conviviale l'ambiente, di eliminare la tensione e prevenire attriti o fratture sociali. In quanto tale, essa costituisce un'innequivocabile forma di musicoterapia.

Col diffondersi della radiolina a transistor, ognuno ha potuto portare con sé la propria musica preferita anche nei luoghi pubblici. In questo modo, l'identità personale – l'*amour propre* – è diventata non solo una questione di “che aspetto ho”, ma anche di “che musica ascolto”; ha dato a

gruppi non definiti un'identità nuova, rivalutando fra gli altri anche gli afroamericani. Questa nuova tendenza ha portato ad uno scivolamento verso stili più aggressivi, che includevano solisti, ritmi sempre più marcati e volumi più alti. Oggi, passeggiando in un luogo pubblico, si possono sentire varie pareti sonore in competizione, che si intersecano reciprocamente. L'argomentazione in favore di questa ubiquità è che essa stimola le vendite, soprattutto in situazioni in cui si è spinti all'acquisto di materiale esposto, come potrebbe accadere, ad esempio, in un negozio di abbigliamento. I ristoranti di alta classe proponevano un tempo musica dal vivo; oggi, l'altoparlante ha trasfigurato tutte le tavole calde in locali di alta classe.

C'è troppa musica nel mondo? Mi è accaduto a volte di porre questa domanda a lezione. «No», dicono gli studenti. C'è troppo cibo al mondo? L'obesità è un problema? Mi guardano con sospetto. Forse c'è troppo cibo in alcune parti del mondo e non abbastanza in altre? Chissà che non si cominci a capire che l'ingordigia può corrompere ognuno dei cinque sensi.

Nel 1969 l'International Musical Council dell'Unesco ha approvato una risoluzione epocale che denunciava «l'intollerabile violazione della libertà personale e del diritto di ognuno al silenzio tramite l'uso abusivo, in luoghi pubblici e privati, di musica registrata o trasmessa», e che chiedeva all'Unesco di suggerire a «tutte le autorità di ogni paese» l'adozione di «misure che mettano fine a questo abuso». L'aspetto interessante di questa risoluzione fu che, per la prima volta nella storia, un'assemblea di musicisti invocava il silenzio. Non cambiò nulla. L'appello venne ripetuto più volte con scarso successo, ad esempio dal Consiglio d'Europa: «Nella convinzione che ogni individuo abbia il diritto di scegliere quale tipo di musica o di altro suono ascoltare, a condizione che non lo imponga ad altre persone; preoccupato per la crescente saturazione acustica dell'ambiente a causa della musica e di altri suoni, e per la loro crescente intrusione nella vita pubblica dell'individuo, [il Consiglio] chiede a coloro che gestiscono la musica in luoghi frequentati dal pubblico di essere più consapevoli dei possibili effetti negativi che tale musica può avere sul loro pubblico» [*Assemblea Parlamentare del Consiglio d'Europa*, delibera 848, paragrafi 4, 5 e 14, 1985].

6. *Musica e paesaggio sonoro: le frontiere e gli interscambi.*

Nel mio libro *The Tuning of the World* [1977] ho predetto che entro la fine del secolo musica e paesaggio sonoro si sarebbero fusi. Ci stiamo avvicinando alla fine del secolo, e pare non ci sia bisogno di ritrattare ciò che ho scritto. Ciò che intendevo dire è che le reciproche influenze tra ciò che chiamiamo musica e quelli che consideriamo rumori ambientali sono diventate talmente complesse che i due generi un tempo distinti cominciano a fondersi in una nuova forma d'arte. Intendevo parlare del mondo occidentale.

Altrove, i due tipi di musica non sono mai stati nettamente distinti. Mentre la caratteristica distintiva della logorrea musicale dell'Occidente è la sua caoticità, la musica di culture tradizionali è sempre connessa a funzioni specifiche: matrimoni, funerali, raccolti, semine, processioni religiose, banchetti. Ci sono già segni tangibili del fatto che, mentre festival sulle strade e spettacoli di intrattenimento all'aperto proliferano, la musica che si ascolta in pubblico in Occidente potrebbe assimilarsi a particolari eventi con sedi e calendario determinati.

La frase: «La musica è un linguaggio universale», è un luogo comune che si sente ancora troppo di frequente. La musica, infatti, essendo ammorale, può essere facilmente impiegata tanto per distruggere popoli e culture, quanto per nutrirli. La storia ci dimostra che la musica è stata complice volontaria di tutte le forme di egemonia culturale. Tuttavia, vi sono delle frontiere invisibili, che già da tempo avremmo dovuto prendere in esame, oltre le quali la musica non può passare. C'è una linea da qualche parte in Turchia oltre la quale la musica americana non penetra. Per molti anni dopo la seconda guerra mondiale, in Israele la musica di Wagner non è stata eseguita. La musica araba non viene mai trasmessa da emittenti commerciali degli Usa. Esiste persino una frontiera invisibile attorno ad ogni città americana, non molto lontana dal suo confine amministrativo, dove la musica rock fa un passo indietro per lasciar posto alla musica country e western. L'antipatia di una classe, razza o generazione nei confronti della musica altrui non è oggi meno evidente di un tempo, a dispetto della cosiddetta globalizzazione. Un parco di Edmonton, nello stato canadese dell'Alberta, è stato testimone di come sia stato risolto il problema della presenza di tossicodipendenti. L'illuminata soluzione fu quella di far sentire nel parco musica di Vivaldi ventiquattr'ore al giorno. In una settimana, i tossicomani hanno abbandonato il campo.

Quando musica e paesaggio sonoro si penetrano a vicenda, emergono gli interscambi. Gli etnomusicologi sono ben consapevoli del modo in cui la musica popolare è stata influenzata dai suoni della natura. È servito un po' più di tempo ai musicologi per ammettere che compositori di rilievo possano essere stati influenzati allo stesso modo dai suoni dell'ambiente in cui vivevano. Wagner [1908] ha descritto (in una lettera a Minna Wagner del 9 luglio 1858) in che modo il suono mattutino di un corno delle Alpi sia penetrato nel *Tristano*. Honegger e Gershwin furono entrambi influenzati dalla ferrovia (Honegger scrisse il suo *Pacific* 231 dopo un viaggio in treno nel Nordamerica). Gershwin riconobbe l'influenza del treno nella sua *Rhapsody in Blue*. «È stato sul treno, con i suoi ritmi d'acciaio, il suo rumore secco e violento che è così spesso stimolante per un compositore (mi capita frequentemente di sentire la musica proprio quando sono immerso nel rumore) che all'improvviso ho sentito – persino visto sul foglio – l'intera *Rhapsody*, dall'inizio alla fine» [citato nelle note di copertina di *Rhapsody in Blue*, registrazione

Everest Record, Pittsburgh Symphony Orchestra, William Steinberg)). Morton Feldman ha descritto come aveva trovato ispirazione per *The King of Denmark* mentre ascoltava seduto sulla spiaggia «il rumore lontano di bambini, radioline, fiumi di parole... cose di questo genere» [1983]. L'elenco delle confessioni di questo genere potrebbe allungarsi non poco.

Le influenze della musica sul paesaggio sonoro sono egualmente cospicue. Carillon, corni da caccia, corni che annunciavano l'arrivo del postiglione sono alcuni esempi del passato. Fischi di treni, clacson, telefoni, semafori e segnali d'annuncio ne rappresentano le forme più recenti. In Canada, ad esempio, il fischio dei treni è intonato su una triade minore di Mi bemolle a 311 hertz. Questo suono, che si ascoltava un po' ovunque tra una costa e l'altra, è stato per parecchi decenni un elemento unificante del paesaggio sonoro canadese, prima che la graduale diffusione dei cavalcavia urbani lo cancellasse dalla memoria dei cittadini. Clacson bitonali che emettono un salto di terza maggiore o minore sono diffusi in Europa e in Nordamerica, mentre in altre parti del mondo si utilizzano intervalli dissonanti per ottenere un effetto più incisivo. La Lincoln Continental è stata per molti anni l'unica automobile nordamericana dotata di un clacson a tre note: una triade aumentata di due terze maggiori successive, forse antica reminiscenza dell'epoca cui gli aristocratici europei venivano giudicati sulla base delle dimensioni della loro orchestra.

La fusione di musica e paesaggio sonoro ha prodotto alcuni effetti ironici. Siamo testimoni diretti della crescente riproduzione, in forma sintetica, di melodie ben conosciute sotto forma di prodotti che vanno dai giocattoli per bambini ai chioschi di gelato ambulanti. In molti casi le melodie contengono errori o inesattezze. In Brasile, ad esempio, i camion carichi di propano diffondono una famosa melodia di Beethoven nella versione seguente:



In questo modo, “false” varianti diventano “vere” per milioni di persone, tanto che la melodia originale, se mai verrà ascoltata, sembrerà “sbagliata”. Nell’era della duplicazione, il doppio può rendere obsoleto l’originale e imporre se stesso come nuovo paradigma di autenticità.

7. «Diritti sulle orecchie» ed ecologia acustica.

Una delle caratteristiche principali dell’ambiente acustico è che un numero crescente dei suoni che sentiamo appartiene a qualcuno. Molti sono protetti da diritti d’autore. Molti sono diventati il contrassegno sonoro di determinati prodotti e per proteggerli sono state combattute battaglie le-

gali, esattamente come gli autori di canzoni hanno combattuto per proteggerle da furti e plagii. Visto che prodotti industriali continuano a riempire le nostre vite, e visto che il suono sta diventando un elemento sempre più importante del confezionamento di tali prodotti, è lecito immaginare per il futuro un ambiente acustico dominato da un concetto simile a quello che l'industria alimentare chiama "diritti sullo stomaco" – ovvero l'acquisto o la concessione in esclusiva, per chi produce alimenti e bevande, del diritto di mettere in commercio i propri prodotti in specifici territori. I "diritti sulle orecchie" potrebbero diventare un argomento centrale nella sempre più retorica guerra del commercio dei suoni. Dopotutto, i comunisti non hanno forse preteso il "diritto sulle orecchie" quando appendevano i loro altoparlanti nelle piazze dei villaggi? E non è forse la stessa cosa oggi, quando sentiamo la musica pop americana nell'atrio di qualunque albergo da Tokyo a Buenos Aires? Estendiamo l'idea a telefoni, computer, automobili o qualsiasi altra cosa possa essere prodotta, e avremo uno scenario della possibile evoluzione futura del panorama sonoro mondiale, in assenza di altri valori estetici e di buon senso.

Quando scrissi nel 1968 il libriccino *The New Soundscape*, preannunciavo l'organico della nuova orchestra: ogni e qualsiasi cosa capace di produrre suoni o rumori. Il concerto è continuo e noi ci ritroviamo ad essere simultaneamente spettatori, esecutori e compositori, responsabili di renderlo più bello o di lasciarlo degradare nella bruttezza e nella volgarità. Stiamo entrando in un'era in cui ci è possibile progettare consapevolmente la forma del panorama sonoro, che naturalmente non equivale a dire che questo diventerà immediatamente più allettante: è stato colpito dall'inquinamento acustico, e per lui, come per molti altri aspetti dell'ambiente, occorrerà del tempo perché la gente si renda conto del danno provocato e della necessità di un'ecologia acustica.

Il crescendo che ha caratterizzato sia la musica che il panorama sonoro dalla rivoluzione industriale in poi sta già mostrando segni di appiattimento. Cominciamo a capire quanto sia necessaria una forma di igiene uditiva. La diffusione di musica new age e di musicoterapia come antitossine contro la musica rock ha introdotto un processo analogo alla divulgazione di diete sane ed equilibrate nel mondo alimentare. Preoccupazioni di questo tipo, che talvolta si vedono affrontate con grande entusiasmo, sono forse al di là della comprensione del musicologo militante ottuso ma, insieme alla crescente progettazione del panorama sonoro, esse concorreranno a modificare l'atteggiamento del pubblico nei confronti dell'arte. L'odierno paradigma musicale, una sorta di inarrestabile diarrea di canzoni d'amore propinateci dalle chitarre, sarà sostituito da forme nuove. I confini della musica continuano a mutare. In Giappone, ad esempio, dei "progettisti dell'ambiente sonoro" sono al lavoro per trovare dei suoni che possano decorare le stanze, così come un normale arredatore farebbe con tessuti e colori. Que-

sti suoni non sono necessariamente complessi o continui. Potrebbero essere brusii o semplici tracce, diverse in ogni singola stanza. C'è da chiedersi: anche questa è musica? La musica del futuro, come quella del passato, continuerà ad essere motivo di piacere, di dolore e discussione; ma certo, non trattandosi di un elemento di importanza capitale per la sopravvivenza della specie, nessuno riuscirà mai a dimostrare chi ha torto e chi ha ragione.

Attali, J.

1977 *Bruits*, Presses Universitaires de France, Paris.

Commenda, H.

1958 *Der Postillon und sein Horn*, in «Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes», VII, pp. 73-77.

Douglas, R. W., e Frank, S.

1972 *A History of Glassmaking*, Foulis & Co., Henley-on-Thames.

Feldman, M.

1983 Intervista in «Percussive Notes», XXI, n. 6 (settembre), pp. 5-6.

Keil, C.

1979 *Tiv Song*, University of Chicago Press, Chicago-London.

McPhee, C.

1990 *Distant Tones*, Aliquando Press, Toronto.

Schafer, R. M.

1968 *The New Soundscape*, Berandol Music, Toronto (trad. it. *La nuova orchestra: l'universo sonoro*, Suvini Zerboni, Milano 1988).

1973 *The Vancouver Soundscape*, A.R.C., Vancouver.

1977 *The Tuning of the World*, Knopf, New York (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Unicopli, Milano 1985).

Wagner, R.

1908 *Richard Wagner an Minna Wagner*, 2 voll., Schuster und Loeffler, Berlin-Leipzig.

Webern, A. V.

1960 *Die Wege zur neuen Musik*, Universal, Wien (trad. it. *Il cammino verso la nuova musica*, SE, Milano 1989).

MARC BATTIER

La scienza e la tecnologia come fonti d'ispirazione

Periodo d'invenzione e d'industrializzazione, il xx secolo ha assistito ad una profonda trasformazione della pratica musicale. È stato anche un secolo d'invenzione per la liuteria musicale, che ha beneficiato dei contributi della tecnica, dell'acustica e della produzione in serie degli strumenti, nella quale il liutaio è stato sostituito dalle industrie in cui gli strumenti vengono prodotti in serie, come era già avvenuto per il pianoforte. L'estetica della modernità è stata accompagnata da una nuova sensibilità per le corrispondenze artistiche tra poesia, pittura e musica [Sabatier 1995]. Tuttavia, dobbiamo distinguere le influenze che la modernità ha esercitato sull'arte e le teorie scientifiche elaborate dalla musica lungo la sua storia: benché appartenenti all'ambito scientifico, queste teorie sono state importanti anche per la creazione di nuove regole compositive. Il concetto di influenza, in questo caso, sta a indicare una certa sensibilità a cogliere alcuni tratti del contesto storico e scientifico. Vedremo, quindi, come i musicisti del xx secolo si siano specchiati nell'atmosfera della propria epoca.

1. *Le scoperte tecnologiche.*

Verso la fine del xix secolo, sono state sviluppate contemporaneamente due importanti tecnologie del suono: il telefono e la registrazione meccanica. Esse non avranno subito un ruolo rilevante nella creazione musicale, ma diventeranno essenziali negli sviluppi delle nuove pratiche compositive. Inoltre, esse rappresentarono il fenomeno più potente dell'epoca, perché primitive forme di comunicazione.

Queste due tecnologie, però, erano fondamentalmente diverse. Il telefono era un mezzo di scambio istantaneo ed effimero, mentre la registrazione meccanica era il mezzo di conservazione e di diffusione in differita. Il telefono, inventato nel 1876, contemporaneamente da Clément Ader in Francia e da Graham Bell negli Stati Uniti, trasmetteva il suono in diretta e permetteva la comunicazione tra due persone distanti; esso ha rappresentato l'avvento delle reti di comunicazione. La registrazione meccanica, inventata nel 1877, contemporaneamente da Charles Cros in Francia e da

Thomas Edison negli Stati Uniti, univa tre aspetti: la memorizzazione di un istante, la sua conservazione e la sua riproduzione. Inoltre, stabiliva un rapporto semplice con l'ascoltatore, quello di un ascolto privato, che si riproduce, nell'intimità, sempre identico, rendendo familiari le grandi voci dei musicisti celebri e le opere di repertori. Paradossalmente, musiche d'ogni tipo, lieder o grandi strutture sinfoniche, si ritrovavano fianco a fianco, messe in scatola e trattate in maniera identica dal fonografo. La fragilità dell'interpretazione, l'istante unico della metamorfosi della musica in suono, il carico emotivo del concerto, tutto ciò era ignorato dalla riproducibilità inesorabile della registrazione, sempre identica e separata dal proprio contesto d'origine, fuori del tempo.

L'invenzione del Theatrophone sembrò una risposta a questa situazione paradossale. Presentato all'Exposition Internationale d'Electricité di Parigi nel 1881, il Theatrophone installato nel Palais de l'Industrie era composto da dieci coppie di ricettori; il pubblico pressava per ascoltare la diffusione in diretta dall'Opéra, mentre un altro sistema presentava una *pièce* teatrale. Le reazioni del pubblico, applausi o risate, erano fedelmente trasmessi all'istante, cosa che non avveniva nella registrazione meccanica. La diffusione di musiche attraverso l'espedito della rete telefonica, simulava una situazione di esecuzione in diretta, permettendo all'ascoltatore di ritrovarne in parte l'emozione. Anche se la qualità sonora era ancora bassa, il Theatrophone, di cui uno degli abbonati era Marcel Proust, si diffuse in Europa e negli Stati Uniti. Utilizzando sale pubbliche o diffuso attraverso la rete telefonica privata, il Theatrophone conservava ciò che la registrazione meccanica non poteva raggiungere: la forza dell'interpretazione in diretta, la presenza dell'uditorio. L'opera musicale veniva fatta ascoltare, ma anche presentata nel suo modo abituale, in pubblico. Ritroviamo la differenza tra la registrazione meccanica e il Theatrophone nell'uso delle tecnologie del suono nella composizione. Pierre Schaeffer, inventore della musica concreta, a proposito del cinema e della radio affermò che la registrazione (il fonografo) dice: «io c'ero», mentre il *théâtrophone* (il telefono) dice: «io ci sono».

Ad ogni modo, il ruolo del fonografo non si fermò alla diffusione privata. Esso giocò un ruolo simile a quello del libro, nel senso di memoria culturale che preserva e diffonde le invenzioni umane. Il fenomeno della diffusione di musiche registrate ebbe rapidamente un sensibile impatto sulla composizione. Stravinskij, per esempio, durante il suo soggiorno in Svizzera, acquistò un fonografo che gli permise di ascoltare i dischi di musica popolare che aveva portato dalla *tournée* in Spagna con i Balletti Russi. Vi si potrebbe vedere una relazione diretta con la composizione del *Paso doble* dell'*Histoire du soldat* (1918), o anche con lo studio per pianoforte meccanico (1917), trascritto in seguito per due pianoforti con il titolo *Madrid* (1929). Robert Craft, che racconta questo aneddoto, racconta anche che il direttore d'orchestra Ernest Ansermet portò dagli Stati Uniti dei dischi di

jazz che regalò al compositore [Craft 1958, p. 191]. Probabilmente questi rappresentarono una fonte d'ispirazione per il ragtime dell'*Histoire du soldat* o per il *Ragtime* per undici strumenti (1918).

2. *Rappresentazione e trattamento dell'informazione.*

Le invenzioni del suono meccanizzato ed elettrificato, e cioè il fonografo, il telefono, la radio, il cinema sonoro, il magnetofono e poi la digitalizzazione, hanno creato, ciascuno a proprio modo, una nuova qualità del sonoro. Essi hanno trasformato la nostra relazione con il mondo, mediante il trattamento dell'informazione: non più la produzione diretta del suono, ma vibrazioni acustiche tradotte in tracce solide e in variazioni di stati elettrici o magnetici.

Tra gli artisti, i musicisti saranno particolarmente sensibili a questa nuova condizione del sonoro, grazie anche al fatto che, con la scrittura musicale, essi possedevano già un proprio sistema di rappresentazione simbolica. Si sa come nella musica occidentale la scrittura abbia generato nuovi modi di comporre, permettendo lo sviluppo di un linguaggio complesso. Non sorprende, quindi, che negli anni Cinquanta, i musicisti siano stati i primi a interessarsi al computer, strumento che richiede un linguaggio simbolico per descrivere le azioni da compiere.

Le prime tecnologie del suono non ne permettevano ancora una rappresentazione simbolica; esse operavano, però, una trasduzione, e cioè un cambiamento di stato del suono, che diventava rappresentazione fisica o elettroacustica. Questo passaggio rappresenta la condizione necessaria per la rappresentazione simbolica del suono, che sarà una delle grandi preoccupazioni del xx secolo, come testimonia l'opera teorica del fondatore della musica concreta, il *Traité des objets musicaux* di Pierre Schaeffer [1966], o i programmi di sintesi e di trattamento computerizzato del segnale.

3. *I rapporti dei musicisti con la tecnologia.*

Uno degli effetti principali dell'avvento del fonografo fu la diffusione di musiche provenienti da ogni luogo. Se collochiamo questo fenomeno all'interno del movimento più ampio di sviluppo dei mezzi di trasporto, di relazioni internazionali e di viaggi, meglio si comprende come gli scambi scientifici, tecnici e artistici abbiano giocato un ruolo di rilievo all'inizio del xx secolo. Stockhausen ricorda che «la generazione di Stravinskij è la generazione dell'esilio» [Stockhausen 1958, p. 95].

L'ibridamento culturale accompagnò l'emigrazione, risultato sia dello sviluppo dei mezzi di trasporto marittimi, ferroviari, aerei, sia dei terribili

conflitti che hanno segnato il xx secolo. Il concetto di Scuola Nazionale si modificò; nel 1958 il musicologo e compositore Jacques Chailley dichiara:

Il secolo scorso è stato l'apogeo delle musiche dette «nazionali». Al momento attuale, si parla correntemente di «musica occidentale» o «orientale». E già queste definizioni indifferenziate cominciano a sembrare troppo strette. L'armonia scolastica dei nostri Conservatori si insegna a Tokyo o in Madagascar, e Messiaen analizza le sue partiture con l'aiuto del ritmo dei raga [Chailley 1958, p. 69].

Egli si interroga su queste influenze musicali: «Allargamento degli orizzonti? Sì. Ma anche pericolo d'ibridazione? Chi può saperlo?» Anche gli incontri internazionali favoriranno queste ibridazioni: i corsi d'estate di Darmstadt giocheranno un ruolo essenziale a questo proposito.

Fu quindi inevitabile che le tecnologie di registrazione suscitassero il desiderio di inventare una nuova scrittura. Le prime riflessioni su questo problema si devono ai poeti.

Guillaume Apollinaire, in Francia, si ispirò al fonografo per immaginare nuovi modi di espressione poetica:

Sia ringraziato l'inventore del fonografo Charles Cros, che in questo modo ha fornito al mondo un mezzo d'espressione più potente e diretto della voce di un uomo imitata dalla scrittura o dalla tipografia [1991, p. 971].

Egli immaginò una poesia ispirata da un «*Esprit nouveau*», sonoro, perché destinata a essere detta piuttosto che letta, e si rivolse al fonografo per realizzare la poesia «simultanea», liberamente ispirata al cubismo pittorico. Egli registrerà, nel 1912 alla Sorbona, anche alcune poesie e realizzerà l'apparato sonoro del suo «dramma surrealista», *Les Mamelles de Tirésias*, rappresentato nel 1917 con l'aiuto di rumori variati. Dopo poco tempo, in occasione di un lungo manifesto intitolato *l'Esprit nouveau et les poètes*, egli sottolineò la necessità, per cambiare il corso della poesia, di far intervenire delle macchine:

una poesia o una sinfonia composta al fonografo potrebbero ben consistere in rumori artificialmente scelti e liricamente fusi o giustapposti [*ibid.*, p. 947].

Pur non avendo potuto sviluppare questa intuizione, Apollinaire è stato il primo ad aver sottolineato il ruolo della registrazione nella creazione sonora. Egli fu ispirato probabilmente dalla presentazione delle opere musicali dei futuristi italiani, che recensisce nelle sue critiche d'arte. Nel 1912 Balilla Pratella pubblicò ne *Il Nuovo Teatro* il suo primo *Manifesto dei Musicisti Futuristi*, seguito dal *Manifesto tecnico della Musica Futurista*, raccolta di raccomandazioni per la nuova musica: è ormai necessario esprimere in musica le metamorfosi che le scoperte scientifiche hanno apportato alla natura, «glorificare la Macchina e il trionfo dell'Elettricità». Nel 1913 apparve il manifesto futurista del pittore Luigi Russolo, *l'Arte dei rumori*.

Precedendo i russi di qualche anno, il Futurismo italiano fu inaugurato

dal *Manifesto* di Marinetti, pubblicato nel giornale parigino «Le Figaro» nel 1909. In seguito, in Russia, gli artisti d'avanguardia fonderanno i loro movimenti, prima l'Egofuturismo di Igor' Severjanin, poi quello conosciuto come Futurismo russo, fondato in occasione del *Manifesto* del 1912, redatto da David Burliuk. Una di queste manifestazioni sonore sarà istituita da un artista di formazione musicale, Dziga Vertov, il quale, nel 1917, fondò un Laboratorio di ascolto per sperimentare le nuove tecnologie di registrazione. In difficoltà per mancanza di strumenti per la presa del suono in esterno, non ancora possibile in quest'epoca, e interrotto dalla Rivoluzione di Ottobre, Vertov si dedicherà a un'altra forma di scrittura temporale, il cinema.

In effetti, la prima musica elettroacustica fu realizzata proprio da un cineasta sperimentale, il tedesco Walter Ruttmann. Egli applicò al nastro sonoro la tecnica di montaggio delle sequenze visive, ottenendone un film visionario, senza immagini, chiamato cinema per l'orecchio, *Wochenende* (*Weekend*), della durata di 11'30'', che fu presentato al Secondo Congresso del film indipendente di Bruxelles nel 1930, con una proiezione di immagini bianche.

Con l'invenzione dell'altoparlante nel 1925, si impose la radio. Già ambito di innovazioni tecnologiche nel quadro della liuteria elettronica, come testimoniano le onde Martenot (1928), la radio si inserì in maniera provocatoria nel campo dell'arte. In Germania, nel 1926 il compositore Kurt Weill scrisse che esistevano le condizioni perché nascesse con essa «un genere artistico indipendente», di statura equivalente alle altre arti. E, infatti, il fondatore del Futurismo russo, David Burliuk, pubblicò lo stesso anno a New York il manifesto *Style radio* (*Manifesto, Radio-style. Universal Camp of Radio-Modernists*, 1926), proclamandosi «radio-futurista, fondatore dei radio-modernisti». La radio, diceva, è portatrice di un'estetica mondiale, grazie al suo potere di diffusione; essa attrae nella sua scia una meccanizzazione progressiva dello spirito umano. Radio e rivoluzione sono quindi legate, ma nel senso di un rinnovamento dell'arte, che si adatta alle condizioni tecnologiche della propria epoca.

Filippo Tommaso Marinetti, alcuni anni dopo, al fianco di Pino Masada, pubblicò *La Radia* (1933), manifesto poetico destinato a promuovere la radio come *medium* di creazione per una poesia scritta con il suono.

Il sorgere del comunismo in Russia si accompagnò con la nascita di un movimento artistico impregnato di una profonda visione sociale, e la politica di Lenin trovò corrispondenze con un'arte che si dichiarava rivoluzionaria e materialista. Il costruttivismo, nato con Vladimir Tatlin e Naum Gabo da una critica del cubismo, poi del futurismo, volle deliberatamente legarsi all'ideologia della rivoluzione: i tecnici delle arti dovevano mettersi al servizio della società. Anche gli artisti suprematisti aderirono a ciò che Aleksandr Rodčenko scrisse nel suo manifesto produttivista del 1921: «Abbasso l'arte, viva la tecnica!» I futuristi russi fondarono il Komfut, acronimo di comunismo e futurismo, ed enunciarono in un programma pubblicato nel 1919 la loro sot-

tomissione al partito, dichiarando contemporaneamente, però, che il loro ruolo era quello di risvegliare le masse popolari alle attività creative.

Il movimento russo si esprimerà nell'estetica industriale: gli oggetti del quotidiano saranno ridisegnati dagli artisti, e questa estetica troverà la sua eco più importante nei lavori del Bauhaus. La musica russa si sforzerà di aderire a questa tendenza con, per esempio, la *Fonderia di acciaio* (Zavod) di Aleksandr Mosolov (1926).

4. *Il fenomeno dell'elettrificazione.*

La scoperta sperimentale delle risorse offerte dal controllo dell'elettricità condusse direttamente all'invenzione dell'elettronica, il cui punto di riferimento originario è il triodo di Lee De Forest (1906), che permise l'amplificazione dei segnali sonori.

Uno dei fattori di sviluppo della musica elettronica e, più in generale, dell'informatica, è stato l'uso di supporti di stoccaggio di informazione, il nastro magnetico, sul quale si basa un numero impressionante di tecniche e di realizzazioni artistiche.

Nel 1888 venne definito il principio del registratore magnetico, con un articolo di Oberlin Smith pubblicato nella rivista americana «*Electrical World*», intitolato *Some possible forms of phonograph*. In esso veniva descritto il meccanismo di scorrimento di un supporto magnetico da una bobina di partenza, fino a quella ricevente: al suo passaggio, un'elettrocalamita avrebbe generato un campo magnetico, fissandosi sul supporto, sotto forma di una magnetizzazione che rappresenta le variazioni dell'onda sonora. Egli immaginò un supporto costituito da un filo di seta o di cotone, impregnato di limatura di ferro. La riproduzione era possibile invertendo il processo, poiché l'elettrocalamita, sensibile alla magnetizzazione del supporto, restituiva il segnale originario. L'invenzione descritta da Smith è significativa perché la teoria delle onde elettromagnetiche era stata formulata solo l'anno precedente da Heinrich Hertz. Pur tuttavia, sembra che Smith non abbia realizzato la sua invenzione, che non risulta brevettasse.

Nel 1898 un danese, Valdemar Poulsen, immaginò e realizzò un dispositivo di registrazione magnetica, il *Telegraphon*. Poulsen condusse i suoi esperimenti con diversi tipi di supporto: nastro, disco metallico e filo di ferro. Questa versione fu una delle attrazioni dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Il filo di ferro sfilava alla velocità di 2 metri al secondo, permettendo fino a 15 minuti di registrazione con un supporto di 1,8 chilometri. La macchina fu commercializzata da diverse aziende, ma la qualità sonora piuttosto mediocre non le permise di sopravvivere.

Il miglioramento decisivo della registrazione su supporto metallico è dovuto a Kurt Stille, un chimico tedesco. Egli concepì il primo dispositivo di re-

gistrazione a cassetta, il Dailygraph, immaginato come un dittafono. In collaborazione con il fisico italiano Guglielmo Marconi, realizzò un registratore a filo magnetico che ottenne un certo successo. La macchina Marco-Stille restò in uso nelle radio europee anche dopo la comparsa del magnetofono moderno.

L'invenzione del nastro rivestito di copertura magnetica spetta a Fritz Pfleumer. Egli ebbe l'idea del nastro magnetico mentre stava lavorando all'invenzione di un nastro di carta per fabbricare dei filtri per sigarette in una società tedesca. Per far questo bisognava creare un legante, capace di immagazzinare delle particelle metalliche come la limatura di ferro e di aderire su un nastro di carta. Per questa invenzione, egli ottenne un brevetto nel gennaio del 1928, che indusse la AEG a firmare con lui un contratto per utilizzare il suo brevetto. Dopo poco tempo, un accordo tra AEG e BASF permise di concludere una parte dei progetti. In seguito, la AEG si concentrerà sulla fabbricazione di testine di lettura e di meccanismi, mentre la BASF proseguirà le sue ricerche sul nastro magnetico.

La data del 1934 segna la nascita del magnetofono moderno: nel mese di agosto, il Magnetophon fu presentato all'11° Salone della Radio di Berlino. Il magnetofono registrava su un nastro di plastica rivestito di particelle magnetizzate. La macchina fu realizzata nelle officine per la costruzione di cavi della AEG. Il nastro scorreva alla velocità di 1 millisecondo. In seguito, questa velocità fu ridotta a 77 m/s, poi a 76 m/s.

Si conosce una registrazione del minuetto della Sinfonia in *mi* bemolle maggiore, n. 39, K. 543 di Mozart, effettuata in Germania il 19 novembre 1936. Il Magnetophon fu commercializzato dalla AEG/Telefunken nel 1937. Con i successivi perfezionamenti, la registrazione su nastro magnetico diventerà, dagli anni Cinquanta, la base del progresso tecnologico dell'informazione. Il primo magnetofono destinato alla creazione musicale fu quello dello Studio d'Essai di Pierre Schaeffer, dell'ottobre 1950.

5. *Le influenze secondo John Cage.*

Verso il 1960, John Cage indicò i tre testi che, a suo parere, rappresentavano la base per la creazione musicale [Cage 1971, p. 138]: *L'arte dei rumori* [1913] di Luigi Russolo, *New Musical Resources* (1930) di Henry Cowell e *Toward a New Music* (1937) di Carlos Chávez. A queste tre opere, Cage attribuì «un senso di rinascita della musica, la possibilità dell'invenzione».

Leggendo il Manifesto di Russolo, se ne comprende l'influenza esercitata sull'inventore del piano preparato, che Henry Cowell aveva, a sua maniera, annunciato con l'introduzione dei *clusters* e del gioco sulle corde, nelle opere per piano (si veda a questo proposito l'uso che Henry Cowell fa del *cluster* in *The Tides of Manaunaun*, 1912, e *Advertisement*, 1914, e il gioco sulle corde del piano in *Aeolian Harp*, 1923). Su questo compositore, Cage

si esprimerà ancora venticinque anni dopo, spiegando perché Cowell ebbe una tale influenza su di lui:

anziché darci solo degli esercizi su terze o seste, essi erano a volte basati su degli altri intervalli [...] quarte, quinte, seconde, e anche settime, e questo per fare dell'armonia. E da questo modo di pensare che emergevano i suoi clusters [Duffalo 1989, p. 226].

Infine, se Cage ha citato l'opera di Carlos Chávez, compositore e pedagogista messicano molto influente, è perché egli discusse lungamente, nel 1937, sul ruolo delle nuove tecnologie del suono, costituite, secondo Chávez, dal cinema sonoro, dalla radio, dalla registrazione meccanica ed elettrica e dalla nascente liuteria elettronica, tecnologie che non avevano ancora un ruolo determinante nella composizione, se si eccettuano alcuni strumenti elettronici. Per Chávez, «non c'è mai stato strumento migliore della radio per apportare agli uomini i benefici culturali dell'arte e della scienza» [1937, p. 132], ma essa non ha «ancora sviluppato i propri metodi», poiché si limita a svolgere delle ricerche tecnologiche, invece di lavorare vicino ai compositori viventi. Così, «la radio, in quanto istituzione sociale che controlla l'insieme della vita musicale, dovrebbe cercare di svilupparsi in funzione della produzione di nuove creazioni» [*ibid.*, p. 137].

Dopo aver severamente criticato quegli strumenti, come il Theremin-vox del 1920, che cercavano di imitare gli strumenti esistenti o il loro repertorio, egli conclude:

Non ha senso costruire uno strumento nuovo per la musica del passato, poiché la musica tradizionale oggi è perfettamente adattata ai propri strumenti.

Al contrario,

i nuovi strumenti produrranno una musica imprevedibile, tanto inattesa quanto gli strumenti stessi. Quando il fisico avrà costruito un nuovo strumento, i musicisti produrranno una musica nuova [*ibid.*, p. 165].

6. Le influenze della scienza.

Citiamo in esergo queste parole ironiche di Erik Satie:

Tutti vi diranno che non sono un musicista [...]. Se prendiamo *Le Fils des étoiles* o *Morceaux en forme de poire*, *En habit de cheval* o le *Sarabandes*, ci accorgiamo che nessuna idea musicale ha presieduto alla creazione di queste opere. È il pensiero scientifico che domina [Samuel 1962, pp. 365-66].

Con l'ironia che lo caratterizza, egli ne dà un esempio:

La prima volta che mi servii di un monoscopio, esaminai un Si bemolle di media grandezza. Non ho, vi assicuro, mai visto cosa più ripugnante [*ibid.*, p. 366].

Tuttavia, l'incessante sviluppo della matematica diventerà una fonte inesauribile per la creazione musicale. In Lejaren Hiller, Michel Philippot,

Pierre Barbaud, Iannis Xenakis, Pietro Grossi, per citare solo i pionieri, si osservano delle variazioni nell'uso delle teorie matematiche, che diventano sempre rappresentazioni formalizzate di procedimenti di scrittura musicale. La cibernetica, scienza che permette di formalizzare e descrivere l'informazione, creata da Norbert Wiener a metà del secolo, e una scienza ad essa abbastanza vicina quale la teoria della comunicazione di Claude Shannon, saranno insegnate da Werner Meyer-Eppeler al giovane Karlheinz Stockhausen, che ne sarà fortemente influenzato quando comporrà i grappoli di suoni statisticamente variabili nella sua opera per voce e suoni elettronici del 1955-1956, *Gesang der Jünglinge*.

Il cammino del pensiero scientifico in musica avviene lentamente, anche se a volte con un fragore scintillante. Verso il 1928, Varèse si esprimerà sulla scienza della propria epoca con un progetto incompiuto, l'*Astronome*, per il quale egli sollecitò la collaborazione di Robert Desnos e di Alejo Carpentier, entrambi sensibili alla relazione dell'arte con la scienza [Varèse 1983, trad. it. pp. 69-75; si veda a questo proposito anche la conversazione intitolata *La mécanisation de la musique*, stampata *ibid.*].

7. Matematica e musica.

Il pensiero seriale ha esteso l'uso di procedure formalizzate alla manipolazione delle altezze. Se ne vedrà la traccia nel procedimento della moltiplicazione di accordi di Pierre Boulez, che permette a un accordo di proliferare e di generare un insieme di intervalli di altezze. Negli Stati Uniti, Milton Babbitt ebbe una forte influenza sull'applicazione di metodi seriali complessi (*Three Compositions for Piano*, 1947; *Ensembles for Synthesizer*, 1961-1963). Raggruppati sotto il nome di *Pitch Class Set Theory*, questi metodi permettono di agire sul materiale musicale melodico e ritmico, rappresentato soltanto dai numeri. A partire dalle idee di Babbitt, Allen Forte concepì la *Set Theory* [Forte 1973], che ha influito sulle tecniche di rappresentazione formalizzata della musica, sia nella composizione sia nell'analisi musicale.

Uno dei precursori dell'uso della matematica nella musica fu il compositore americano di origine russa, Joseph Schillinger (*System of Musical Composition*, 1946); è lui che, nel 1918, aveva esclamato: «musica più elettricità uguale suono del xx secolo».

Tra i metodi matematici utilizzati in musica, uno dei più singolari è la serie. Una serie è il risultato di un procedimento di calcolo che genera dei numeri governati dalla stessa legge. Quella più utilizzata dai musicisti del xx secolo è la serie di Fibonacci, nella quale ogni numero è la somma dei due precedenti: 1, 2, 3, 5, 8, 13, ecc., e la cui influenza si incontrerà, tra gli altri, in Luigi Nono (*Il canto sospeso*, 1956) e in Ernst Křenek (*Fibonacci Mobile*, 1964). Questa serie presenta una curiosa particolarità: la proporzione tra gli elementi

costitutivi è governata dalla sezione aurea, usata in architettura, in pittura, in musica (Béla Bartók, *Musica per archi, celesta e percussioni*, 1936).

Del pari va ricordato che l'uso della matematica in composizione è convalidato da opere contemporanee molto importanti. Un ruolo fondamentale va attribuito a Iannis Xenakis. Quando era ancora un giovane architetto che lavorava accanto a Le Corbusier, già menzionava «la crisi della musica seriale»; la sua riflessione critica sulla percezione della musica seriale si rivelò fertile poiché essa condusse a isolare la nozione di "massa". Ecco una sintesi del suo pensiero:

la polifonia lineare si distrugge da sola, a causa della complessità raggiunta. Ciò che si ascolta, in realtà, è solo un ammasso di note e di registri variati. La complessità enorme impedisce all'ascolto di seguire il groviglio di linee, e ha come effetto macroscopico una dispersione irrazionale e fortuita dei suoni, su tutta l'estensione dello spettro sonoro. Di conseguenza, c'è una contraddizione tra il sistema polifonico lineare e il risultato percepito, che è superficie, massa [Xenakis 1955].

Con *Pithoprakta* (1956) per orchestra d'archi, due tromboni e percussioni, Xenakis si serve del calcolo delle probabilità quale sistema di composizione. In un passaggio dell'opera, egli ha calcolato la ripartizione dei pizzicati e dei glissandi prendendo come modello la distribuzione aleatoria delle molecole in uno stato gassoso, secondo la teoria cinetica dei gas.

Per proseguire nelle sue riflessioni sull'interazione della musica con la matematica, Xenakis fondò nel 1966 l'EMAMu (Equipe de mathématique et automatique musicales) con tre matematici, Marc Barbut, François Genuys e Georges Gilhau. L'attività principale di questo gruppo, fu quella di condurre un seminario nel quale si discutevano i diversi problemi di calcolo e di rappresentazione fisica dei suoni. Nel 1972, Xenakis scelse di convertire questo gruppo di riflessione in un centro di ricerca, che battezzò il CEMAMu (Centre de mathématique et automatique musicales). Ospitato nei locali del Centre national d'études des télécommunications a Parigi, il gruppo giunse rapidamente alla realizzazione di un sistema di composizione musicale, l'UPIC (Unité polyagogique informatique du CEMAMu). Costituito da un mini-computer collegato a una tavola grafica, una specie di tavolo da architetto che trasmette alla macchina le informazioni disegnate su un ampio foglio, l'UPIC ha la funzione di tradurre i disegni in suono (Xenakis, *Mycenae-Alpha*, 1978).

Gli anni Cinquanta rappresentarono decisamente un momento privilegiato per l'avvicinamento del pensiero compositivo alla matematica e alla logica. La matematica attirava anche la critica, che si esercitava per voce di Mario Bortolotto, che così scriveva a proposito dell'opera di Franco Evangelisti:

Da Varèse apprendo, massimamente, la vanità di ogni 'scientifico' scrutinio dei fatti. La scelta, e cioè la fatalità dell'opera, è determinante già nei due piccoli pezzi per violino e pianoforte, in cui s'esautorà l'esperienza postweberniana, e che con certo cedimento ad uno scientismo di superficie (anche Evangelisti ha frequentato una scuola d'ingegneria) si intitolano $4!$ (quattro fattoriale) [1969, p. 195].

Altri musicisti caddero sotto il colpo della critica, per appropriazione abusiva di concetti matematici. Il musicologo francese Laurent Fichet dimostrò come il compositore e direttore d'orchestra svizzero, Ernest Ansermet, il cui nome è associato alla creazione dell'orchestra della Suisse Romande e al suo lavoro con Stravinskij e i Balletti Russi, sia stato indotto a formulare dei ragionamenti erronei, avendoli basati su un approccio che voleva scientifico. Ansermet dichiarò anche:

I giudizi che io emetto sulla musica si ridurrebbero a delle affermazioni gratuite se essi non fossero la conseguenza diretta e evidente delle mie constatazioni matematiche [1971, p. 92, in Fichet 1995, p. 166].

Nonostante una formazione matematica professionale, Ansermet produsse numerosi controsensi quando applicò le sue teorie alla musica, e le sue affermazioni sono in alcuni casi dubbie e inapplicabili.

8. *L'influenza del paesaggio sonoro.*

L'integrazione nella musica di elementi sonori appartenenti al mondo industriale era già avvenuta nel XIX secolo: ricordiamo *Chant des chemins de fer* di Hector Berlioz (1846), che segue *Chemin de fer* di Alkan (1844). Da allora è possibile osservare una tendenza identica anche in pittura e in letteratura.

Le tecnologie sonore del XX secolo, però, diffonderanno la musica ovunque, integrandola in maniera crescente con il paesaggio sonoro. Il fonografo e la radio sostituirono il concerto, moltiplicandolo: un'esecuzione unica, una volta registrata, poteva essere ripetuta nello spazio e nel tempo. A partire da questi mezzi tecnici, la diffusione della musica, commercializzandosi, diventò oggetto di guadagno, con il risultato dell'onnipresenza dei suoni musicali nella vita quotidiana.

Alcuni compositori, sensibili a questi cambiamenti, immaginarono un tipo di ascolto che comprendesse tutti i suoni, non solo quelli dati come musica, ma anche quelli che ci circondano, prodotti dall'ambiente naturale, industriale e umano. Si pensi in primo luogo a Erik Satie, il promotore di una «musica d'ambiente» che viene concepita come una specie di sfondo sonoro. In Satie, la musica si integra coll'arredamento e diventa funzionale. Come una scenografia riuscita, essa interviene ma senza imporsi, mettendo in luce l'attività sociale del luogo senza tuttavia teatralizzarla.

John Cage includerà i suoni dell'uditorio nel concerto, con il suo celebre pezzo per piano, *4'33''*, nel quale il pianista resta seduto davanti allo strumento silenzioso, per quattro minuti e trentatré secondi. Ciò che il compositore proponeva era la percezione allargata dei suoni che ci circondano. Questo approccio estetico, battezzato a volte *inferential art* [Cage 1971, p. 105],

sarà sostituito dalla presa di coscienza crescente del ruolo che il musicista svolge nell'ambiente sonoro. La nascita dell'ecologia acustica avrà come capofila il canadese Murray Schafer, il quale fondò un centro di ricerca, il World Soundscape Project, dal termine inglese *landscape*, paesaggio.

È anche in parte al suono-ambiente, sempre e ovunque presente, che si deve la comparsa di un altro movimento della seconda metà del xx secolo, la musica minimalista. Essa è composta da molteplici correnti. Distingueremo innanzitutto il ruolo svolto da La Monte Young nell'interpretazione musicale dell'ambiente sonoro. Staccandosi progressivamente dal movimento Fluxus, del quale fu uno dei principali protagonisti e dove praticò una forma di arte-evento, La Monte Young creò il Theatre of Eternal Music e nel 1964 realizzò una delle prime opere minimaliste, *The Tortoise, his Dreams and Journeys*: molteplici oscillatori elettronici producevano un accordo tenuto all'infinito, che solo una piccola variazione di intonazione, dovuta all'imperfezione della tecnica, poteva perturbare insensibilmente.

Quest'opera segnò la nascita del minimalismo, che propone all'ascolto piccolissime variazioni di un materiale sonoro fisso o ripetitivo, nel quale possiamo vedere la sublimazione artistica del nostro ambiente meccanizzato. Contemporaneamente, la musica ripetitiva diede vita a uno stile influenzato dalle tecnologie, come accade in Steve Reich, il quale ne utilizzò le imperfezioni per creare un processo di sfasamento progressivo di due fonti sonore, lette simultaneamente su due magnetofoni (*Come out*, 1966).

9. La voce spiegata.

La voce ha trovato, con i progressi della tecnologia, nuove modalità espressive. Con l'avvento della poesia creata sulla pura musicalità della parola, a volte senza senso, come in Kurt Schwitters, i letteristi e la poesia sonora, la voce aveva acquistato un ruolo centrale anche nella composizione musicale. Negli anni Settanta, i mezzi scientifici di analisi, di sintesi e di simulazione amplieranno questo interesse.

L'opera di Steve Reich citata precedentemente, *Come out*, svela, attraverso un procedimento elettroacustico, la ricchezza spettrale della voce. Quest'esperienza spiega anche come il compositore sia arrivato a sviluppare l'idea di «speech melody», utilizzata in *Different Trains* (1988), dove la curva melodica di una voce parlata è fedelmente trascritta per il quartetto d'archi.

Un'analisi acustica assai precisa del suono di una campana ha fornito al compositore inglese Jonathan Harvey il modello per ricomporre lo spettro delle formanti del canto d'un bambino in *Mortuos plango, vivos voco* (1980). Per legare il suono della campana con quello della voce, egli utilizzò un materiale ottenuto per sintesi, con il programma CHANT dell'IRCAM.

10. Dalla guida delle macchine all'interazione con la musica.

I tre risultati tecnologici prodotti dalle ricerche dell'ultimo secolo, la fonografia, la radiofonia e la liuteria elettrica ed elettronica, si distinguevano radicalmente per il loro impiego musicale. La fonografia era il mezzo per captare e riprodurre suoni, conservandoli identici; la radiofonia permetteva la trasmissione in diretta, su grandi distanze, e possedeva la qualità dell'istantaneità; la liuteria dell'inizio del xx secolo proponeva strumenti musicali nel senso tradizionale.

A suo modo, il computer ha unito la fonografia, la radiofonia e la liuteria, aggiungendovi le proprie caratteristiche. Come la fonografia, anche il computer permette di captare, conservare e riprodurre il suono. Come la radiofonia, può, oggi, cogliere il suono nell'aria, ma anche trasformarlo all'istante, permettendo così la live electronic music. Infine, esso è capace di effettuare simulazioni di strumenti, dematerializzati e slegati dalla contigenza meccanica, chiamati «strumenti virtuali», o «iperstrumenti» quando sono suonati in interazione con strumentisti.

Nella seconda metà del xx secolo, la meccanizzazione e la robotizzazione degli strumenti di lavoro ha permesso lo sviluppo di una nuova disciplina che fa appello all'intelligenza artificiale, alla formalizzazione e alle tecnologie: l'interazione uomo-macchina. Con la nascita di una nuova liuteria, prima elettronica poi numerica, anche la musica ha incontrato gli stessi problemi. È stato quindi necessario immaginare una gestualità adatta a dispositivi sonori non tradizionali.

Sono state esplorate due strade. La prima consiste nel collegamento dello strumento tradizionale con un computer, e richiede, da parte dello strumentista, non nuovi gesti, ma un'attenzione particolare alla reazione del computer alla propria esecuzione: egli deve scrivere per uno strumento e insieme anche per la macchina. Da questa interazione tra lo strumento e il computer nacquero, dagli anni Ottanta, delle opere che sono diventate dei pilastri del xx secolo: *Répons* (1981) di Pierre Boulez, o *Jupiter* (1987) e il ciclo *Sonus ex machina* di Philippe Manoury. Molti strumenti tradizionali furono collegati alla macchina: pianoforte, flauto, sassofono, marimba, percussioni, ecc. D'altronde, il protocollo di comunicazione numerica MIDI (Musical Instrument Digital Interface) fu creato nel 1983, sul modello del gesto strumentale, e più precisamente su quello utilizzato con la tastiera dell'organo.

La seconda strada esplorata è rappresentata dalle ricerche musicali per la creazione di nuove interfacce che richiedevano gesti diversi da quelli della tradizione, come per esempio girare un bottone, muovere un mouse, far scivolare le dita su una superficie sensibile, manovrare una leva, ecc. Questa gestualità risponde a dei dispositivi non convenzionali: nuovi modelli di ta-

stiare, *joysticks*, nastri, potenziometri, pedali e anche, come nell'UPIC di Xenakis, tavolette grafiche.

Questo nuovo modo di suonare è più vicino alla guida di una macchina: i musicisti hanno quindi cercato di studiare il tipo di rapporto fisico offerto dallo strumento, e i gradi di libertà che questo permette all'interprete. I dispositivi che producono un ritorno di energia, che è la reazione generata dalla macchina sollecitata da uno sforzo di pressione, e che vengono chiamati «sistemi *haptiques*», creano l'illusione di un rapporto con un sistema fisico. Citiamo in particolare i lavori condotti all'ACROE (Grenoble, France) da Claude Cadoz.

Non dimentichiamo, però, che un computer non è uno strumento. In effetti, esso permette di produrre dei suoni musicali ed è provvisto di un sistema di comandi gestuali, ma è anche una macchina provvista di capacità di calcolo e di trattamento dell'informazione. Il compositore americano Joel Chadabe ha riunito queste due facoltà in un principio che egli ha battezzato «composizione interattiva» (*Solo*, 1978). Combinando le proprietà di calcolo del materiale musicale e di interazione, egli controllava l'orchestrazione elettronica e la condotta degli algoritmi che intervenivano nell'esecuzione, per mezzo di due antenne le quali, a guisa di un thereminvox, trasmettevano le informazioni gestuali alla macchina [Chadabe 1997, p. 293].

Il compositore svizzero Giuseppe Englert sviluppò questo approccio a partire dal 1975 in una serie di opere interattive, nelle quali la composizione non è determinata in anticipo, ma si costruisce in maniera differente ogni volta che l'opera è eseguita, a partire da algoritmi programmati nel computer.

11. *Fisica del suono, composizione del suono.*

La musica elettronica è nata dalla registrazione e dall'ascolto, ed è stata possibile grazie a un insieme di attrezzature elettroacustiche. Per molto tempo, essa fu incline al contatto diretto con la materia sonora, al contrario della tradizione compositiva occidentale, che utilizza metodi di scrittura simbolici, i quali non rappresentano il suono ma i gesti da effettuare per produrlo con uno strumento.

L'informatica proporrà molto presto dei metodi di calcolo per i suoni artificiali e l'analisi sonora. Ma affinché la macchina effettui questi compiti, è necessario prescriverglieli mediante un linguaggio simbolico. Con l'apparizione dei programmi di sintesi di Max Mathews nel 1957, il compositore avrà a sua disposizione una vera e propria scrittura del suono [Mathews 1969]. Ben presto, fu chiaro che la libertà ottenuta con questi programmi non valeva nulla senza una conoscenza profonda del comportamento e della natura dei fenomeni acustici.

Una risposta a questo problema è stata data dal compositore francese e studioso di acustica Jean-Claude Risset. Egli si dedicò all'analisi di suoni strumentali, in particolare quelli della tromba, nel laboratorio di Mathews, dove arrivò negli anni Sessanta. I suoi risultati misero in luce le variazioni spettrali di un suono, ed egli ne ricavò informazioni molto importanti sulla natura del timbro strumentale. Il suo ambito di lavoro fu la psicoacustica, e i risultati delle sue ricerche contribuirono a conoscere meglio la percezione dei suoni, in particolare del timbro e delle altezze. Per convalidare i suoi lavori, concepì una serie di illusioni sonore che agivano sull'orecchio alla maniera delle anamorfosi visive: per esempio, suoni che producono dei glissandi infiniti, ritmi che sembrano accelerare mentre rallentano, suoni che diventano più acuti discendendo verso i suoni gravi. Divenuti molto famosi, questi suoni paradossali sono considerati da numerosi compositori una magistrale lezione sulla natura del timbro. Le sue scoperte lo condurranno a comporre delle opere fondamentali del repertorio musicale del xx secolo: ricordiamo *Suite for Little Boy* (1968) e, tra le opere successive, *Inharmonique* (1977). Con Risset, il computer diventa una macchina per inventare il timbro.

Al di là dell'aspetto spettacolare, tali esperienze furono importanti anche per gli studi sulla percezione, che a loro volta influirono sui metodi di sintesi sonora. È questo il caso della sintesi per *modulazione di frequenza*, scoperta da John Chowning, nella quale è messo in funzione un meccanismo molto semplice per la simulazione di suoni diversi, dalle percussioni, tra cui le campane, agli ottoni.

L'analisi acustica del segnale sonoro diventa, da allora, un nuovo strumento di composizione che produce metodi di sintesi del suono basati sull'analisi. Il segnale è innanzitutto sottomesso a una fase di analisi che fornisce informazioni precise anche se ridondanti. Un programma, come per esempio il *vocodeur* di fase, permette al compositore di modificarle secondo parametri musicali: trasposizione di altezze, allungamento delle durate, compressione delle parziali, filtraggi, sovrapposizioni di spettri. Citiamo, tra molte altre, le opere di Paul Lansky, *Idle Chatter* (1984), di Trevor Wishart, *Vox 5* (1987) e di Roger Reynolds, *Odyssey* (1993).

12. Il ritorno della composizione allo strumento.

Nel 1973 appare un nuovo movimento che si ispira a modelli diversi da quello della musica seriale. Battezzato nel 1978 da Hugues Dufourt «Musica spettrale», esso riunì alcuni compositori francesi in occasione di un soggiorno a Villa Medici, a Roma. La loro estetica rispondeva alla professione di fede espressa da Edgar Varèse: «voglio essere *dentro* il materiale musicale, essere parte della vibrazione acustica» [1983, trad. it. p. 184]. Essi, però, si richiamavano apertamente a Giacinto Scelsi. I compositori di que-

sta scuola si prefiggevano di scrivere musica partendo dal contenuto spettrale dei suoni, come in *Partiels* per sedici o diciotto strumenti di Gérard Grisey (1975). Lo spettro sonoro diventava un modello di orchestrazione e di composizione. L'acustica fu da loro vissuta in termini particolarmente raffinati. Essi costruiranno le opere a partire non solo da spettri armonici, ma prendendo come modelli di costruzione sonora i procedimenti elettroacustici: compressione dello spettro, modulazione di frequenza (*Désintégrations* di Tristan Murail, 1982-83), suoni di combinazione (*Partiels* di Grisey), filtraggio e rumore bianco (*Modulations* di Gérard Grisey, 1976-77), fenomeni dei transitori (Michaël Levinas, *Les Rires du Gilles*, 1981, e *Préfixes*, 1991), simulazione orchestrale della sintesi del timbro (*Saturne* di Hugues Dufourt, 1978-79) e trasposizioni strumentali dell'analisi di sordine di ottoni (*Solo pour deux* per clarinetto e trombone di Gérard Grisey, 1982).

13. Centri di ricerca.

I primi lavori elettronici di Pierre Boulez nello studio di musica concreta di Schaeffer nel 1952, rivelano una particolare tendenza all'astrazione, ossia un forte legame con la tradizione della scrittura, che in questo caso si basava sia sulla manipolazione di simboli, sia sul suono registrato. A sua volta, Stockhausen aveva sviluppato questa tendenza in maniera esemplare con i suoi due studi elettronici, realizzati nello Studio della Radio di Colonia nel 1953 e 1954.

Tuttavia, questa nuova musica aveva ancora profondamente bisogno di essere sperimentata. Da allora, l'esperienza elettroacustica si moltiplicherà negli studi di musica elettronica, il cui numero cominciò a crescere fin dal 1955, con la fondazione dello Studio di Fonologia musicale della RAI di Milano da parte di Luciano Berio e Bruno Maderna, alimentato da una riflessione scientifica sulla fonologia, la fonetica e la semantica, condotta insieme con Umberto Eco.

Esaminando l'organizzazione dei luoghi dedicati alla sperimentazione della musica elettronica, osserviamo che essi erano costituiti da un'équipe ridotta, ove intervenivano, nei casi migliori, tre componenti: una volontà musicale, una base tecnica e un'immaginazione scientifica.

L'informatica ha capovolto questo equilibrio. Le funzioni sono diventate più frazionate: specialisti in sistemi di gestione, analisti, programmatori, ingegneri del trattamento del segnale. Lo studio tradizionale non è più un luogo adatto. In alcuni casi, viene aggiunta un'antenna consacrata alle nuove tecnologie informatiche: è questo il caso del GRM in Francia o dell'Institute of Sonology nei Paesi Bassi. Come gli studi di musica elettronica nati negli anni Cinquanta, anche negli anni Settanta furono creati luoghi specifici, basati questa volta principalmente sui mezzi informatici: CCRMA (Usa), IRCAM

(Francia), GAIV (Francia), CNUCE (Italia), CSC (Italia), MIT EMS (Usa), EMS di Stoccolma (Svezia). I più determinati sono diventati centri di ricerche, per sottolineare il desiderio di funzionare come veri e propri laboratori di ricerca, volti a realizzare nuove tecnologie del suono.

14. Conclusioni.

Spetta a Stravinskij, autore nel 1913 dello scandalo di *Le Sacre du printemps*, il merito di aver immaginato la nuova condizione del compositore del xx secolo, come ci indica Robert Craft:

Per il compositore moderno, un disco è utile quanto la partitura che egli suona. Forse un giorno le registrazioni sostituiranno completamente la musica stampata, come succede per i giovani compositori di musica elettronica: i loro editori vendono i loro dischi e non le loro partiture [Stravinskij cit. da Craft 1958, p. 196].

Con la registrazione meccanica, poi elettrica, gli automi elettronici, il computer e la programmazione, il xx secolo ha progressivamente attribuito alle macchine un ruolo determinante nella composizione, all'interno di un contesto scientifico in costante movimento. A proposito di un'osservazione di Cahill, il quale all'inizio del secolo profetizzava che la nuova musica sarebbe stata fatta in unione con l'industria, Varèse scrisse:

È appunto grazie all'industria che oggi i compositori lavorano con l'ausilio delle «macchine» elettroniche, inventate a fini industriali ma adottate dai compositori, con l'assistenza dei tecnici, per i loro propri fini [1983, trad. it. p. 169].

Questa dichiarazione ben sintetizza la situazione della musica elettronica, dalle origini fino alle trasformazioni dei nostri giorni.

Ansermet, E.

1971 *Les Problèmes de la musique*, in *Écrits sur la musique*, La Baconnière, Neuchâtel 1971.

Apollinaire, G.

1991 *L'Esprit nouveau et les poètes*, in *Œuvres en prose complètes*, vol. II, Gallimard, Paris.

Barrière, J.-B.

1991 (a cura di), *Le Timbre, métaphore pour la composition*, Bourgois - IRCAM, Paris.

Battier, M.

1978 *Musique et informatique: une bibliographie indexée*, Centre National de la Recherche Scientifique, Elmeratto, Ivry-sur-Seine.

- 1995 *Entre l'idée et l'œuvre. Parcours de l'informatique musicale*, in *Esthétique des arts médiatiques*, vol. I, a cura di L. Poissant, Presses de l'Université du Québec, Sainte-Foy, pp. 319-34.
- Berio, L.
1981 *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari.
- Block, U., e Glasmeier, M.
1989 *Broken Music*, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin.
- Bortolotto, M.
1969 *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi, Torino.
- Bosseur, J.-Y.
1992 *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Minerve, Paris.
1998 *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^{ème} siècle*, Minerve, Paris.
- Boulez, P.
1966 *Relevés d'apprenti*, a cura di P. Théverin, Seuil, Paris (trad. it. *Note d'apprendistato*, Einaudi, Torino 1968); testo ripreso in Id., *Points de repère*, I. *Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris 1995.
- Busoni, F.
1962 *Sketch of a new aesthetic of music*, in *Three Classics in the Aesthetic of Music*, Dover, New York (trad. it. in Id., *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e sulle arti*, Il Saggiatore, Milano 1977, pp. 39-72).
- Cage, J.
1971 *List No. 2*, in R. Kostelanetz (a cura di), *John Cage: an anthology*, Penguin, London, pp. 138-39 (1^a ed. Praeger Press, New York 1970).
- Chadabe, J.
1997 *Electric Sound - the Past and Promise of Electronic Music*, Prentice Hall, Upper Saddle River N.J.
- Chailley, J.
1958 *Les Entretiens d'octobre sur "l'univers de la musique et ses différentes cultures"*, in «La Revue Musicale», *La Musique dans le monde*, n. 242, pp. 69-71.
- Chavez, C.
1937 *Toward a New Music. Music and Electricity*, Norton, New York.
- Cohen-Lévinas, D.
1998 (a cura di), *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel*, L'itinéraire-L'Harmattan, Paris, 2^a ed. (ed. or. *L'Itinéraire*, in «La Revue Musicale», n. 421-24, 1991).
- Cowell, H.
1969 *New Musical Resource* (1930), Something Else Press, New York; 2^a ed. Cambridge University Press, Cambridge 1996 (trad. it. *Nuove risorse musicali*, Ricordi-Lim, Milano-Lucca 1998).
- Craft, R.
1958 *Stravinsky et le gramophone*, in AA.VV., *Avec Stravinsky*, Editions du Rocher, Monaco, pp. 190-96.

Delalande, F.

- 1997 *Il Faut être constamment un immigré. Entretiens avec Xenakis*, Institut National de l'Audiovisuel - Buchet-Chastel, Bry-sur-Marne - Paris.

Duffalo, R.

- 1989 *Trackings, Narrative VIII, John Cage*, Oxford University Press, Oxford.

Dufourt, H.

- 1991 *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, Paris (trad. it. *Musica, potere, scrittura*, Ricordi-Lim, Milano-Lucca 1997).

Fichet, L.

- 1995 *Les Théories scientifiques de la musique, XIX^{ème} et XX^{ème} siècle*, Vrin, Paris.

Forte, A.

- 1973 *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven Conn.

Kaegi, W.

- 1971 *Musique et technologie dans l'Europe de 1970*, in «La Revue Musicale», *Musique et technologie*, n. 268-69, pp. 9-30.

Mathews, M. e altri

- 1969 *The Technology of Computer Music*, Mit Press, Cambridge.

Pratella, F. B.

- 1912 *Manifesto dei musicisti futuristi*, in *Musica futurista*, Bongiovanni, Bologna.

Russolo, L.

- 1913 *L'arte dei rumori. Manifesto futurista*, manifesto dell'11 marzo, poi in *L'arte dei rumori*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1916.

Sabatier, F.

- 1995 *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, XIX^{ème}-XX^{ème} siècles*, vol. II, Fayard, Paris.

Samuel, C.

- 1962 *Panorama de l'art musical contemporain*, Gallimard, Paris.

Schaeffer, P.

- 1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.

Stockhausen, K.

- 1958 *Musique fonctionnelle*, in AA.VV., *Avec Stravinsky cit.*, pp. 92-96 (ed. or. *Musik in Funktion*, in «Melos», XXIV, n. 9, 1957; ora in Id., *Texte*, vol. II, DuMont Schauberg, Köln 1964, pp. 212-14).

Varèse, E.

- 1983 *Écrits*, a cura di L. Hirbour, Bourgois, Paris (trad. it. *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, prefazione di G. Manzoni, introduzione di L. Hirbour, Ricordi-Unicopli, Milano 1985).

Varga, A. B.

- 1980 *Beszélgetések Iannis Xenakisszal*, Zeneműkiadó, Budapest (trad. ingl. *Conversations with Iannis Xenakis*, Faber and Faber, London 1996).

Xenakis, I.

- 1955 *La Crise de la musique sérielle*, in «Die Gravesaner Blätter», n. 1 (ried. in Id., *Kéleütha (écrits)*, L'Arche, Paris 1994).
- 1963 *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale*, «La Revue Musicale», Richard-Massé, Paris, 1^a ed.; ed. riveduta Stock, Paris 1981; ed. ingl. ampliata *Formalized Music*, Pendragon, Stuyvesant 1992.

FRANÇOIS DELALANDE

Il paradigma elettroacustico

Mentre la musica modale era durata dei secoli, la musica tonale è durata tre o quattro secoli, non di più, la musica seriale è durata, a essere generosi, sessant'anni, e le scuole attuali, quella ripetitiva, quella aleatoria e tutte le altre, durano qualche mese, qualche giorno: i tempi sono sempre più brevi. Ma fra tutte queste cose, nel xx secolo, che di cose ne ha viste tante, ce n'è una che colpisce [...]: è la musica elettronica. Credo che sia la principale invenzione del xx secolo, ed è stata probabilmente quella che ha più segnato tutti i compositori. Perché ci sono dei compositori che fanno musica elettronica, come Pierre Henry, che è uno specialista [...], ma quasi tutti i compositori hanno subito l'influenza della musica elettronica, anche se non ne fanno (Intervista televisiva, 10 dicembre 1988, FR3; Francia).

A parlare è Olivier Messiaen, il cui giudizio non può essere sospetto di perorazioni *pro domo sua*. È proprio di questa «principale invenzione del xx secolo» che tenteremo di valutare la portata e la collocazione entro la musica attuale.

Qui sorge già la prima difficoltà: che termine impiegare? Messiaen parla di musica “elettronica”, laddove altri utilizzerebbero piuttosto “elettroacustica” – soprattutto a proposito di Pierre Henry, che non ha mai fatto della musica “elettronica” in senso stretto. Dunque sarà bene cominciare con la definizione dei termini; lo faremo subito, quantunque in modo provvisorio. Il primo cinquantennio di storia della musica elettroacustica ci ha lasciato in eredità un certo numero di termini, più o meno sinonimi, spesso utilizzati come bandierine per designare delle correnti estetiche e che contrassegnano tanto delle scuole quanto delle tecniche. Il presente articolo mira più o meno a comprendere in profondità e in estensione che cosa si designa con l'espressione “musica elettroacustica”; un obiettivo che non potremo conseguire se non dopo aver descritto in prima approssimazione il fenomeno nelle sue ramificazioni e nelle sue connessioni con differenti pratiche musicali antiche e contemporanee. Vedremo fino a qual punto l'irruzione delle tecnologie abbia modificato la cartografia del fatto musicale.

1. *Scuole ed etichette, in breve.*

1.1. Musica concreta.

Nel 1948, in uno studio radiofonico di Parigi, Pierre Schaeffer ebbe l'idea di estrarre dal loro contesto suoni assai eterogenei (rumori, frammenti di parole, suoni strumentali) ascoltandoli in ogni loro caratteristica sonora, cioè come degli "oggetti sonori", e ricomponendoli musicalmente sotto forma di brevi studi mediante le apparecchiature di produzione radiofonica dell'epoca: il giradischi e la puntina d'incisione. A questi insoliti prodotti egli diede il nome di "musica concreta". L'espressione resta assai circoscritta sul piano storico e geografico. Non è stata adottata al di fuori della Francia, se non per designare i lavori pionieristici di Pierre Schaeffer, Pierre Henry e dei loro primi successori parigini.

A seconda del contesto, si è parlato di "musica concreta" tanto per l'impiego di suoni di diversa origine, compresi i rumori captati tramite un microfono, quanto per l'atteggiamento compositivo da essa rappresentato, che si fonda sull'osservazione delle caratteristiche concrete di un suono ancor prima che esso venga incluso entro una composizione (contrapposto ad un atteggiamento "astratto", il quale definisce una struttura prima di realizzarla sotto forma sonora). In questa seconda accezione, alcuni compositori (soprattutto francesi) cercano oggi di rendere nuovamente attuale questa denominazione.

1.2. Musica elettronica.

Nata a Colonia nel 1950 per iniziativa di Herbert Eimert, ancora una volta all'interno di uno studio radiofonico, la prima "musica elettronica" utilizzava unicamente suoni prodotti da generatori elettronici (inizialmente grazie alla collaborazione di un fisico acustico dell'università di Bonn, Werner Meyer-Eppler), in seguito elaborati, montati e mixati su nastro magnetico. Sebbene realizzate su di un supporto materiale, come le "musiche concrete", le prime produzioni elettroniche di Colonia non si proponevano di rompere con la tecnica della scrittura. Al contrario, esse miravano a superarne i limiti; ad esempio realizzando con precisione ritmi non controllabili da parte di uno strumentista umano, oppure graduazioni di timbri o di intensità. Il terzo grande studio europeo fu quello di Milano, creato da Bruno Maderna e Luciano Berio nel 1955 sotto il nome di Studio di Fonologia musicale, una volta di più in seno ad un ente radiofonico (la RAI). I suoi prodotti furono battezzati "musica elettronica" perfino quando non contenevano alcun suono generato elettronicamente - cfr. Berio, *Thema (Omaggio a Joyce)*.

Al giorno d'oggi, l'aggettivo "elettronica" viene sovente utilizzato, soprattutto negli Stati Uniti e qualche volta anche in Italia, come termine generico per designare qualunque tipo di musica composta sotto forma di se-

gnale elettrico prima di essere diffusa per mezzo di altoparlanti, vale a dire come sinonimo di ciò che nel resto d'Europa si chiama più spesso musica elettroacustica.

1.3. Musica elettroacustica.

Il termine è comparso verso il 1955 per unificare sotto la medesima designazione diverse tecniche manifestamente destinate ad associarsi (come la concreta e l'elettronica). Ciò si è effettivamente verificato a partire dal 1956, quantunque in via abbastanza eccezionale fino al 1970, ma poi quasi sistematica a partire da quest'ultima data.

Oggigiorno, l'espressione abbraccia tutte le musiche in cui i suoni, siano essi di origine acustica o di sintesi, vengono elaborati e assemblati sotto forma di segnale analogico o digitale, sia in sede di concerto dal vivo sia in studio, e ascoltati attraverso altoparlanti. Malgrado ciò, l'uso di questo termine resta limitato al campo della musica colta, quantunque le medesime tecniche vengano impiegate nell'ambito dei vari tipi di musica "popolare".

1.4. Musica acusmatica.

L'espressione musica acusmatica, utilizzata soltanto nei paesi francofoni (Francia, Québec, Belgio), è stata introdotta verso la fine degli anni Settanta per designare opere realizzate interamente in studio e su supporto materiale, quale che sia l'origine dei suoni (corpi sonori registrati mediante microfono, sintetizzatore, computer). Essa si differenzia quindi da una musica mista di elettroacustico e strumentale realizzata dal vivo, grazie anche a sistemi di sintesi del suono oppure alla trasformazione di parti vocali o strumentali scritte. Questa tendenza acusmatica valorizza perciò l'ascolto puro a detrimento della dimensione spettacolare del concerto ("acusmatico", secondo un termine preso a prestito da Pitagora, designa l'ascolto di una sorgente nascosta).

2. *L'elettroacustica nella continuità storica.*

Per le sue connotazioni tecniche, il termine "elettroacustica" si presta a inquietare i musicisti. Manca per lo più qualsiasi partitura, oppure, nel caso di un'elettroacustica strumentale, vi è soltanto una notazione prescrittiva che ben difficilmente permette di farsi un'idea della realizzazione sonora. D'altro canto, si assiste a un'utilizzazione fortemente sperimentale delle risorse sonore, poco corrispondente ai requisiti generalmente ammessi per il suono musicale. In tal modo la musica elettroacustica viene considerata da alcuni un caso a parte. Eppure, come vedremo, essa è la conseguenza logica e prevedibile (e qualche volta prevista) di un'evoluzione dei "linguaggi" e delle pratiche musicali ereditate da tre o quattro secoli di storia.

2.1. Dalla nota al "suono".

Se volessimo caratterizzare con un solo tratto dominante l'evoluzione del "vocabolario musicale" dopo il periodo barocco, esso sarebbe probabilmente l'ascendere progressivo del timbro nella scala delle pertinenze.

Per quanto il problema della strumentazione nella scrittura barocca resti assai controverso [si veda ad esempio Leonhardt 1952], non si può fare a meno di rilevare che la scelta degli strumenti consentiva spesso un certo grado di libertà. Lo stesso Bach suonava certi preludi e fughe del *Wohltemperierte Klavier*, scritti per il clavicembalo, sull'organo o sul clavicordo (strumenti tanto timbricamente diversi quanto è possibile immaginare). Il problema si pone in termini diversi con la musica sacra o cerimoniale, la cui strumentazione è definita in modo preciso; ciononostante, se il medesimo brano veniva rieseguito, non era infrequente che se ne adattasse l'organico alle mutate condizioni.

Ciò non significa che i compositori del Seicento o del primo Settecento fossero indifferenti alle ricerche sulla sonorità e sulla tecnica di costruzione degli strumenti. Ma sembra che a quell'epoca scrivere musica fosse anzitutto questione di melodia, di ritmo, d'armonia, di contrappunto, e che la strumentazione fosse una sorta di abbigliamento finale abbastanza intercambiabile. Era in ogni caso più accettabile e consueto modificare i timbri che non le altezze e le durate delle note scritte; vale a dire che – almeno in quella fase della composizione che si traduce nella redazione di una partitura – queste variabili erano più pertinenti di quanto non fosse il timbro.

Più si procede verso la seconda metà del Novecento, più questa gerarchia delle pertinenze si attenua, e perfino in qualche modo si capovolge. Il concetto di orchestrazione si sviluppa nell'Ottocento (una data di riferimento può essere il 1844, col *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* di Berlioz), finché all'inizio del Novecento il timbro e la sonorità sono sempre più spesso parte integrante dell'originario progetto del compositore. L'idea musicale viene già pensata in termini di timbro.

Malgrado il suo radicalismo rivoluzionario, è nella prospettiva di questa evoluzione che occorre collocare lo spettacolare intervento dei rumoriisti italiani. Nel 1913, per degli artisti inclini a prefigurare il futuro, cosa poteva rappresentarlo meglio se non l'introduzione di caratteri morfologici fino ad allora trascurati, come il "crepitio", il "borbottio", lo "stropiccio"? Russolo [1913] aveva un bel cercare di immaginare un'anti-musica; il fatto è che utilizzando il termine "rumore" – a quell'epoca contrapposto semantico di "suono" e di "musica" – egli prediceva un'evoluzione ineluttabile e perfino già pacificamente accettata in seno alla comunità dei compositori. «Di fatto – come fa notare J.-J. Nattiez – tutta la musica del xx secolo è caratterizzata da uno spostamento del confine tra "musica" e "rumore" [Nattiez 1987, trad. it. pp. 36-43].

La musica andò sviluppandosi verso la più complessa polifonia e verso la maggior varietà di timbri o coloriti strumentali, ricercando le più complicate successioni di accordi dissonanti e preparando vagamente la creazione del *rumore musicale*. [...] Cosicché la musica moderna si dibatte in questo piccolo cerchio [le classi di strumenti], sforzandosi vanamente di creare nuove varietà di timbri. Bisogna rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varietà infinita dei «suoni rumori» [Russolo 1913, pp. 215-16].

Molto più tardi, altri compositori preferirono, come Berio, far ricorso per esempio ad un trombone (*Sequenza V*, 1966) piuttosto che a degli intonarumori al fine di realizzare borbottii e stropiccii (senza necessariamente chiamarli in questo modo). Tuttavia essi riconobbero volentieri il carattere anticipatore di questo accoglimento nel vocabolario musicale di ciò che spesso si chiama ancora, in modo prudente ma confuso, "attacco" piuttosto che "crepitió", che si chiama "timbro" o "suono" piuttosto che "rumore"; o ancora "percussione", anche quando si tratta di uno stropicció.

Nel paradigma seriale, il progetto della *Klangfarbenmelodie*, quindi la teoria dei quattro "parametri" (serialismo integrale della Scuola di Darmstadt) consacrano l'ascesa del timbro nella scala delle pertinenze, fino a porlo su un piede di parità quanto meno teorica con l'altezza e la durata; si ricorda che uno dei primi progetti di musica elettronica dello Studio di Colonia, nel 1950, consisteva appunto nel gestire i due nuovi "parametri" (intensità e timbro) con la stessa precisione degli altri due più antichi. In una prospettiva differente, benché affine, nel 1937 Varèse sognava

strumenti elettrici rispondenti a concezioni nuove [...]. Essi offriranno una gamma infinita di altezze, di intensità e di timbri e saranno altrettanto esatti di qualsiasi strumento di precisione impiegato in laboratorio [Varèse 1983].

E dieci anni più tardi, nel 1947, con accenti assai più radicali:

La musica del futuro? Certamente sarà basata sul suono e si porrà oltre le note [*ibid.*].

Varèse è il più celebre, ma senza dubbio non è il primo tra i profeti di una "musica del futuro" basata sull'elettricità. In un articolo del 1928 segnalato da Konrad Boemer, Robert Beyer, uno dei padri della musica elettronica, prefigura e contrappone chiaramente le due strade (strumentale e acusmatica) che verranno percorse dalla futura musica elettroacustica.

Pensiamo da una parte ai tentativi di produrre fenomeni acustici per mezzo di collegamenti e di amplificatori elettrici, come ad altrettante possibilità di costruire i timbri, per via di analisi e di sintesi, come anche con metodi ottici, e d'altra parte ai procedimenti di registrazione e trasmissione operati col grammofono, il filo magnetico, la radio e il film sonoro in generale. Pensiamo cioè a delle macchine che permettano di separare la voce dal corpo, di trasportarla a distanza, di far scorrere i suoni all'inverso, di esplorare un intero universo timbrico dalle dimensioni pressoché cosmiche, e di fare mille altre cose [Beyer 1996].

Egli ne deduceva due fondamentali conseguenze estetiche: la ricerca dell'idea musicale all'interno del suono stesso, procedimento che egli oppone alla «composizione» («l'essenza interiore del suono [...] captata e vissuta per mezzo dell'idea») e il superamento dei modelli corporei («La "musica dell'avvenire" si porrà oltre una strumentazione gestita dalle mani e dalle labbra»).

Su questo piano, con o senza apparecchiature elettroacustiche, la seconda metà del secolo non ha dunque fatto altro che prolungare e sistematizzare una ricerca sull'impiego musicale delle qualità morfologiche dei suoni utilizzati fino a quel momento. Da un pensiero musicale, che privilegiava le combinazioni di altezza e durata delle note, siamo passati (cfr. a questo proposito Vande Gorne [1996] ad una "scrittura" del suono in tutti i suoi parametri, alla quale l'elettroacustica, a parere di alcuni, conferisce semplicemente maggior trasparenza e attendibilità).

2.2. Dal "fare" al "sentire".

Nell'ambiente borghese della prima metà del Cinquecento, il madrigale polifonico è innanzitutto l'occasione per una pratica domestica di lettura e di canto in comune, prima di essere considerato come un oggetto sonoro destinato a essere ascoltato (le *chansons* imitative, come *La Guerre* di Janequin che comincia con la parola «écoutez» e gioca abbondantemente con le sonorità, inaugurano un rapporto nuovo ed eccezionale tra il "fare" e il "sentire". Ciò ne spiega probabilmente almeno in parte il successo pubblico). Poco importa che il testo non sia comprensibile all'ascolto, dal momento che non ci sono ascoltatori... O se per caso ce ne sono, non si tratta dei destinatari previsti.

L'ascolto come pratica musicale autonoma, e più precisamente l'ascolto concentrato, si sviluppa socialmente e diviene la ragion d'essere della musica soltanto in modo progressivo, fra il XVII e il XIX secolo. L'idea che la musica sia fatta per essere ascoltata, così ovvia per noi, non lo era probabilmente altrettanto per un musicista del primo Seicento. I *collegia musica* sono in un primo tempo assemblee di musicisti che fanno pratica insieme, e solo in seguito si aprono ad un pubblico. Ancora per buona parte del periodo barocco, alcuni brani polistrumentali destinati a essere suonati fra amici sono più piacevoli per chi li esegue che non per chi li ascolta; ad esempio, un procedimento classico della scrittura per due strumenti identici (in molti casi sonate per due flauti) consiste nello scambiare le due voci, ciò che si traduce all'ascolto in una semplice ripetizione, ma risulta assai gratificante per gli strumentisti.

Diciamo, a metà per scherzo, che la musica da concerto non si sviluppa se non col concerto (e l'ultima delle infedeltà perpetrate ai danni della musica barocca resta quella di eseguire in concerto un repertorio che non era affatto destinato a tali condizioni di ricezione) vale a dire nel Seicento con le accademie musicali più o meno aperte, e solo nel Settecento con i concerti pubblici a pagamento, dai programmi precedentemente annunciati. Ma queste prime manifestazioni davvero pubbliche dell'*Ancien régime* (co-

me il Concert Spirituel a partire dal 1725) sono soltanto le primizie di un vero e proprio sviluppo sociale del concerto pubblico nell'Ottocento (in Francia, i Concerts du Conservatoire nel 1828, i Concerts Populaires de Musique Classique (Pasdeloup) nel 1861, i Concerts Colonne nel 1871, i Concerts Lamoureux nel 1880), cui si accompagnano il parallelo sviluppo della critica musicale – una sorta di guida all'ascolto – e infine l'emergere della figura dell'ascoltatore, autentico "cliente" per il quale si comincia da quel momento a scrivere e a interpretare la musica.

Questo promemoria di fatti noti mira solo a metterli in serie prospettica con altri fatti ancor più noti che ne rappresentano il prolungamento: la comparsa della radiodiffusione e del disco, grazie ai quali l'ascolto diviene la pratica musicale di gran lunga più diffusa. Non soltanto l'atto di far musica non è più una delle finalità privilegiate della partitura, ma scompare addirittura dalla vista. Al limite, l'esecuzione strumentale – prodotta nel caso del disco mediante tecniche di "prese" successive e di montaggio – non è più che un lavoro di retrobottega del quale l'ascoltatore non viene nemmeno informato. Per definire questa nuova situazione d'ascolto Schaeffer ha rimesso in voga il termine "acusmatico", indicante la modalità usata da Pitagora per rivolgersi ai suoi discepoli attraverso una cortina. Oggi siamo tutti degli "acusmatici". Anche per un pubblico colto e musicale la pratica di ricezione più consueta è l'ascolto "acusmatico" tramite altoparlanti. Non parliamo poi degli altri: la stragrande maggioranza di coloro che sentono (se non proprio ascoltano) musica più volte la settimana alla radio o su disco, perfino se si tratta di musica "classica", non ha mai ascoltato un concerto in vita sua; la sproporzione è schiacciante.

Esaminata sotto una prospettiva panoramica e prescindendo dai comportamenti eccezionali, la storia degli ultimi quattro secoli di pratica musicale appare come un'evoluzione continua che dà sempre maggiore spazio all'ascolto. Dalla fine del Cinquecento, quando le situazioni più specificamente musicali (a parte le feste e gli spettacoli dove la musica è inglobata in un'azione che in parte la dissimula) consistevano principalmente nel *far* musica, siamo passati alla fine del Novecento ad una società musicale dove la pratica dominante è divenuta l'*ascoltare*. Di questa evoluzione l'ascolto "acusmatico", una sorta di ascolto puro, rappresenta la fase terminale.

Così come di pari passo col concerto si era sviluppata una musica scritta specificamente per l'ascolto in quella sede, non sorprende il constatare che il costume dell'ascolto acusmatico ha generato una musica ad esso specialmente destinata – e che per questa ragione François Bayle [1993] propone di denominare "musica acusmatica" (si veda anche Vande Gorne [1991]). Essa rappresenta una particolare varietà di musica elettroacustica, che rivolge le spalle agli strumenti tradizionali a favore di un'esplorazione delle potenzialità estetiche del suono registrato, trattato come una "immagine" grazie alle tecniche di studio, immagazzinato entro lo spazio virtuale di un supporto (in genere un nastro magnetico) e infine "proiettato" nel-

lo spazio reale di una sala da concerto che offre allo sguardo soltanto degli altoparlanti e suscita unicamente rappresentazioni mentali...

2.3. Fissare la realizzazione.

Questa evoluzione storica che conduce logicamente alla musica elettroacustica può essere osservata da un terzo punto di vista: col descrivere lo spostamento progressivo della linea di suddivisione dei compiti fra interprete e compositore. Allo strumentista barocco è lasciata gran parte dell'iniziativa, non solo nell'interpretazione, ma anche nella realizzazione: egli decifra il basso numerato, realizza o improvvisa l'ornamentazione alla propria maniera, improvvisa le cadenze; nell'opera italiana del Seicento spesso le parti strumentali intermedie non sono scritte, e spetta ai musicisti stessi immaginarle, in modo analogo alla realizzazione di un basso. In seguito, nel corso del Settecento, si passa progressivamente a scrivere tutte le note, poi le sfumature e le ornamentazioni, infine i tempi e il fraseggio. Nell'Ottocento indicazioni di rubato o altri segni d'espressione sono formulati a chiare lettere. Poco per volta il compositore si attribuisce la responsabilità di gran parte delle decisioni esecutive, ivi compresi i rapporti di sonorità – che, come abbiamo visto, divengono sempre più pertinenti – collegati ai diversi strumenti per mezzo di sfumature differenziate; e inoltre indicazioni sull'articolazione, l'attacco, e sul modo di suonare in generale. Si intuiscono immediatamente i limiti della notazione, e sono precisamente questi equilibri di timbri e di sonorità, la cui pertinenza compositiva non cessa di accrescersi, a essere delegati allo strumentista ovvero al direttore entro il quadro aleatorio delle prove. Si comprende bene il sogno, nutrito da tanti compositori del Novecento, di riuscire finalmente a fissare il suono. La musica dei suoni fissati, come a volte la definisce Michel Chion [1991], è dunque figlia di un'esigenza musicale non meno che di circostanze tecnologiche.

3. La rottura del supporto.

Questi richiami storici erano destinati a collocare la musica elettroacustica entro la continuità di una triplice evoluzione: dalla nota al suono, dal fare al sentire, dall'improvvisazione alla fissazione del dettaglio esecutivo. Ciò non toglie che la tecnologia segni una rottura: nel 1948 una musica viene direttamente composta per la prima volta su di un supporto, nel caso specifico un disco (si tratta dei primi *Études des bruits* di Pierre Schaeffer). La registrazione esiste già da molto tempo, ma prima d'allora non era servita che a conservare l'impronta di una musica composta ed eseguita in diversa maniera, con carta pentagrammata e strumenti. Ad un tratto un confine è varcato: ad un musicista avvezzo alla creazione radiofonica e in studio viene l'idea di spingere alle estreme conseguenze le tecniche di montaggio, di isolare frammenti sonori dal loro contesto causale e di riorga-

nizzarli secondo un'estetica compositiva che risente dell'arte dei suoni.

Da questo gesto è nata una scuola di composizione (Pierre Henry, il Berio di *Omaggio a Joyce*, lo Stockhausen di *Gesang der Jünglinge*, lo Xenakis di *Orient-Occident* o della *Légende d'Eer*, Bayle, Parmegiani, Chion, Dhomont e centinaia d'altri) che consiste nel fissare interamente su di un supporto la realizzazione sonora (prescindendo magari dalla "proiezione" in sala) e si differenzia sempre più nettamente da un'altra corrente di musica elettroacustica, più strumentale e realizzata in diretta. L'uso del supporto rappresenta veramente una rottura, non soltanto perché permette di padroneggiare il lavoro morfologico, il dosaggio e la ripartizione dei suoni nello spazio, ma perché autorizza l'inserzione di elementi sonori precedentemente considerati non-musicali, come frammenti di scene registrate dalla realtà (a partire da *Hétérozygote* di Luc Ferrari), voci manipolate quasi si trattasse di una materia prima (a partire da *Omaggio* di Berio), più un certo numero di procedimenti specifici che avvicinano talvolta questa musica ad una creazione radiofonica o ad una sonorizzazione raffinata. Ci troviamo al limite di ciò che viene classicamente chiamato "musica", che alcuni interpretano come il segno di una marginalità e altri come la testimonianza della creazione di un'arte nuova, e che d'altro canto alcuni compositori di questa corrente (Denis Dufour, Francis Dhomont, Jean-François Minjard, ecc.) non esitano a chiamare, anziché "musica", "arte acusmatica"; un dibattito piuttosto vivace a proposito di questa denominazione ebbe luogo nel 1991-92 [Dhomont 1993].

Possiamo prendere coscienza di quanto sia importante tale rottura tecnologica se la mettiamo in parallelo con l'altra rottura analoga ("l'altra", al singolare, giacché non ve ne sono che due in tutta la storia della musica): l'adozione della scrittura come tecnica di composizione intorno al XIII secolo. Non già della notazione, bensì proprio della scrittura. Da almeno sette secoli esisteva una notazione non destinata a scrivere la musica, ma a trascriverla. Il canto fermo, creato oralmente, vocalmente, veniva notato unicamente per alleggerire lo sforzo mnemonico dei cantori. Ma un bel giorno qualcuno ebbe l'idea, che dovette sembrare originale e sconvolgente, di utilizzare un supporto (probabilmente una lavagna) per rappresentarsi la sovrapposizione di due voci che non aveva mai ascoltato insieme. Chi? Quando? Magister Perotinus, quando riprende e modifica taluni brani annotati dal suo predecessore Leoninus? Gli autori dei grandi mottetti politestuali del XIII secolo? Prima del XII secolo la musica sembra essenzialmente orale e trascritta *a posteriori*. Ma se saltiamo al Trecento troviamo dei brani i cui procedimenti di scrittura sono inimmaginabili nel vero senso della parola senza l'ausilio della carta (si pensi alle retrogradazioni, il cui esempio canonico è rappresentato dal *rondeau* di Machaut *Ma fin est mon commencement*). È chiaro che esse furono direttamente composte su questo supporto. Proprio come la registrazione, la notazione fu innanzitutto il mezzo per fissare una musica realizzata in altro modo, prima ancora di divenire il supporto dell'invenzione.

4. *Tradizione orale, scrittura, elettroacustica: tre "paradigmi tecnologici" di produzione-conservazione-trasmissione.*

Fino al 1948 esistevano due grandi modalità di creazione e trasmissione: la tradizione orale e la scrittura. D'ora in poi ne esiste anche una terza: l'elettroacustica. Ognuno di questi modelli ideali rappresenta un insieme coerente di tecniche (eventualmente di materiali) ma altresì di pratiche sociali, di circuiti di diffusione, di formazione, che tutti insieme costituiscono le condizioni della stessa esistenza di un pensiero musicale e dell'emergere di "linguaggi" specifici. Vi è dunque un effetto sistemico, una logica delle tecniche, che chiameremo «paradigma tecnologico».

Prendiamo il caso della musica scritta. L'espressione si riferisce all'uso di carta e penna per comporre – e non per trascrivere. Si è visto che una musica di tradizione orale non diviene "musica scritta" per il solo fatto di venire notata. Si tratta dunque in primo luogo di una tecnica d'invenzione fondata su una rappresentazione visiva; ma è anche molto di più, giacché quest'espressione funziona come una metonimia, vale a dire che tramite questo atto materiale di scrittura si designa non soltanto un mezzo di creazione, ma tutta l'organizzazione sociale della produzione musicale derivante da quella particolare modalità dell'invenzione che è l'atto dello scrivere. Il compositore è solo davanti a un foglio pentagrammato, e di conseguenza la creazione è un atto individuale, in generale firmato. Niente di più semplice che scrivere sul foglio anche il proprio nome, e così con la scrittura appare la figura del compositore. Ma anche quella dell'interprete si definisce più precisamente in qualità di esecutore, dal momento che bisogna pure eseguire questa partitura. Compagnano il mestiere di copista, poi di stampatore, le case editrici, il commercio, i negozi di musica, ecc. Sorgono le biblioteche, nelle quali i compositori potranno trovare dei modelli per la propria formazione. Quando si impiega l'espressione "musica scritta", si vuole in realtà designare tutta questa rete di produzione-conservazione-trasmissione, tutto quel coerente insieme funzionale che essa designa. O quanto meno, questa è una delle accezioni dell'espressione, quella che si adotta implicitamente contrapponendola a "musica di tradizione orale".

Ciò perché "musica di tradizione orale" designa altresì tutto un sistema di produzione, di conservazione e di trasmissione insieme paragonabile e contrapponibile al precedente. La tradizione orale implica sovente l'anonimato degli autori, un'espansione relativamente lenta del repertorio, la trasmissione per mezzo dell'esempio, non di rado in forma semplificata o depurata (un "modello", nella terminologia di Simha Arom [1985]) di cui i musicisti si appropriano ornandolo a modo loro, con una componente più o meno estesa d'improvvisazione, ecc. Anche qui si tratta di un insieme di tecniche e di pratiche reciprocamente collegate per necessità funzionale.

Certo, le mnemotecniche e le tecniche di generazione di produzioni musicali variate, a partire da un repertorio relativamente ristretto di modelli o di moduli appresi, differiscono a seconda delle culture. Noteremo altresì che esistono forme intermedie fra scrittura e tradizione orale (come pure fra scrittura ed elettroacustica). Sotto un profilo globale, la tecnologia della scrittura si oppone cionondimeno alla tradizione orale.

Con la "musica elettroacustica" fa la sua comparsa un terzo sistema di produzione musicale completamente differente in ogni suo aspetto, dagli strumenti di produzione fino alle reti di diffusione. Per analogia con la scrittura, suggerirei di chiamare musica elettroacustica quella creata (e non semplicemente conservata o diffusa) per mezzo della corrispondente tecnologia. Noteremo come questo criterio non implichi affatto che i musicisti produttori di musica elettroacustica usino questa stessa espressione per designare il loro lavoro; non più di quanto si possa domandare ai Banda-Linda dell'Africa centrale se la loro non sia per caso "musica di tradizione orale", e neppure "musica", visto che il loro linguaggio non possiede l'equivalente di questo termine. È secondo le categorie e i criteri di noi osservatori, e non secondo quelli degli operatori, che propongo la mia definizione di "musica elettroacustica"; almeno in questa prima accezione, quella di una tecnologia di produzione musicale. Vedremo subito che tale definizione è assai ampia: essa ingloba come minimo tutte le musiche realizzate in studio o per mezzo di sintetizzatori, computer, campionatori, ecc., a condizione che vengano diffuse esclusivamente tramite altoparlanti; comprendendo in tal modo molta musica leggera, pop, rock, techno ed altre ancora. È qui che si scorge l'ampiezza del fenomeno: così come "musica scritta" non implica un genere particolare, ma piuttosto una modalità di funzionamento intellettuale e sociale della produzione musicale, altrettanto la tecnologia della realizzazione meccanica produce ripercussioni sociali non meno che estetiche; niente più interpreti, niente più scrittura, niente più solfeggio obbligatorio. E dunque: maggiore incidenza dei processi autodidattici al di fuori dei conservatori, possibilità di dilettantismo nella composizione (fenomeno sconosciuto nel campo della musica colta dopo il periodo barocco), compartimentazione di generi legati alle tradizioni di formazione didattica e loro ricompartimentazione su altre basi. È ancora difficile, a causa della sua mancata stabilizzazione, valutare la riorganizzazione delle pratiche sociali eventualmente provocata dalle tecnologie elettroacustiche [Delalande 1981].

5. *Dove termina l'elettroacustica?*

Sfortunatamente, il termine "elettroacustica" è particolarmente lungo e sgraziato (così che talvolta vengono preferite espressioni che ricoprono solo parzialmente la medesima realtà: musica acusmatica, concreta, elet-

tronica, tape music, computer music, sonic music, ecc.), ma noi impiegheremo qui il termine più comprensivo nella sua accezione etimologica di "elettro-acustica", la quale si fonda su un'equivalenza tra l'elemento acustico e quello elettrico. Si passa dal primo al secondo per mezzo di un microfono, e si fa l'inverso grazie ad un altoparlante o ad un qualunque altro "trasformatore elettroacustico". Così com'era possibile "combinare" i suoni nella loro forma elettroacustica, nello stesso modo divenne possibile trasformarli e comporli sotto forma digitale, o di segnale "midi" (per ascoltarli, è necessario ripassare in questi due ultimi casi attraverso la forma elettrica, il che fa dei procedimenti di sintesi e di elaborazione per mezzo di computer o di sistema midi una sottospecie particolare di tecnologia elettroacustica).

Così definita mediante questa equivalenza a tre termini (acustica, elettrica, digitale), sembra che oggi la tecnologia elettroacustica sia onnipresente nelle arti del suono. Constatazione banale; meno banale forse il far notare che la tecnologia, lungi dal rimanere confinata nel ruolo di tramite, proietta implicazioni estetiche sull'insieme delle pratiche di produzione sonora, musicali e non, al punto di rimettere in causa le stesse categorie utilizzate per concettualizzare il fatto musicale. Termini tanto consueti e solidamente ancorati da secoli di stabile referenzialità come "strumento", "opera musicale", e perfino "musica" sono sconvolti nella loro stessa definizione. Bisognerebbe perlustrare l'insieme dei territori situati ai confini della musica elettroacustica colta per esaminare i problemi di categorizzazione. Noi lo faremo soltanto per tre casi sommariamente abbozzati: la musica leggera, la sonorizzazione degli audiovisivi, la registrazione della musica scritta.

a) Schaeffer ha inaugurato l'era della musica dei suoni fissati isolando frammenti di sequenze sonore su solchi sigillati di dischi a 78 giri, che poi giustapponeva rileggendoli su giradischi differenti comandati da un banco mixer (tramite questa tecnica sono state realizzate soprattutto le *Études des bruits* (1948) e la *Symphonie pour un homme seul* (1950), entrambe composte in collaborazione con Pierre Henry). È curioso rilevare che questo principio è stato (inconsapevolmente) ripreso dalla... musica techno. Non è forse vero che Schaeffer è simbolicamente il patrono di questi dj, come lui promossi da mediatori a creatori grazie al loro virtuosismo sul giradischi, come lui dediti a stornare dal loro uso quelle stesse macchine da comunicazione. Orbene - Schaeffer me lo perdonerà? - non si può fare a meno di notare una certa rassomiglianza nell'effetto *collage* e nell'organizzazione temporale, fondata in entrambi i casi sulla ripetizione di cicli brevi. Il parallelo si ferma qui, dal momento che la batteria elettronica (ovvero il suo equivalente informatico) esiste in uno solo di questi casi.

L'affinità tecnologica si fa più evidente e consapevole fra la musica elettroacustica colta e quella degli studi di registrazione di musica leggera. Senza voler entrare in una tipologia o in una storia delle tecniche di produ-

zione in quest'ultimo campo, citeremo solamente il fatto che da molto tempo le voci o gli strumenti sono perlopiù registrati (o sintetizzati) separatamente, per piccoli frammenti, così da controllare in modo minuzioso, per mezzo di un mixaggio a più piste, le sincronizzazioni, le correzioni, i riverberi, la spazializzazione, ottenendo infine un "suono" che è un puro prodotto di studio e sarà in gran parte responsabile del successo. L'arrangiatore e il tecnico sono personaggi spesso assai competenti, ben conosciuti nell'ambito degli specialisti, molto ricercati (e pagati a caro prezzo); la qualità *artistica* del prodotto finito sta soprattutto nelle loro mani [Hennion 1981]. La loro tecnica è quella dello studio elettroacustico, e si comprende così perché il *playback* sia d'uso frequente in televisione o anche negli spettacoli dal vivo: la stessa precisione sarebbe impossibile da ottenere in diretta. Nella musica leggera, il tecnico al mixer organizza quelle che Bayle chiama, trattando della musica acusmatica, «immagini di suono» [1993]. Le differenze stilistiche fra questi due generi sono enormi, ma un aspetto le avvicina: la creazione e il controllo esatto di uno spazio virtuale (analizzato da Dhomont 1988 e 1991 per la musica colta, e da Moore 1992 per quella popolare) scritto sul supporto e riprodotto dagli altoparlanti, e dunque caratteristico di queste tecnologie, grazie alla registrazione su più piste, al riverbero e all'"effetto presenza". Quest'ultimo è legato in origine all'uso del microfono che, in proporzione alla sua maggiore o minore distanza dalla fonte sonora, non capta mai le medesime componenti spettrali, né soprattutto i medesimi dettagli. Il fascino per la presa ravvicinata del suono, spesso paragonato ad un'osservazione al microscopio [Chion e Reibel 1976], è sempre stato grande nelle musiche concrete. Ad esempio, *Concret PH* di Xenakis (1958) si basa interamente sulla registrazione del crepitio aleatorio, ripreso a brevissima distanza, del carbone di legna in combustione. Le *Variations pour une porte et un soupir* di Pierre Henry (1963) esplorano e ingrandiscono dei cigolii di porta a livelli quasi mostruosi. Dal canto suo, Stockhausen ha trattato come un parametro seriale l'"effetto presenza" della voce in *Gesang der Jünglinge* (1956). Siffatta "presenza", legata all'impiego del microfono, non implica affatto che il brano sia realizzato su supporto. Se ne ritrova l'impiego nelle musiche realizzate in diretta, come quelle per strumenti amplificati con microfono: ad esempio i brani per flauto solo di Michaël Levinas - *Arsis-Thesis e Froissements d'ailes* - o di Paul Méfano - *Traits suspendus* - valorizzano il soffio dello strumentista o i minimi picchietti delle chiavi dello strumento. Nel campo della musica popolare si trova un uso equivalente della "presenza", tanto strumentale che vocale: il carattere concreto e intimistico degli assoli di chitarra in *Paris, Texas* di Cooder (CD WB 7599-25270-2) si basa sulla riproduzione estremamente "presente" dello sfregamento delle dita sulle corde; anche la carriera di Jane Birkin si deve in parte all'erotismo di un'immagine assai ravvicinata: voce fragile, suoni della bocca accostata al microfono

(ad esempio *Leur plaisir sans moi* CD PHPS 826568-2). Un'analogia relazione erotica fra l'immagine vocale di una donna e un ambiente elettronico era già stata sfruttata da Berio in *Visage*, 1961.

b) Un altro caso limite di musica elettroacustica, che solleva un problema di delimitazione, è quello della radiofonia "creativa" e più in generale della sonorizzazione in contesto audiovisivo. Questa musica è nata presso lo Studio sperimentale della RTF; ed è in seguito a un atto di volontarismo, testimonianza di una coscienza storica, che Schaeffer ha sancito una rottura con la radio andando a presentare in una sala da concerto la sua invenzione, battezzata "musica concreta". Ciononostante, questa musica è stata fabbricata per molto tempo con le apparecchiature della radio, e se è giunta a specializzare un poco i suoi attrezzi, con le *work-stations* informatiche, lo ha fatto in attesa che a sua volta la radio gliela affidasse in gestione. Registrazione, manipolazione del suono, montaggio, mixaggio (o i loro equivalenti digitali) sono gli attrezzi fondamentali del musicista come del programmatista radiofonico o del realizzatore di una qualunque colonna sonora per audiovisivi, e non sorprende constatare come i problemi e le soluzioni estetiche comuni a tutti loro si sovrappongano e si influenzino reciprocamente. Che differenza c'è tra una musica "realistica" di Ferrari (come *Presque rien*) e un prodotto realizzato per la radio, come gli *Essais de voies* di Paranthoën? Forse il fatto che l'una sia nata per il concerto e l'altra per l'antenna? Tuttavia Ferrari viene trasmesso alla radio e la GRM programma Paranthoën in concerto (14 giugno 1993). Non sorprenderà il fatto che un musicista invaghito del contrappunto come Glenn Gould abbia "composto" trasmissioni polifoniche per la radio (*The Idea of North*) così come si comporrebbe una musica. E come classificare la colonna sonora realizzata dal compositore Michel Fano per un film (*Le Territoire des autres*) quando in essa convivono versi di animali e vari suoni elettroacustici che li imitano? Siamo molto vicini alle equivalenze ricercate in sede di concerto da François-Bernard Mâche tra profili sonori strumentali e relativi modelli animali registrati (*Korwar, Sopiana*). Senza giungere a questi estremi: quando un Godard tratta le voci rendendole incomprensibili come oggetti sonori sullo stesso piano dei rumori, non è forse in qualche modo un compositore?

La musica elettroacustica su supporto si colloca fra due mondi, il musicale e l'audiovisivo, e questa posizione viene spesso avvertita come scomoda dai suoi compositori. Di fatto, così come stanno le cose oggi, l'indeterminatezza che regna circa le delimitazioni fra le arti sonore rende incerta l'appartenenza di questi artisti al gruppo sociale d'élite della musica colta. Tuttavia, se considerato lungo l'asse diacronico, questo disagio è il simbolo di un cambiamento: la musica elettroacustica si pone tra "la musica", arte definita dal suo passato, e «le arti tecnologiche», indefinite ma proiettate verso il futuro, il cui crogiolo in ebollizione è il mondo dell'audiovisi-

vo. Il fatto che il GRM appartenga all'Institut National de l'Audiovisuel e abbia sede alla Maison de Radio-France – così come l'IRCAM al Centre Georges Pompidou, anche se questo indizio è meno leggibile – non deve essere considerato un'aberrazione nella storia delle istituzioni, quanto piuttosto un'immersione significativa nel contesto delle arti tecnologiche.

c) In precedenza avevamo suggerito di chiamare “musica elettroacustica” quella creata (e non solamente conservata o diffusa) grazie alle tecnologie elettroacustiche. Ma ciò significava ammettere una linea di demarcazione, in realtà assai fragile, tra la creazione e la conservazione, poiché gli attrezzi della seconda divengono presto strumenti della prima: la musica concreta ne aveva già fornito un esempio; la registrazione della musica strumentale ne rappresenta un altro. Esiste oggi una “creazione discografica”, fondata sulle stesse tecnologie elettroacustiche, che costituisce una delle pratiche musicali più feconde.

In musica, la separazione tra creazione ed esecuzione è sempre stata garantita da un oggetto materiale: la partitura. Il compositore consegnava il suo testo e di là aveva inizio il lavoro di un altro soggetto, l'interprete. Certo all'interprete è sempre stata riconosciuta una porzione di creatività, ma difficilmente si sarebbe potuto parlare di creazione, poiché dal suo atto, di natura effimera, non nasceva alcun oggetto durevole. Orbene, la registrazione fornisce oggi questo oggetto sonoro riproducibile, esplorabile, analizzabile, trasmissibile, che garantisce all'interpretazione – oggettivata dalla presa di suono, dal montaggio e dall'incisione – il suo *status* di creazione. L'oggetto artistico risultante da questa attività collettiva è manifestamente un’“opera”, anche se per altro verso il termine conserva in musica un senso più specifico.

Attorno a questo nuovo oggetto si sono organizzate nuove pratiche sociali, così come altre se ne erano costituite attorno alla partitura. I dischi circolano e influenzano gli interpreti, come già un tempo circolavano le partiture che fornivano un modello agli altri compositori. Si costituisce un patrimonio cumulativo dell'interpretazione, analogamente a come si era raccolto quello della musica scritta. Un esempio: il complesso di musica barocca Il Giardino Armonico ha pubblicato nel 1994 un'altra registrazione delle *Quattro stagioni* di Vivaldi, in aggiunta al centinaio che già ne esisteva in quel momento. La cosa è sorprendente, ma solo prima di aver constatato la novità rappresentata da questa ennesima versione, non soltanto nell’“interpretazione” del testo, ma anche nella realizzazione di un “suono”, di una nettezza di piani e, in ultima analisi, di un oggetto che costituirà d'ora in poi un termine di paragone da consultare. È lo stesso complesso a dichiarare nella nota di copertina:

Una tappa importante è quella del 1976, quando Nikolaus Harnoncourt pubblica il disco (e sottolinea «disco»: [precisa l'autore] è attraverso il supporto discografico che in gran parte viene scritta questa storia della ricezione) dei concerti dell'opera 8: le Stagioni «di Harnoncourt» diventano la punta più avanzata di una ricerca [Clericetti 1993].

Già da molto tempo alcuni interpreti hanno preso coscienza della mutazione che il disco ha provocato nelle pratiche musicali [Gould 1966]. Ma la registrazione apre un campo nuovo alla musicologia e all'analisi, che ancora non l'hanno granché percorso: una musicologia dell'interpretazione e del disco, considerato come "opera" musicale, è ormai divenuta possibile e necessaria.

Il confine che definisce la musica elettroacustica non è dunque nettissimo. Pur senza confondersi ancora con le pratiche limitrofe – la musica popolare, la radio, la registrazione – essa condivide con loro apparecchiature tecniche e procedimenti, e di conseguenza un vocabolario. I generi si fiancheggiano, ma anche le persone; e il compositore elettronico dispone di competenze che spesso lo avvicinano di più alla radio o ai tecnici dell'immagine che non a quelli della scrittura per orchestra: Robert Cahen, brillante regista di video, è uscito dalla classe di composizione elettroacustica del CNSM [Lischi 1991]; il compositore Michel Chion ha largamente applicato al cinema le teorizzazioni sul sonoro del suo predecessore Schaeffer [Chion 1982; 1985; 1988].

Pur rimanendo entro il campo dell'elettroacustica, abbiamo qui percorso il perimetro esterno della "musica elettroacustica", fuoriuscendo da ciò che viene denominato "musica" in senso classico. Dedichiamoci ora all'esercizio complementare: restando nel campo della "musica" colta attuale, perlustriamo le frontiere di ciò che è e non è elettroacustica. Senza dubbio saranno necessari numerosi passaggi.

6. *L'elettroacustica nella musica del secondo Novecento.*

La musica elettroacustica occupa una posizione paradossale entro la musica contemporanea colta. Essa tende a venire alquanto emarginata socialmente, soprattutto a causa della formazione spesso atipica dei compositori, mentre dal punto di vista acustico rappresenta una sorta di laboratorio delle problematiche musicali, che non ha mancato di influenzare le maggiori correnti della composizione attuale. Eccone qualche esempio.

6.1. Oggetto sonoro e lavoro sul suono.

Come abbiamo visto, l'idea di considerare il suono nella sua consistenza morfologica è anteriore al contributo di Schaeffer; tuttavia la concettualizzazione da lui proposta circa l'oggetto sonoro, teorizzazione della pratica concreta [Schaeffer 1966; Schaeffer e Reibel 1967], si ripercuote non soltanto sulla scrittura strumentale e orchestrale di coloro che conoscono il suo pensiero, ma anche sulla conseguente analisi della musica precedente. Si tratta di un effetto di *feed-back* che rafforza una tendenza. Per esempio Boulez scrive a proposito di Varèse:

Questa musica, bisogna rendersene conto, si occupa essenzialmente del fenomeno sonoro in sé; nell'autore possiamo immaginare una costante preoccupazione per l'efficacia di accordi che diventano oggetti [Boulez 1957, p. 29].

E prosegue generalizzando:

I problemi delle scale temperate e non temperate, le nozioni di verticale e di orizzontale non hanno più alcun senso: si giunge alla figura sonora, l'oggetto più generale che possa presentarsi all'immaginazione del compositore; figura sonora - o anche, con le nuove tecniche compositive - oggetto sonoro [*ibid.*, p. 35].

La nozione di oggetto sonoro comporta altresì una buona dose d'ambiguità: a volte è legata alle "nuove tecniche", a volte è applicabile per trasposizione all'orchestra. La sua applicazione pratica alla scrittura orchestrale deve probabilmente molto al Concert Collectif, esperienza di messa in comune di sequenze strumentali ed elettroacustiche finalizzata ad una composizione collettiva, cui nel 1962 hanno partecipato, attorno a Schaeffer, i compositori del GRM (non tutti perseverando sino alla fine): Ballif, Bayle, Canton, Carson, Ferrari, Mâche, Malec, Parmegiani, Philippot, Xenakis. Ivo Malec testimoniò nel 1975:

Già da un buon numero di anni, tredici per la precisione, non cesso di ammettere e perfino di rivendicare l'influenza determinante della musica elettroacustica sulla mia produzione strumentale e vocale. Tredici anni, poiché è nel 1962 che ebbe luogo quella straordinaria esperienza che il GRM aveva messo in cantiere sotto il titolo Concert Collectif, e il cui ruolo storico non è a mio avviso mai stato pienamente analizzato [Chion e Delalande 1986, p. 200].

Non sono unicamente la nozione di oggetto o i criteri morfologici di Schaeffer a venire trasposti all'orchestra, ma i procedimenti compositivi, come ad esempio il "mixaggio" o il "filtraggio" delle sequenze strumentali mediante la scrittura su carta.

Vorrei insistere [dichiara Malec] [...] sul genere di musica che ha fatto nascere [questa esperienza], [...] e che ha fatto un'irruzione sgraziata ed inopportuna nel bel mezzo della monarchia seriale assoluta; è forse al suo seguito, e grazie anche ad una penetrazione graduale e diffusa, che altri musicisti sono divenuti altri [*ibid.*].

Testimonianza importante, poiché Malec ha insegnato composizione al Conservatorio di Parigi tra il 1972 e il 1990. Potremmo accostarla a quella di Michaël Levinas, uno dei fondatori dell'*ensemble L'itinéraire*, grazie al quale una transizione fra l'elettroacustica e lo strumentale è stata assicurata in altro modo. Rievocando il proprio ingresso nel GRM e nella classe di Schaeffer, Levinas racconta:

È un'epoca dell'esperienza, un'epoca della sorpresa tecnologica, dell'euforia tecnologica [...], del potere spettacolare rivelato dalla tecnologia. Vale a dire che il materiale diventava malleabile, accessibile all'invenzione, dinamizzante, poteva generare delle forme, creare delle sorprese non meno rilevanti di quelle operate da una

modulazione all'interno del sistema tonale, delle sorprese haydniane [...]. Le mie radici musicali stanno là [...]. Il mio secondo incontro è stato con Olivier Messiaen e, curiosamente, a quell'epoca io l'ho assimilato a quella stessa corrente, il che voleva dire lavorare sul suono, sul timbro; tornare al materiale timbrico come cellula generatrice dell'opera, rivelare dimensioni nascoste del timbro per mezzo del microfono e dell'amplificazione, e più tardi delle manipolazioni elettroniche e delle modulazioni (Sessione *Impronte*, tenutasi al GRM l'8 febbraio 1994).

6.2. I modelli naturali.

Di sicuro non è stata la musica elettroacustica a inventare l'imitazione della natura e, anche senza risalire troppo indietro, Debussy si ispirò largamente a modelli naturali (ad esempio ne *La Mer*). Tuttavia per la musica concreta esso diviene un fondamento dogmatico, così enunciato nelle prime pagine del *Traité des objets musicaux* di Schaeffer [1966, p. 11]: «Il dialogo [...] tra lo spirito e la Natura» nel quale «l'uomo descrive all'uomo nel linguaggio delle cose» [*ibid.*, alla conclusione del libro]. D'altro canto, gli strumenti tecnici rinnovano a fondo questa problematica eterna, offrendo i mezzi per un'interazione diretta tra le forme naturali e i loro calchi artificiali, ivi compresi quelli strumentali. Bayle, Lejeune e molti altri hanno ampiamente sfruttato quest'interazione nella musica acusmatica, di cui essa rappresenta una risorsa fra le più importanti. Una gran parte dell'opera di François-Bernard Mâche, sia quella teorica [1984; 1995] sia quella compositiva, che spesso associa gli strumenti all'elettroacustica, si fonda su questa ricerca di archetipi ("fenotipi" e "genotipi"). Tuttavia Mâche è solo il rappresentante più esplicito di una corrente di pensiero largamente costituita da musicisti "di scrittura", che ai modelli formali derivati dalla filosofia seriale ne hanno preferiti altri più concreti, presi in prestito dalla natura; e ciò a prescindere dal ricorso o meno a dispositivi tecnici di trasferimento delle forme, secondo l'esempio fornito dal caposcuola.

6.3. La sintesi del timbro.

Il primo strumento elettrico fu senza dubbio il dinamofono, che già nei primi anni del Novecento realizzava un timbro artificiale mediante la sovrapposizione di armonici [Vande Gorne 1996]. Ben prima che si pensasse a comporre musica con l'aiuto di macchine, l'elettricità, poi l'elettronica e in ultimo l'informatica hanno fornito ai musicisti dei suoni il cui spettro risultava da una "sintesi additiva".

La musica "spettrale", il cui principio di base è la fusione di altezze d'origine strumentale graduate in base alla frequenza come gli armonici di uno spettro, ha potuto trovarvi un modello:

Taluni saggi della musica spettrale, soprattutto i primi, non sono [...] interamente convincenti, poiché la semplice stimolazione di tecniche elettroacustiche funge in essi da principio di organizzazione formale [Lelong 1989].

Al di là della semplice sintesi, taluni procedimenti di scrittura «tecnomorfa» [Wilson 1989] traspongono sul complesso strumentale talune tipiche manipolazioni di studio, per esempio il mixaggio (*ibid.*, p. 70), il filtraggio e il *phasing* (*ibid.*, p. 81). La sintesi elettronica non è di sicuro l'unico modello; in Scelsi, Ligeti o anche Messiaen ci sono precedenti orchestrali orientati a ricercare la fusione di un «accordo di risonanza» [Anderson 1989]. Ma allorché si pensa per «sintesi» anziché per «accordi» (Grisey parla di «sintesi strumentale»), si è fatto un passo avanti, poiché si mira ad un suono unico; non si combinano più delle unità, ma si fa svolgere un'unità.

In tal modo si ritrovano nei compositori «spettrali» alcuni dei grandi temi cari alla musica elettroacustica: il ritorno al suono, la priorità accordata alla percezione, la generazione della forma non per combinazione, ma per evoluzione vivente di un suono («la musica come organismo, formata non di atomi classificabili mediante parametri, ma che nasce dall'evoluzione vivente di un suono» [Wilson 1989, p. 79]).

6.4. I processi di generazione della forma.

Il primato del suono e quello della percezione, come abbiamo visto, s'inscrivono nella prospettiva di tre secoli di storia della musica. Non si potrebbe dire altrettanto del concetto di «processo», che sembra intimamente legato all'imitazione delle macchine. Quando sento Gérard Grisey parlare di «processo», non posso impedirmi di pensare (spero mi si perdoni se rendo testimonianza su quanto conosco meglio) al trasporto che verso il 1970 i compositori del GRM manifestavano per questo termine.

Già da molto tempo si utilizzavano «anelli» di nastro magnetico di lunghezza variabile, ripassati all'infinito sul magnetofono, il che rappresentava soltanto una variante blanda dell'originario solco sigillato. Il procedimento ha dato origine a una notevole discendenza strumentale, la musica ripetitiva, prototipo di generazione di una forma mediante un processo. Ricordiamo come i primi tre lavori di Steve Reich, tra il 1965 e il 1966, siano brani elettroacustici prodotti da anelli di differente lunghezza che, letti simultaneamente, risuonano sfasati. Come spiega egli stesso [1981, pp. 99-105], restava soltanto da trasporre il procedimento sul piano della scrittura strumentale.

Ma la fortuna del termine «processo» e la novità concettuale da esso rappresentata risalgono all'introduzione in studio dei sintetizzatori di seconda generazione, verso il 1970. La mano non serviva più per *produrre* i suoni, ma soltanto per *controllarne* il flusso. Ad una «scrittura» per giustapposizione di più unità faceva seguito un modellare ottenuto mediante il controllo continuo di un'evoluzione. I primi musicisti elettronici di Colonia, senza dubbio ancora troppo influenzati dalla problematica combinatoria della serialità, erano molto lontani dal «processo». Ligeti, considerato come uno dei promotori di forme statiche senza principio né fine, può aver profittato dell'esperienza fatta a Colonia con la sintesi elettronica, nel 1957-1958 (egli stesso riconosce

una simile influenza nella propria musica strumentale [Ligeti e Häusler 1974, p. 112]). Ma il criterio di "processo" è più specifico che non la trasformazione progressiva di un tappeto sonoro. Si tratta di una generazione automatica, meccanica: dal momento in cui un processo viene programmato, esso genera da sé una materia sonora in evoluzione; che di fatto prende una forma, ma che il compositore aveva pensato in termini di "processo" e non di "forma". Un buon esempio: un movimento delle *Variations en Étoiles* di Guy Reibel (1966) è interamente generato tramite un dispositivo di "re-iniezione". L'autore l'ha intitolato *Machination*: questa rivendicazione di un modello derivato dalla macchina è significativo. Si è spesso fatta della filosofia sulla macchina che fornisce al compositore contemporaneo immagini sonore e dinamiche, così come il galoppo del cavallo aveva fatto con Schumann. Ma non si tratta qui del rumore della macchina e nemmeno del suo ritmo ciclico (del "fenotipo", secondo Mâche); essa viene piuttosto imitata, e all'occorrenza utilizzata, come processo di generazione automatica (come "genotipo"); in ultima analisi come un automa. Anche questo è un sogno antico per la cui realizzazione il xx secolo ha trovato gli strumenti.

7. Ipotesi definitorie.

Sarebbe ormai ora, come promesso, di mettere un po' d'ordine nelle definizioni e nelle categorie. Un esercizio difficile, oggetto di un seminario del GRM (*Territori e cartografia della musica elettroacustica*, Seminario di ricerca 1995-96) del quale riassumerò a mio modo alcune conclusioni. Come la maggior parte dei termini di un dizionario, l'espressione "musica elettroacustica" non ha una sola, ma più accezioni. Per semplificare, ne distingueremo due.

- 1) In primo luogo essa designa – e come tale l'abbiamo presentata – una *tecnologia di produzione*: è la musica creata (e non semplicemente conservata, eseguita o diffusa) grazie a mezzi elettroacustici. Si eccettuano le musiche che impiegano questi mezzi soltanto in funzione di strumenti tradizionali (ad esempio le onde Martenot o il sintetizzatore impiegati come "tastiere"), ma vengono ricompresi i vari generi di musica leggera che, pur non rivendicando tale qualifica, fanno ugualmente ricorso a una realizzazione elettroacustica. Quanto ai casi marginali che abbiamo esaminato (la creazione discografica, quella radiofonica o la sonorizzazione multimediale), essi ne restano al di fuori, cosicché il concetto di "musica" non li ha assimilati. A differenziarli non sono i mezzi tecnici, e neppure (almeno in parte) le implicazioni estetiche; è l'estensione semantica del termine "musica", necessariamente rapportata alle pratiche precedenti e dunque intesa in senso evolutivo.
- 2) Se interroghiamo i compositori che attualmente fanno uso di questa espressione (si veda l'inchiesta di Évelyne Gayou per il seminario ci-

tato), ci si avvicina a una definizione più restrittiva che corrisponde a ciò che potremmo chiamare "musica elettroacustica colta": il compositore in persona (e non un arrangiatore o un tecnico) integra i mezzi tecnologici nel processo di creazione. L'aggettivo "elettroacustica" è concepito come generico e onnicomprensivo, estensibile anche alla musica concreta e a quella elettronica delle origini, non meno che alla sintesi informatica.

Ma la musica elettroacustica colta si scinde abbastanza nettamente in due correnti, che corrispondono a estetiche e problematiche spesso divergenti, a seconda che la realizzazione sonora venga effettuata (potremmo dire, prendendo in prestito i termini dalla programmazione radiotelevisiva) in "diretta" o in "differita".

Il primo caso si caratterizza per la presenza sulla scena di uno o più musicisti, spesso per l'esistenza di una forma di esecuzione (nel senso di un'interazione dei musicisti tra loro, o tra il musicista e un dispositivo) e inoltre per il necessario ricorso a qualche tipo di partitura, in genere più prescrittiva che descrittiva. Si pensi alle opere "miste" (strumento e nastro magnetico) degli anni Sessanta, agli strumenti amplificati evocati in precedenza da Levinas e di cui soprattutto il complesso L'itinéraire ha esplorato le implicazioni estetiche dietro l'impulso delle numerose ricerche intraprese all'IRCAM, facendo interagire uno strumento e il computer. Lo stesso GRM, quantunque schierato sotto le insegne dell'acusmatica, ha sempre praticato questo tipo di esecuzione interattiva (sistema Syter). Ma il postulato che domina questa corrente rimane quello di considerare i mezzi tecnologici come una sorta di estensione o di partner dello strumento, il quale resta simbolicamente al centro della scena, ma anche delle preoccupazioni compositive del musicista. È in tal senso che si può parlare di "elettroacustica strumentale".

A questa corrente si oppone quella della «musica elettroacustica su supporto» (ovvero dei suoni fissati), della quale la scuola «acusmatica» rappresenta un prototipo. Il punto focale è qui il carattere spettacolare del concerto (in taluni casi il concerto in sé e per sé), i cui caratteri distintivi sono l'assenza di un'esecuzione (ma non già di un'interpretazione, dal momento che la "proiezione" in concerto, quando ha luogo, presuppone una "lettura" dell'opera), e infine l'assenza di una vera e propria partitura, a meno che non si tratti, occasionalmente, di una trascrizione da mettere in archivio. L'obiettivo è piuttosto la creazione di un puro oggetto sonoro.

Come sempre, questa dicotomia è semplificatoria, poiché esistono casi intermedi (corrispondenti a ciò che in radio si chiamerebbe una "diretta parziale") nei quali vi sono bensì una presenza scenica di musicisti e un'azione spettacolare, ma domina la porzione preparata in studio o pre-registrata. L'opposizione rimane tuttavia assai marcata, e forse perfino si accresce, dato che la differenza delle opzioni tecniche materializza sempre più spes-

so una divergenza di scelte estetiche fra i sostenitori da una parte della scrittura e delle sue possibilità combinatorie, e dall'altra di un linguaggio di immagini, di rappresentazioni, di virtualità.

Il termine "elettroacustica" è ricorso troppe volte in questo testo. E tuttavia esiste veramente la musica elettroacustica? La problematica musicale che l'ha partorita ha colto al volo, dal momento che erano già pronti, i mezzi tecnologici di cui aveva necessità, ma preesisteva ad essi. Viceversa, sono ora le macchine a suggerire campi di ricerca che vengono ripresi dai musicisti "di scrittura". Il termine "elettroacustica", usato per designare un ambito facilmente isolabile, è forse destinato a scomparire? E lo farà perché scompariranno i musicisti definibili con l'aggettivo corrispondente, o al contrario perché vi saranno soltanto musiche tecnologiche, tali per lo spirito che le macchine avranno messo in circolazione, se non proprio per il loro impiego effettivo? Su questo punto, Messiaen era perentorio: «Pressoché tutti i compositori hanno subito l'influenza della musica elettronica anche se non ne hanno fatta».

Anderson, J.

1989 *Dans le contexte*, in «Entretemps», n. 8, pp. 13-23.

Arom, S.

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 voll., Selaï, Paris.

Bayle, F.

1993 *Musique acousmatique, propositions... positions*, Ina - Buchet-Chastel, Paris.

Beyer, R.

1996 *Le Problème de la "musique à venir"*, in «Ars Sonora», n. 3, pubblicazione elettronica, Paris: CDMC, marzo (ed. or. *Das Problem der "kommenden Musik"*, in «Die Musik», 1928).

Boulez, P.

1957 *Tendances de la musique récente*, in P. Schaeffer (a cura di), *Vers une musique expérimentale*, in «La Revue Musicale», n. 236, pp. 28-35.

Chion, M.

1982 *La Voix au cinéma*, L'Étoile, Paris (trad. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991).

1985 *Le Son au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris.

1988 *La Toile trouée ou la parole au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris.

1991 *L'Art des sons fixés*, Métamkine - Sono-Concept, Fontaine.

Chion, M., e Delalande, F.

1986 *La Recherche musicale au GRM*, in «La Revue Musicale», n. 394-97.

Chion, M., e Reibel, G.

1976 *Les Musiques électroacoustiques*, INA-GRM - Edisud, Aix en Provence.

Clericetti, G.

- 1993 Note alla registrazione dei concerti per liuto e mandolino di Vivaldi, Teldec 4509-91182-2.

Delalande, F.

- 1981 *Incidences pédagogiques et sociales de la musique électroacoustique*, in «Revue de musique des universités canadiennes», n. 2, pp. 84-93.

Dhomont, F.

- 1988 (a cura di), *L'Espace du son*, Musiques et Recherches, Ohain.
 1991 (a cura di), *L'Espace du son II*, Musiques et Recherches, Ohain.
 1993 *Petite apologie de l'art des sons fixés*, in «Circuit», IV, n. 1-2, pp. 55-66.

Gould, G.

- 1966 *The prospects of recording*, in «High Fidelity Magazine», aprile, ora in T. Page (a cura di), *The Glenn Gould Reader*, Vintage Books, New York 1990, pp. 331-53.

Hennion, A.

- 1981 *Les Professionnels du disque, une sociologie des variétés*, Métailié, Paris.

Lelong, G.

- 1989 *L'Astreinte sonore*, in «Entretiens», n. 8, pp. 5-12.

Leonhardt, G.

- 1952 *The Art of Fugue: Bach's Last Harpsichord Work*, Nighoff, The Hague (trad. fr. *L'Art de la fugue, dernière œuvre de Bach pour le clavecin*, Van de Velde, Luynes 1985).

Ligeti, G., e Häusler, J.

- 1974 *D'Atmosphères à Lontano*, intervista in «Musique en Jeu», n. 15, pp. 110-119.

Lischi, S.

- 1991 *Il respiro del tempo, cinema e video di Robert Cahen*, Ets, Pisa.

Mâche, F.-B.

- 1984 *Musique, mythe, nature*, Klincksieck, Paris.
 1986 *Le Concert collectif, chronique d'une expérience*, in Chion e Delalande 1986, pp. 193-99.
 1995 *Method and system*, in E. Tarasti (a cura di), *Musical Signification*, Mouton de Gruyter, Berlin - New York.

Menger, P.-M., e Patureau, F.

- 1987 *L'Art entre science et technique: le cas de la recherche musicale*, Centre de sociologie des arts, EHESS, CNRS, Paris.

Molino, J.

- 1989 *Musique et machine*, in *Actes du colloque: structures musicales et assistance informatique*, Laboratoire Musique et Informatique de Marseille, Marseille, pp. 141-54.

Moore, A. F.

- 1992 *The textures of rock*, in R. Dalmonte e M. Baroni (a cura di), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Università di Trento, Trento 1992.

Nattiez, J.-J.

- 1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, Edt, Torino 1989).

Reich, S. M.

- 1981 *Écrits et entretien sur la musique*, a cura di B. Reynaud, Bourgois, Paris (ed. or. *Writings about Music*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design - New York University Press, Halifax - New York 1974).

Russolo, L.

- 1913 *L'arte dei rumori. Manifesto futurista*, manifesto dell'11 marzo (poi in *L'arte dei rumori*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1916, e riprodotto in facsimile da Carucci, Roma s.d.; ora in S. Bianchi, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Lim, Lucca 1995, pp. 215-16).

Schaeffer, P.

- 1952 *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris.
1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.

Schaeffer, P., e Reibel, G.

- 1967 *Solfège de l'objet sonore* (tre dischi e libretto), Seuil-RTF, Paris; nuova ed. in tre CD, INA-GRM, 1999.

Stiegler, B.

- 1986 *Programme de l'improbable, court-circuits de l'inouï*, in «InHarmoniques», n. 1, pp. 126-59.
1990 *La Lutherie électronique et la main du pianiste*, in *Mots/Images/Sons. Actes du colloque international de Rouen (14-17 mars 1990)*, «Les Cahiers du Cirem», numero speciale, pp. 229-36.

Vande Gorne, A.

- 1991 (a cura di), *Vous avez dit Acousmatique?*, Musique et Recherches, Ohain.
1996 *Une Histoire de la musique électroacoustique*, in «Ars Sonora», n. 3, pubblicazione elettronica, CDMC, Paris.

Varèse, E.

- 1983 *Écrits*, a cura di L. Hirbour, Bourgois, Paris (trad. it. *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, prefazione di G. Manzoni, introduzione di L. Hirbour, Ricordi-Unicopli, Milano 1985).

Wilson, P. N.

- 1989 *Vers une "écologie des sons". Partiels de Gérard Grisey et l'esthétique du groupe l'Itinéraire*, in «Entretemps», n. 8, pp. 55-81.

MARC BATTIER

Laboratori

È dalla fine del XIX secolo che l'elettricità, progressivamente addomesticata dall'uomo, ha dato alimento alla sua immaginazione: sono state scoperte le sue proprietà e sono stati realizzati dei dispositivi per assicurarne il controllo. Nell'ambito della liuteria, sono emerse due direzioni. La prima è fondata sull'uso dell'elettricità come mezzo di controllo: così Elisha Gray, il quale lavorerà all'invenzione del telefono nella stessa epoca di Graham Bell, concepì fin dal 1876 «The Musical Telegraph», uno strumento che sfruttava le risorse sonore del telegrafo. La seconda si orienta verso la creazione diretta dell'onda per mezzo dell'elettricità.

Nel 1896, Thaddeus Cahill, un ingegnere americano cui venne attribuita in seguito l'invenzione della macchina da scrivere elettrica, ideò uno strumento capace di produrre dei suoni attraverso la rotazione di alcune dinamo munite di un profilo identico alla forma di un'onda sonora. Per produrre dei suoni ricchi di armonici, abbracciando un'estensione che permettesse di suonare le opere di repertorio, egli fabbricò un numero considerevole di dinamo di misure differenti. Questo primo esperimento dalle ambizioni grandiose fu sostenuto da un'impresa commerciale che, tra il 1906 e il 1914, distribuì la musica del *Telharmonium* attraverso la rete telefonica della città di New York. D'altronde, non esistendo ancora gli altoparlanti, questo principio di diffusione era già stato usato in diverse situazioni, fino alla costruzione di un dispositivo analogo, il *Théâtrophone*, che aveva destato sensazione alla Exposition Internationale d'Electricité di Parigi nel 1881. Uno dei problemi incontrati dall'inventore fu l'assenza di uno strumento tecnico per amplificare l'onda prodotta dalla dinamo. Per raggiungere un livello soddisfacente, egli dovette costruire delle dinamo di misura impressionante, dando luogo così a costi smisurati, a difficoltà di manutenzione del suo strumento e al problema della diafonia, poiché la musica trasmessa si sovrapponeva alle conversazioni telefoniche degli altri utenti...

Nella stessa epoca, Lee De Forest inventava la valvola termoionica a tre elementi, altrimenti detta triodo, che serviva per amplificare un segnale elettronico. Era stata dunque trovata una risposta al problema di Cahill, che riponeva il *Telharmonium* nel museo delle antichità. Divenne così pos-

sibile generare un'onda sonora e amplificarla a un livello adeguato. L'invenzione di De Forest inaugurò la produzione elettronica del suono e, in prospettiva, la sintesi dei suoni musicali. Il musicofilo inventore americano concepì perfino uno strumento basato su questo principio, l'*audion*, segnando così l'inizio della liuteria elettronica.

Del periodo che seguì, ricorderemo in breve soltanto le tappe più importanti: il *thereminovox* (Lev Teremin, Russia, 1920), le onde Martenot (Maurice Martenot, Francia, 1928), la croce sonora (Nikolaj Obukhov, Francia, 1929), l'*hellertion* (Peter Lertes e Bruno Helberger, Germania, 1929), il *trautonium* (Friedrich Trautwein, Germania, 1930), il *rhytmicon* (L. Teremin e Henry Cowell, Usa, 1930), l'organo Hammond (Laurens Hammond, Usa, 1935), ecc. Questo breve elenco suggerisce una constatazione: la prima metà del secolo concentra i suoi sforzi sulla liuteria elettronica, concepita a immagine dello strumento tradizionale, anche se offre delle possibilità inedite nell'ambito della qualità dei suoni (onde Martenot, *trautonium*), dei microintervalli (*thereminovox*, onde Martenot), ovvero del ritmo (*rhytmicon*).

Cominciarono tuttavia a levarsi delle voci che esigevano ulteriori progressi, affinché la musica, nell'epoca dell'elettricità, della meccanizzazione, della rivoluzione scientifica e delle esperienze artistiche più ardite (Apollinaire, Dada, Duchamp, futuristi russi e italiani, ecc.) potesse unirsi al concerto dell'innovazione artistica. Si reclama quindi la collaborazione della ricerca tecnologica e della scienza (Ferruccio Busoni, Edgard Varèse, ecc.).

Le prime menzioni di laboratori dedicati alla sperimentazione musicale appaiono dalla fine degli anni Venti, quando Edgard Varèse immaginò il progetto di un laboratorio per la composizione di nuova musica. Egli fondava le sue speranze nella persona del celebre studioso di acustica Harvey Fletcher, direttore di ricerca presso i laboratori della Bell Telephone, e intraprese dei passi, purtroppo infruttuosi, nei confronti della fondazione Guggenheim. La parte essenziale del suo progetto si basava sulla collaborazione di musicisti, scienziati e ingegneri, al fine di sviluppare una vera sintesi del suono musicale. Partendo dalla liuteria elettronica della sua epoca (*thereminovox*, onde Martenot, il *dynaphone* di René Bertrand), egli si propone di sperimentare la creazione di timbri mai uditi fino ad allora. D'altra parte, una discoteca che raccoglieva registrazioni di musiche provenienti da molte parti del mondo, suggeriva e ricordava, se mai ciò fosse stato necessario, l'incredibile ricchezza dei suoni musicali delle culture extraeuropee.

Dopo Edgard Varèse, molti altri musicisti sogneranno di collaborare con scienziati e ingegneri di laboratorio. In un breve testo del 1949 consacrato a John Cage, Pierre Boulez fa riferimento ad un centro sperimentale che il compositore americano avrebbe cercato di creare a Los Angeles. In questo centro «tecnicisti e musicisti avrebbero collaborato a ricerche acustiche in tutti i campi, compreso quello elettronico» [Boulez e Cage 1990, p. 44]. Nel-

lo stesso anno, Cage scriveva: «Il ricorso a mezzi elettronici esige la stretta collaborazione anonima di numerosi operatori» [1973*b*, trad. it. p. 40]. Alcuni anni più tardi lo ritroveremo coinvolto nel Project of Music for Magnetic Tape (1951).

1. La musica concreta e l'inizio della sperimentazione.

Per iniziativa di Pierre Schaeffer [1952], la musica concreta si fondò inizialmente sulle operazioni consentite dalle macchine di riproduzione del suono: a quell'epoca, i giradischi. Con tecniche molto simili a quelle più recenti della musica techno, il musicista esplorerà i gradi di libertà offerti dalla manipolazione delle macchine e inventerà dei metodi, come quello del solco chiuso, dove un campione sonoro è ripetuto, invertendo il suono o cambiandone la velocità. Vi si possono quindi aggiungere frammenti di suoni prelevati in determinati punti di altre registrazioni, alla maniera di un cineasta che taglia un frammento di una scena filmata.

Quando nel 1950 il primo magnetofono a nastro fu consegnato allo Studio d'Essai della RTF (Radiodiffusion Télévision Française), la musica concreta si modificò: da allora in poi, diventerà possibile suddividere l'oggetto sonoro registrato in frammenti di breve durata, al fine di conservare solo quelli destinati ad essere montati liberamente. Nacque così *Étude aux 1000 collants* del giovane Karlheinz Stockhausen (1952).

Fedele alla propria intuizione Schaeffer rivendicò tuttavia il potere creativo dell'orecchio: è attraverso l'ascolto attento e analitico delle registrazioni che il musicista può trovare gli elementi musicali che gli permetteranno di assemblare i frammenti sonori. Il principale strumento sussidiario dell'orecchio è quindi inizialmente il microfono. Nel 1951, Schaeffer creò in seno alla radio il Groupe de recherches de musique concrète (GRMC) e intraprese delle ricerche sulla classificazione dei suoni con l'aiuto di un giovane musicista, Pierre Henry, e di un ricercatore, Abraham Moles, con il quale scrisse nel 1952 *Esquisse du solfège concret*, premessa al suo *opus magnum*, il *Traité des objets musicaux* (1966). La musica concreta non nasce dunque dalla macchina, ma viene generata dall'ascolto e dal gesto del musicista.

Di questo ampio repertorio, ricorderemo i cinque studi rumoristici di Pierre Schaeffer (1948), che segnano la nascita della musica concreta, la *Symphonie pour un homme seul* di Schaeffer e Pierre Henry, la prima versione di *Déserts* di Edgard Varèse (1954); queste opere segnano la prima epoca della musica concreta. A partire dalla creazione del Groupe de recherches musicales (1958), altre opere verranno ad illustrare la teoria dell'oggetto sonoro sviluppata da Schaeffer e Moles: *Étude aux allures* (Schaeffer 1958) e soprattutto *Étude aux objets* (Schaeffer 1959). Altri compositori, divergendo in parte dal percorso teorico di Schaeffer, produrranno dei piccoli capo-

lavori: *Concret PH* (1959, realizzato per il celebre padiglione della Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles), *Orient-Occident* (1960) di Iannis Xenakis, *Texte II* (1959) di André Boucourechliev, ecc.

2. Colonia e l'avvento dei laboratori di musica.

La nascita dello Studio di Colonia presso il Nordwestdeutscher Rundfunk (1951), fu segnata da influenze oggi ben note. Come vedremo, essa è fortemente improntata da lavori scientifici, ma può essere fatta risalire ad un curioso testo di Robert Beyer, pubblicato nel 1928 nella rivista «Die Musik», intitolato *Problem der "kommenden Musik"*. In questo testo compaiono due idee maestre che guideranno in seguito molte ricerche: per la nuova musica diventa in primo luogo necessario penetrare l'essenza del suono, e secondariamente interpretare i suoi diversi aspetti al fine di ricomporla integrandone lo spazio.

La fondazione dello studio fu dovuta soprattutto alla volontà del compositore Herbert Eimert di esplorare i mezzi offerti dalla sintesi elettronica del suono. Egli si basò sui lavori di uno scienziato, Werner Meyer-Eppler, il quale svolgeva delle ricerche sulla produzione sintetica della voce all'Institut für Kommunikationsforschung und Phonetik di Bonn. Fu presso Meyer-Eppler che nel 1951 Bruno Maderna compose la prima versione di *Musica su due dimensioni*, per flauto e nastro magnetico, opera divenuta leggendaria perché inaugura la musica mista, un genere che congiunge gli universi elettronico e strumentale.

L'atto di fondazione dello studio riunì, fra gli altri, Herbert Eimert, Robert Beyer, Fritz Enkel e Werner Meyer-Eppler. Era la prima volta che un laboratorio veniva creato con l'obiettivo di mettere i nuovi mezzi elettronici al servizio della sperimentazione musicale. Il vecchio sogno di Varèse trovava finalmente una realizzazione.

I primi risultati musicali furono gli studi di Eimert e Beyer, realizzati con l'aiuto di Enkel, presentati a Darmstadt nel 1953. Ma è con i due lavori di Karlheinz Stockhausen, arrivato allo studio nel 1953, che i mezzi elettronici si collegarono in maniera più intima alla composizione musicale. Per queste opere, Stockhausen utilizzò un metodo derivato dai risultati più recenti della musica seriale: la «serie generalizzata», che può essere sommariamente descritta come l'applicazione del principio della serie anche a parametri sonori diversi dall'altezza. Dopo la breve opera per pianoforte composta da Olivier Messiaen nel 1949, *Mode de valeurs et d'intensités*, nella quale al modo delle altezze si aggiunge una serie di 24 valori di durata, di 12 modi di attacco e di 7 sfumature di intensità, nacque l'idea di una musica nella quale ogni suono potesse avere un'identità propria e distinta. L'aspetto più importante di queste due brevi opere è che esse furono composte prima di essere realizzate, rivendicando anche per la musica

elettronica una vera e propria scrittura, basata sul passaggio continuo dalla struttura dell'opera al suo materiale. La partitura di *Studie II* è così diventata il simbolo grafico della musica elettronica. In seguito, Franco Evangelisti compose nel 1957 *Incontri di fasce sonore - studio elettronico* con suoni elettronici, creando preventivamente una partitura grafica.

I mezzi puramente elettronici, costituiti da strumenti di sintesi sonora, furono presto associati a suoni naturali, e in particolare alla voce, in una delle opere più rinomate della musica elettronica, *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) di Stockhausen. Herbert Eimert compose *Epitaph für Aikichi Kuboyama* (1960-62) a partire dalla semplice registrazione di una poesia, che viene trasformata mediante dispositivi di riverberazione e di modulazione, utilizzando in maniera magistrale lo Zeit Regler, un apparecchio messo a punto dall'ingegnere Anton Springer, che permette un allungamento temporale dei suoni registrati. È ancora il modello di una voce, questa volta immaginaria, che conduce György Ligeti a comporre *Artikulation* (1958), di cui Rainer Wehinger realizzerà una magnifica partitura grafica.

Con gli anni Sessanta, lo studio diversificherà in maniera radicale i propri orientamenti. Alcune opere indicano le nuove direzioni esplorate in primo luogo da Stockhausen: l'integrazione della musica elettronica, finora composta di opere uniche, immutabili, realizzate dal compositore come un pittore realizza la sua opera, con la musica dal vivo, in concerto. Composta nel 1960, *Kontakte* è un'opera per nastro solo, che può essere suonata anche nella versione "mista", con pianoforte e percussioni. Divenuta una delle opere miste più eseguite, *Kontakte* è conosciuta anche per la sua partitura, basata su un insieme di rappresentazioni grafiche di suoni complessi.

3. Lo sviluppo dei laboratori di musica elettronica nel mondo.

L'anno 1951 segna la comparsa della musica elettronica negli Stati Uniti, per merito di John Cage. Si tratta del Project of Music for Magnetic Tape, immaginato e fondato da Cage e David Tudor a New York. Grazie ad un finanziamento, essi ebbero la possibilità di assumere due tecnici, Louis e Bebe Barron, iniziando così la realizzazione di *Williams Mix* (1952). In seguito si unì a loro Earle Brown, partecipando al montaggio degli innumerevoli frammenti del nastro magnetico; assemblata su otto nastri definitivi, l'opera fu presentata nel marzo del 1953 durante un festival all'università dell'Illinois. Gli spettatori furono sorpresi di vedere sulla scena solo otto registratori... Riunire otto macchine rappresentò per l'epoca un'impresa ardua, che testimonia la preoccupazione dei compositori di presentare la propria musica in un'ambientazione che bisognava immaginare e creare al bisogno. Al progetto, che avrà termine nel 1954, lavorarono in seguito Christian Wolff, Morton Feldman ed altri, mentre Brown vi realizzerà *Octet*, pure per

otto nastri magnetici. Dal canto loro, Louis e Bebe Barron conobbero una certa celebrità realizzando nel 1956 la colonna sonora del film di fantascienza *Forbidden Planet*, interamente composta di suoni elettronici.

Lo stesso anno 1951 vede la costituzione ufficiale del gruppo Laboratorio sperimentale (Jikken Kôbô) a Tokyo, intorno a Toru Takemitsu, con Jôji Yuasa, Suzuki Hiroyoshi, interpreti, artisti e tecnici. Nel 1956 le loro attività approdano al primo concerto pubblico di musica elettronica in Giappone, alla Yamaha Hall di Tokyo. Nel frattempo, il compositore Toshio Mayuzumi aveva ascoltato il concerto di musica concreta presentato nella sala dell'antico Conservatorio di Parigi nel 1952. In questa occasione la musica concreta era stata presentata per mezzo di un dispositivo di proiezione sonora nello spazio, battezzato «rilievo cinematografico»; Mayuzumi poté ascoltare, fra l'altro, l'opera di Olivier Messiaen *Timbres-Durées*, diffusa su tre canali distinti, come pure i due studi di Pierre Boulez, *Étude sur un son* e *Étude sur un accord de sept sons*. L'anno seguente egli realizzò in uno studio radiofonico la prima opera elettronica giapponese, *X, Y, Z*.

Lo Studio di Colonia servì da modello per la creazione di altri laboratori di musica elettronica; essi saranno ospitati anche nelle stazioni radiofoniche, come a Tokyo (Denshi Ongaku Studio, NHK, 1956), o a Varsavia (Studio sperimentale della radio, 1957), benché l'espansione dei laboratori nell'Europa dell'Est si scontrasse con sfavorevoli condizioni politiche.

4. Effetti dell'installazione degli studi in Europa.

Le attrezzature degli studi nelle stazioni radiofoniche erano professionali, pesanti, costose. Esigevano una manutenzione e una messa a punto continue, assicurate da un personale tecnico specializzato. Per sfruttarle bene, bisognava acquisire una vera e propria specializzazione. Erano necessari dei tecnici, sia ai fini sindacali, poiché essi erano responsabili delle attrezzature, sia a quelli della manipolazione, di cui essi detenevano la capacità. Non bisognerebbe dimenticare questo stato di fatto quando si esamina la crescita degli studi di musica elettronica in Europa. Questa mediazione condusse a una situazione nella quale il compositore, cui inizialmente questi luoghi erano destinati, poteva entrare in conflitto con il tecnico che conosceva la procedura normale di utilizzazione delle macchine così come era stata prevista dal costruttore e sviluppata dall'esperienza dello specialista. In queste condizioni il musicista può sembrare goffo, inetto, o ignorante. In realtà, se si osservano i compositori degli anni Cinquanta che decisero di comporre in studio, possiamo constatare molteplici atteggiamenti rispetto a questa situazione.

Incontriamo innanzitutto il compositore-tecnico, nella persona di Pierre Schaeffer, il quale, nulla ignorando del potere delle macchine, giunse a

delle vere scoperte allorché, nel manipolare i comandi del banco-mixer o giocando con i meccanismi di riproduzione delle registrazioni, inventò una metamorfosi del materiale sonoro. A partire dalla conoscenza delle macchine, Schaeffer edificò progressivamente per prova ed errore un insieme di nuove tecniche inedite, che lo condurranno rapidamente a fondare la sua teoria della musica concreta. Grazie alla sua formazione, egli conosceva le possibilità e le limitazioni delle attrezzature, che nel 1948 erano quelle di un normale studio radiofonico, mettendosi così in grado di superarle. In collaborazione col tecnico di studio Jacques Poullin, egli inventerà d'altronde diverse macchine per migliorare le manipolazioni delle registrazioni, i fonogeni (1951): il fonogeno a cursore, che permette una trasposizione continua dei suoni, e il fonogeno cromatico, munito di una tastiera a dodici tasti, che fornisce una trasposizione per semitoni. Quando egli realizzò il suo primo studio elettronico, ecco come Pierre Boulez descrisse il fonogeno in una lettera a John Cage:

Noi abbiamo come strumenti di lavoro dei microfoni per registrare, degli incisi di dischi, due magnetofoni a velocità variabile, 12 velocità nelle proporzioni della scala temperata, velocità semplice e velocità doppia. Fanno già 24 velocità [Boulez e Cage 1990, p. 183].

Da un'altra parte, troviamo il modello di compositore descritto da Luciano Berio in un articolo del 1956:

Il compositore che adopera a scopo di musica i mezzi che la tecnica elettroacustica ed elettronica gli mettono a disposizione, sarà tanto più vicino al «vero» quanto più saprà rispondere, con assoluta modestia, alle obiettive condizioni e necessità del mezzo usato, e quanto più saprà accettare la diretta collaborazione del tecnico, l'aiuto e la critica del collega. Anche su un piano generale, l'incontro sereno e fecondo, oltre i confini delle specializzazioni artistiche e scientifiche, è una delle grandi strade aperte all'uomo moderno [1956, p. 113].

A questo credo risponde lo scienziato, nella persona di Alfredo Lietti, il quale dichiara nella stessa sede che, se il musicista ha un'idea precisa dei suoni che desidera, spetta all'«ingegnere» il compito di trovare gli apparecchi tecnici adeguati a permettere un'incarnazione sonora di quella che per il momento è soltanto un'idea musicale:

Il musicista può avere una chiara idea del suono che vuole raggiungere, ma è un'idea musicale, naturalmente. Al tecnico interessano invece i dati fisici del suono, se questo suono deve essere realizzato elettricamente. È ovvio che la difficoltà può essere superata solo con un reciproco sforzo di avvicinamento [Lietti 1956, p. 117].

5. *La fusione dei generi: lo Studio di fonologia musicale.*

La nascita, nel giugno del 1955, del laboratorio concepito da Luciano Berio e Bruno Maderna, lo Studio di fonologia musicale della RAI di Mi-

lano, segna l'avvento dello studio moderno, che utilizza sia le risorse della sintesi elettronica sia il trattamento dei suoni registrati. Appoggiandosi al contributo scientifico e tecnico di Alfredo Lietti, gli ideatori crearono un laboratorio che metteva a disposizione del compositore quanto c'era di meglio in materia di strumenti elettronici. Pur dovendosi sforzare di comprenderne le potenzialità, il musicista avrebbe dovuto necessariamente stabilire una relazione di lavoro con il tecnico, signore delle macchine. Effettivamente, il ruolo di Marino Zuccheri, il tecnico dello Studio di Fonologia musicale, fu determinante anche in seguito, durante la sua collaborazione alle successive opere di Luigi Nono.

Lo studio contribuì in modo brillante al repertorio della musica elettronica: *Thema (Omaggio a Joyce)* di Luciano Berio (1958), su un testo estratto dall'*Ulisse* di James Joyce, recitato da Cathy Berberian, è una delle opere più stimate del repertorio contemporaneo. Interamente costruita su un'analisi linguistica del passo letterario, l'opera conduce l'ascoltatore dalla lettura del testo poetico di Joyce, molto influenzato da un modello musicale, fino a degli oggetti sonori tanto più nuovi all'ascolto quanto più essi sono realizzati unicamente attraverso la trasformazione elettronica della voce. Il lavoro nacque da una ricerca condotta congiuntamente da Berio e Umberto Eco, dando luogo a un'emissione radiofonica che mette in rilievo la musicalità del testo di Joyce; se ne troverà una risonanza in *Opera Aperta* di Eco [1962].

Un altro approccio alla musica in studio è rappresentato dall'opera di Henri Pousseur, *Scambi* (1957), che fu composta con l'aiuto di un dispositivo elettronico ideato da Alfredo Lietti, il «filtro di ampiezza», utilizzato qui in maniera magistrale; l'opera testimonia una libertà di realizzazione che si traduce attraverso una morbidezza e una mobilità dei suoni elettronici ancora poco abituale a quell'epoca. Essa è anche un esempio «di opera elettronica aperta», essendo suddivisa in sezioni che si possono ricomporre; se ne conosce d'altronde, oltre alla versione del compositore, solo quella realizzata da Berio...

Ricordiamo anche altre opere che segnano la storia dello studio: *Visage* (1961) di Berio; *Fontana Mix* (1958) di John Cage; *Continuo* (1958), *Le Rire* (1962) e *Hyperion*, «su testo di Hölderlin e fonemi di Hans G. Helms» (1964) di Bruno Maderna; *Contrappunto dialettico alla mente* (1968) e *La fabbrica illuminata* (1964) di Luigi Nono, e *A floresta é jovem e cheia de vida* (1966), che utilizza, in aggiunta al nastro magnetico, dei filtri elettronici, i quali preannunciano l'impegno futuro del compositore nella live electronic music.

6. Il sintetizzatore di suono e la trasformazione dei laboratori.

A New York una nuova tecnologia si propone l'obiettivo di dare ai musicisti la possibilità di ascoltare le loro partiture elettroniche con la più gran-

de precisione: è il sintetizzatore RCA. La musica è codificata per mezzo di una tastiera che crea un nastro perforato: vengono codificate le informazioni elementari di durata, di altezza e di timbro. Un disco di dimostrazione diffuso nel 1955 testimonia le intenzioni dell'impresa, sviluppata a partire dal 1952 nei laboratori RCA, ma anche le sue carenze. In effetti, l'apparecchio fu concepito da Harry Olson e Herbert Belar per ottenere un'interpretazione elettronica quanto più possibile realistica di brani leggeri. Attraverso un sintetizzatore accoppiato con un incisore di dischi, e una volta codificata la musica su un nastro di carta perforato, era sufficiente avviare l'esecuzione e raccogliere la registrazione. È legittimo domandarsi, ascoltando questi suoni rigidi e inerti, come i musicisti professionisti abbiano potuto impensierirsi. Questo fu tuttavia quanto accadde. Nel 1958, quando venne realizzato il secondo prototipo, la RCA dovette abbandonare il proprio progetto davanti all'alzata di scudi del sindacato americano dei musicisti. Fu allora che il compositore Vladimir Ussachevsky, pioniere della musica elettronica negli Stati Uniti, e Milton Babbitt, professore all'università di Princeton, iniziarono le procedure che condussero la RCA a cedere loro il sintetizzatore. Con questo obiettivo, essi si associarono per formare nel 1959 un nuovo studio battezzato Columbia-Princeton Electronic Music Center. Tra le opere più conosciute prodotte da questo laboratorio citiamo *Philomel*, per soprano e suoni elettronici, di Milton Babbitt, o *Time's Encomium* (1969) di Charles Wuorinen, che ottenne il premio Pulitzer.

Il progresso nella miniaturizzazione del transistor, inventato nel 1948, permise di sostituire le voluminose valvole elettroniche con delle componenti molto più piccole. Ne risultò ridotto anche il costo. All'inizio degli anni Sessanta, possiamo così intravedere la nascita di una nuova liuteria: il sintetizzatore.

La nascita del sintetizzatore moderno è attribuita a tre inventori che, con tutta probabilità, hanno lavorato indipendentemente e all'insaputa l'uno dell'altro. Uno di loro è familiare al grande pubblico, mentre gli altri sono conosciuti solo dagli specialisti. Il nome di Moog è divenuto rapidamente sinonimo di strumento ultramoderno nell'ambito della musica leggera: quello di Buchla è rimasto limitato ai circoli più sperimentali della musica contemporanea. Infine, il terzo inventore, Paolo Ketoff, resta sconosciuto; vero è che egli costruì soltanto una dozzina di strumenti nel suo laboratorio di Roma. Ma ciò che lega questi tre inventori, al di fuori della pura e semplice tecnologia, è il dato iniziale che i dispositivi sonori da loro concepiti nacquerò dietro la sollecitazione di uno studio.

Con il soggiorno a Roma di Otto Luening, fondatore della tape music a New York, l'Accademia americana di Roma volle aprire un proprio studio. Poiché Paolo Ketoff aveva appena terminato nel 1962 un prototipo di sintetizzatore ordinato da Gino Marinuzzi, il voluminoso Fonosynth, a lui fu assegnato il compito di inventare un insieme di strumenti tecnici adatti al-

la composizione di musica elettronica. Nacque così il Synket (Sintetizzatore-Ketoff), terminato nel 1965. Grazie al talento per l'improvvisazione (anche jazzistica) del compositore John Eaton – un borsista dell'accademia, cui si aggiunse in seguito William Smith – fu composta la prima opera in assoluto che facesse uso di un sintetizzatore in situazione *live*, in diretta: *Songs for RPB* (1965), per soprano, pianoforte e Synket.

Anche il primo sintetizzatore di Robert Moog, stimolato dalla richiesta di un musicista, Herbert Deutsch, nacque per costituire il nucleo di uno studio di musica elettronica. Dopo un primo prototipo, il primo sintetizzatore venduto da Moog fu acquistato dal coreografo Alwin Nikolais, che compose lui stesso le musiche dei propri balletti (1965).

Ancora uno studio, il San Francisco Tape Music Center, chiese nella stessa epoca a Donald Buchla, musicista dotato di una grande conoscenza dell'elettronica, di concepire un dispositivo capace di integrare le funzioni essenziali della musica elettronica: elaborazione, missaggio e perfino generazione di fenomeni aleatori. Una riflessione sull'ergonomia è alla base dell'apparecchio concepito da Buchla: sfruttando le risorse dell'elettronica, egli collegò in modo interattivo i differenti dispositivi riuniti nel suo apparecchio, potendo alcuni modificare di continuo il funzionamento degli altri, mentre dei segnali specializzati avviavano altre operazioni.

Il principio degli strumenti di Buchla e di Moog è essenzialmente identico, almeno nel corso dei primi anni delle loro ricerche; entrambi rappresentano il modello di sintetizzatore diffuso a partire dagli anni Sessanta, principio di moduli destinati alla produzione elettronica del suono sintetizzato e alla sua elaborazione. Il sintetizzatore andò così a sostituire vantaggiosamente le manipolazioni del nastro magnetico, entrando a far parte dello studio. Tuttavia, l'idea originaria di configurare un dispositivo di elaborazione e sintesi del suono, realizzato da Buchla, Moog e Ketoff, deve essere riconosciuta a Max Mathews, il cui programma di sintesi digitale del suono, MUSIC III, sviluppato nei laboratori della Bell Telephone nel 1960, utilizza lo stesso principio di funzioni elementari collegati in rete.

7. Sviluppo della *live electronic music*.

Il sintetizzatore sarebbe quindi nato da un felice malinteso. Tuttavia l'industria (all'inizio soprattutto quella americana, ma poi, in maniera sporadica, anche europea e infine giapponese) trasformerà il sintetizzatore in uno strumento adattabile ai bisogni della musica popolare. Giudicati spesso troppo semplicistici dai compositori, i sintetizzatori degli anni Settanta non furono impiegati quanto si sarebbe potuto immaginare. Un repertorio di opere *live* cominciò però a svilupparsi dalla fine degli anni Sessanta. Tra queste si citeranno quelle di Karlheinz Stockhausen (*Stimmung*, 1968; *Man-*

tra, 1970), Lorenzo Ferrero (*Variazioni su un materiale di Mozart*, 1974), Thomas Kessler (*Piano Control*, 1974), Marc Battier (*Cosa mentale*, 1975), Michaël Levinas (*Voix dans un vaisseau d'airain*, 1977), Gérard Grisey (*Sortie vers la lumière du jour*, 1978), Tristan Murail (*Treize couleurs du soleil couchant*, 1978) e Hugues Dufourt (*Saturne*, 1979), ecc.

A partire dagli anni Sessanta, grazie al rinnovamento artistico simbozzato da Fluxus, poi all'arte concettuale, alla *performance* e alla tendenza a cercare la partecipazione del pubblico, alcuni musicisti formarono dei gruppi per esplorare insieme nuovi modi di produrre musica, nei quali si mescolavano improvvisazione, partiture grafiche e verbali, nuove tecnologie del suono; e in più il teatro, la multimedialità e l'intermedialità, con proiezioni di film e diapositive. Questi gruppi inaugureranno nuovi modi di utilizzare le risorse della tecnologia, con una conseguenza importante: lo studio non sarà più l'unico luogo di produzione di musica elettronica.

A Roma nacque il Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza, comprendente fra gli altri, Franco Evangelisti, Domenico Guaccero, Gino Marinuzzi (per il quale Ketoff aveva concepito il Fonosynth), lo stesso Ketoff, Egisto Macchi ed Ennio Morricone (1964); poi Musica Elettronica Viva, con Frederik Rzewski e Alvin Curran (1966); in Gran Bretagna, AMM si riunì intorno a Cornelius Cardew (1965); negli Stati Uniti, il Sonic Art Group fu formato nel 1966 da Robert Ashley, David Berhman, Alvin Lucier e Gordon Mumma, mentre The Theatre of Eternal Music fu fondato a New York da La Monte Young e Marian Zazeela (1964). Un'opera come *Rainforest* di David Tudor, dove sono coniugati sintetizzatori e dispositivi elettronici artigianali di ogni specie, rappresenta la fusione dell'installazione, in analogia alla pratica delle arti figurative, con la musica elettronica; in una direzione che sarà esplorata a lungo da Max Neuhaus.

Un'altra tendenza della live electronic music aveva esordito con quelle opere di Stockhausen che utilizzano alcuni dispositivi di elaborazione in diretta dei suoni strumentali: *Mikrophonie I e II* (1964, 1965) e *Mixtur* (1967).

Progressivamente si costituì un repertorio di opere che utilizzavano una tecnologia emancipata dagli studi. Nel 1979, quando Luigi Nono abbandonerà lo Studio di Fonologia per consacrarsi attivamente alla live electronic music con *Fragmente-Stille, An Diotima*, egli ricorse ad un vero studio mobile, lo Halaphon, che permetteva fra l'altro un controllo molto accurato della diffusione nello spazio, e a cui egli fece ricorso nuovamente per il suo capolavoro *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984-85). E questo lo stesso sistema che utilizzerà Pierre Boulez per la prima esecuzione, a Donaueschingen, di *Répons* (1981) per solisti, orchestra e l'elaboratore di suono dell'IRCAM, una macchina denominata 4X, inventato dall'ingegnere napoletano Giuseppe Di Giugno. Con questi dispositivi, la tecnologia musicale riprende, come nella prima metà del xx secolo, il cammino della musica suonata dal vivo e in diretta, sulla scena; nello stesso tempo, queste macchine arricchiranno anche le attrezzature degli studi tecnici. Da allora in poi, i due percorsi si svi-

lupperanno in parallelo. La live electronic è ormai un genere ampiamente praticato, con un suo autonomo spazio.

8. *L'informatica musicale viene in soccorso ai laboratori.*

Lo sviluppo dell'informatica musicale è segnato da alcuni punti di riferimento. Nel 1956, un musicista con una formazione scientifica, Lejaren Hiller, e un matematico, Leonard Isaacson, intrapresero una ricerca di ampio respiro che giungerà l'anno seguente alla realizzazione di un'opera per quartetto d'archi, battezzata *Illiac Suite*, dal nome del computer sul quale essa era stata interamente composta. I quattro movimenti di questo quartetto sono generati da un programma diverso per ciascun movimento, lungo un percorso che conduce l'ascoltatore dalla pallida imitazione di forme musicali classiche fino all'esplicito modernismo dell'ultimo movimento. Meno di dieci anni dopo la nascita della cibernetica (Norbert Wiener, 1948), mentre nasceva un nuovo campo di ricerca, quello dell'intelligenza artificiale (1956) che associava l'informatica alle scienze cognitive nello studio dei modelli di comportamento umani, quest'opera segna l'ingresso del computer nel campo dell'arte. La musica fu così la prima a interessarsi alle potenzialità dell'informatica, e lo fece su un terreno ambizioso, quello della formalizzazione di una delle più alte attività musicali: la composizione. Il fenomeno della composizione con il computer si diffuse dalla fine degli anni Cinquanta, con i lavori di Iannis Xenakis che nel 1962 ricorse al computer (un IBM 7090) per la sua opera *ST/10-1,080262*, eseguita a Parigi il 24 marzo di quell'anno sotto la direzione di Constantin Simonovič. Ma questo compositore aveva già scritto parecchie opere basandosi su procedimenti e formalizzazioni matematiche. D'altronde, quest'ultima opera si basava sulla stessa procedura di calcolo utilizzata nel 1956-57 per comporre *Achorripsis*, per ventuno strumenti. Questo movimento conobbe un periodo di riflusso, di fronte a un sommarsi di problemi, non ultimi la lenta crescita e le difficoltà accumulatesi sul cammino dell'intelligenza artificiale, nonostante i lavori di Pierre Barbaud, di Giuseppe Englert, di David Cope, di Pietro Grossi, ecc. Da parte sua, Xenakis proseguirà le proprie ricerche matematiche all'interno di un gruppo da lui stesso fondato nel 1966, l'Équipe de mathématique et automatique musicale (EMAMu), che egli trasformerà nel 1972 in centro di ricerca, il CEMAMu (Centre de mathématique et automatique musicale). Solo nel corso degli anni Ottanta, con l'arrivo della microinformatica che facilitò l'accesso ai computer attraverso l'invenzione del personal, alcuni compositori di diverse tendenze si interessarono di nuovo alla programmazione. Ma questa volta ciò avvenne sotto il nome di composizione assistita, indice di un'ambizione più misurata (Tristan Murail, Magnus Lindberg, Jacopo Baboni Schilingi, ecc.).

Nel 1957 compare l'altra grande tendenza dell'informatica musicale: la produzione diretta del suono. Con i lavori di Max Mathews ai Bell Laboratories, il calcolatore diventa capace di rappresentare l'onda sonora: munito di un convertitore digitale-analogico collegato a un amplificatore e a un altoparlante, esso può produrre una musica il cui materiale sonoro sarà stato precedentemente calcolato. È l'inizio della sintesi digitale dei suoni (1957).

Per illustrare i primi anni di questa nuova tecnologia si possono citare poche opere. Bisognerà innanzitutto concepire dei programmi capaci di assicurare il formidabile compito di simulare il comportamento dei suoni. Con questo obiettivo, Mathews redige nel 1959 il programma MUSIC III, composto da un insieme di funzioni elementari di sintesi e di elaborazione del suono: generatori di frequenza, amplificatori, mixer. Il musicista è in grado di assemblare questi dispositivi, che sono virtuali perché programmati, in una rete battezzata «strumento». Citiamo il divertente *A Bicycle Built for Two* (1962) di Max Mathews, utilizzato per lo spegnersi del computer HAL nel film *2001: Odissea nello spazio*, e gli studi di James Tenney. Con le opere di Jean-Claude Risset, i programmi di Mathews rivelano la loro potenza di sintesi di nuovi timbri (*Mutations*, 1969; *Inharmonique*, 1977), grazie al fatto che il compositore utilizzerà i risultati delle proprie ricerche scientifiche sul modo in cui il nostro cervello elabora l'informazione musicale.

Nel corso degli anni Sessanta, l'informatica dà vita al microcomputer, una macchina dalla potenza limitata ma dal prezzo accessibile. Inizialmente dei sintetizzatori analogici furono collegati ai microcomputer attraverso convertitori digitali-analogici che conducevano delle tensioni elettriche incaricate di agire sui comandi dello strumento. Si tratta della cosiddetta «sintesi ibrida», inaugurata da alcune realizzazioni storiche: lo studio di Peter Zinovieff a Londra nel 1967, il sistema GROOVE (Generated Real-Time Operations on Voltage-Controlled Equipment), concepito nel 1967 da Max Mathews e Richard Moore ai Bell Laboratories, e infine l'Elektron Musik Studio di Stoccolma (1970), dallo straordinario design scandinavo.

Il computer afferma così progressivamente la propria capacità di raggruppare l'insieme delle operazioni musicali cui la musica elettronica aveva dato vita: registrazione, immagazzinamento, taglio, elaborazione, montaggio, missaggio e, naturalmente, sintesi dei suoni. Questo ambito divenne d'altra parte l'oggetto di ricerche approfondite, al fine di concepire dei metodi e dei modelli di sintesi, tra i quali i più conosciuti sono la sintesi additiva (Jean-Claude Risset), la sintesi per modulazione di frequenza (John Chowning, 1973) e, più recentemente, la sintesi per modelli fisici (Claude Cadoz).

9. Dal laboratorio alla ricerca musicale.

Ma l'informatica è una disciplina complessa, con una parte importante di ingegneria, e richiede delle competenze superiori. Per questo motivo, si

è creato progressivamente un nuovo tipo di struttura: il Centro di ricerca musicale. Esso riunisce musicisti, informatici, ingegneri, scienziati, uniti da un linguaggio comune: la programmazione informatica. Se ne presentava il bisogno nei testi di Edgard Varèse, il quale enunciava così il suo credo già nel 1916:

Il nostro alfabeto musicale deve arricchirsi [...]. I musicisti dovrebbero affrontare la questione con estrema serietà con l'aiuto di tecnici specializzati [...]. Quello che cerco sono nuovi mezzi meccanici che siano in grado di mettersi al servizio di qualsiasi esperienza del pensiero e di sostenerla [1983, trad. it. p. 37].

A Parigi, Pierre Boulez fonda nel 1969 l'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique); l'istituto sarà inaugurato nel 1977. Il GRM, sotto la direzione di François Bayle, si lancia anch'esso nell'avventura informatica, ciò che condurrà a concepire la macchina SYTER la quale coniuga le esigenze dello studio con quelle dell'esecuzione dal vivo. Negli Stati Uniti, John Chowning fonda il CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) nel 1975. In Italia si aprono molti centri: a Padova, il Centro di sonologia computazionale dell'università, con Giovanni De Poli, Alvisi Vidolin e altri, assicura dal 1979 la formazione di giovani compositori (Marco Stroppa) e la produzione di opere. Citiamo anche, tra gli altri: il Centro tempo reale di Firenze, creato da Luciano Berio; il Centro di ricerche musicali di Roma, un organismo indipendente che ha ideato una famiglia di processori digitali di suono, la serie Fly (Laura Bianchini e Michelangelo Lupone); il Laboratorio per la sperimentazione e la didattica dell'informatica musicale della Civica scuola di Milano (Alessandro Melchiorre); lo studio Agon di Milano (Azio Corghi, Luca Francesconi); il CNUCE di Pisa, fondato da Pietro Grossi, e quello di Firenze (Lelio Camilleri). Sotto l'impulso di Gisella Belgeri, tutti questi centri, e quelli che non sono nominati qui per motivi di spazio, sono oggi raggruppati in una federazione italiana, il CEMAT (Centri musicali attrezzati). Possiamo osservare lo stesso fenomeno in Europa: Swiss Center for Computer Music, Composers' Desktop Project in Gran Bretagna, Zentrum für Medientechnologie in Germania, Centro Teremin in Russia, ecc.

La ricerca musicale cambia così di forma, modificando profondamente il modo stesso di concepire l'opera musicale con la tecnologia. Le risorse necessarie alla composizione – macchine e programmi – sono divenuti l'oggetto di ricerche scientifiche e tecnologiche di alto livello. La collaborazione tra le discipline che concorrono a foggiarle e a sperimentarle si manifesta fino all'interno dei centri maggiori. Con l'arrivo dei computer, la ricerca si è diffusa e decentrata. Tutto è da reinventare, e il bisogno di ricerca musicale si è affermato, pervadendo le università europee. Grazie alla tecnologia dei microprocessori, sopraggiunge una grande mutazione dell'informatica, che rivoluziona il complesso dei mezzi della musica elettronica.

Imponendosi come l'ambiente obbligato della ricerca, l'informatica mu-

sicale divenne più che un semplice complemento dei lavori condotti abitualmente negli studi: essa trasformò definitivamente il loro volto e, generando dei nuovi centri, ridefinì la nozione stessa del laboratorio di musica. I musicisti possono ora disporre di uno studio personale, organizzato attorno al microcomputer. Se gli studi di musica elettroacustica scompaiono, diluendosi nei centri di ricerca e nel personal computer, ciò avviene a vantaggio di una nuova libertà offerta all'immaginazione del compositore.

Si realizza così quel sogno di collaborazione tra musica e tecnica formulato da Edgard Varèse già dal 1916.

AA.VV.

- 1993 *Bruno Maderna*, in «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 21-22 (dicembre), numero speciale.

Baroni, M., e Dalmonte, R.

- 1989 (a cura di), *Studi su Bruno Maderna*, Suvini Zerbindi, Milano.

Battier, M.

- 1995 *Entre l'idée et l'œuvre. Parcours de l'informatique musicale*, in *Esthétique des arts médiatiques*, vol. I, a cura di L. Poissant, Presses de l'Université du Québec, Sainte-Foy, pp. 319-34.

Berio, L.

- 1956 *Prospettive nella musica, ricerche ed attività dello studio di Fonologia Musicale di Radio Milano*, in «Elettronica», n. 3, pp. 108-15.
1981 *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari.

Bortolotto, M.

- 1976 *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi, Torino.

Boulez, P., e Cage, J.

- 1990 *Correspondance et documents*, a cura di J.-J. Nattiez, Amadeus, Winterthur.

Cage, J.

- 1973a *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown Conn., 1^a ed. 1961 (trad. it. parziale, *Silenzio. Antologia da Silence e A Year from Monday*, Feltrinelli, Milano 1971).
1973b *Forerunners of modern music*, *ibid.*, pp. 62-66 (trad. it. *Precursori della musica moderna*, *ibid.*, pp. 37-41).

Chadabe, J.

- 1997 *Electric Sound - the Past and Promise of Electronic Music*, Prentice Hall, Upper Saddle River N.J.

Eco, U.

- 1962 *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Haus, G.

- 1984 *Elementi di Informatica Musicale*, Gruppo Editoriale Jackson, Milano.

- Lietti, A.
1956 *Gli impianti tecnici dello studio di Fonologia Musicale di Radio Milano*, in «Elettronica», n. 3, pp. 116-21.
- Nono, L.
1993 *Écrits*, a cura di L. Feneyrou, Bourgois, Paris.
- Pousseur, H.
1976 (a cura di), *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano.
- Scaldaferri, N.
1997 *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Lim, Lucca.
- Schaeffer, P.
1952 *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris.
1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.
- Varèse, E.
1983 *Écrits*, a cura di L. Hirbour, Bourgois, Paris (trad. it. *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, prefazione di G. Manzoni, introduzione di L. Hirbour, Ricordi-Unicopli, Milano 1985).

SUSANNA PASTICCI

Musica e religione

In un orizzonte culturale dominato da un'attitudine sostanzialmente laica dell'operare artistico, com'è quello che fa da sfondo alle vicende musicali del xx secolo, il tentativo di ripercorrere le tracce di una creatività legata all'espressione di tematiche religiose è impresa avvincente ma quantomai problematica. Se infatti per 'musica religiosa' si intende, in un'ottica interpretativa tesa a stabilire un rapporto di ideale continuità con la grande tradizione dei secoli precedenti, una produzione destinata al culto e alla funzione liturgica, o quantomeno una musica rivolta a significare un'"espressione di fede" o un'esplicita appartenenza confessionale dell'autore, ci si troverà di fronte a un *corpus* di opere abbastanza limitato. Il senso del religioso che abita la coscienza degli artisti del xx secolo è in molti casi un sentimento riposto, problematico e assai sofferto: più che acquisire un magistero di sacralità attraverso l'identificazione con le ritualità di una religione di stampo ufficiale, esso appartiene alla sfera privatissima della spiritualità individuale, ove si concretizza talvolta anche come semplice e generica fascinazione nei confronti dell'arcano e dell'ineluttabile. Raramente il tema religioso viene chiamato in causa come mero pretesto ispirativo: la sua presenza, in quanto libera scelta interiore dell'artista, è sempre lievitata da un'intenzione consapevole e da motivazioni creative profonde. Un'autentica ispirazione religiosa può celarsi anche tra le maglie più riposte di un universo poetico dichiaratamente laico e mondano, pur se espressamente legato a modelli della ricerca scientifica o dell'ideologia materialista: paradossalmente, in un'epoca caratterizzata dal progressivo abbandono della pretesa di grandi visioni metafisiche globali, la stessa idea di «secolarizzazione», intesa come «rapporto di provenienza da un nocciolo di sacro da cui ci si è allontanati e che tuttavia rimane attivo anche nella sua versione "decaduta", distorta, ridotta a termini puramente mondani», può diventare il tratto costitutivo di un'esperienza religiosa profonda e veritiera [Vattimo 1998, p. 9]. Solo accettando l'eventualità di una definizione "aperta" e non convenzionale del sentimento religioso è dunque possibile cominciare a comprendere come, al di là di ogni ragionevole apparenza, la musica del xx secolo abbia saputo immaginare regioni dello spirito e della trascendenza che già di per sé manifestano forti contenuti di sacralità.

Queste considerazioni non intendono ovviamente sminuire la presenza e l'importanza di una produzione religiosa intesa nell'accezione comune del termine: anche in un secolo lacerato da mille contraddizioni, infatti, l'immagine convenzionale di una musica rivolta all'espressione di messaggi spirituali ha saputo concretarsi in esiti artistici qualitativamente assai significativi. Ciò che si vuol sottolineare, semmai, è che una riflessione sui rapporti tra credo religioso e pratica compositiva che si limiti a una semplice ricognizione delle opere di "contenuto" religioso è destinata a restituire una visione molto parziale di un fenomeno che risulta invece di ben più ampia portata. In altre parole, la vocazione alla sacralità che contraddistingue larga parte del pensiero musicale novecentesco non si traduce sempre e necessariamente nella produzione di musica religiosa. Essa si riflette, piuttosto, in un universo di idee e modelli di comportamento destinati a esercitare un'influenza profonda e assai duratura sull'esperienza musicale dell'intero secolo: la vocazione messianica del compositore, le problematiche legate alla comunicazione di un messaggio artistico di difficile comprensione, la tendenza all'astrazione, la tensione verso l'assoluto, l'esigenza di un progresso inteso come graduale accostamento a un ideale di perfezione e, infine, l'invenzione di una dimensione temporale del flusso sonoro capace di accostarsi all'idea stessa di trascendenza.

1. *«Musica religiosa»: le molteplici implicazioni di un concetto ambiguo.*

Le tematiche religiose, al pari di ogni altro sentimento o contenuto extramusicale, appartengono a quel complesso di significati referenziali che fin dalle sue origini più remote la musica è stata chiamata a riprodurre, esprimere e simbolizzare: e tuttavia, proprio in ragione della tendenziale difficoltà a denotare significati specifici che caratterizza l'esperienza musicale rispetto ad altre forme espressive, a partire dalla fine del XVIII secolo cominciò ad affermarsi l'idea che la religiosità rappresentasse non tanto un "contenuto" esprimibile in termini sonori, quanto piuttosto un elemento consustanziale all'essenza della musica stessa. Attraverso gli scritti di Wackenroder, Schleiermacher e Tieck, il rapporto della musica col sacro venne progressivamente a delinearsi come un vincolo profondo, indissolubile e assoluto: in questa prospettiva la natura sacrale dell'esperienza musicale non è legata alla possibilità di "rappresentare" contenuti religiosi, bensì alla capacità della musica di non riferirsi direttamente ad alcun contenuto specifico [Dahlhaus 1978a, trad. it. pp. 97-111]. Affrancandosi dal mondo visibile e dalla parola, la musica si innalza dunque all'intuizione dell'infinito e dell'assoluto, ovvero di quegli stessi elementi che costituiscono la sostanza fondamentale della religione medesima: «la musica è certamente il sommo mistero della fede, la mistica, la religione completamente rivelata» [Wackenroder 1967, p. 251].

L'ipotesi di una totale identificazione tra musica e religione, se da un lato contribuisce a delineare i tratti di quel processo di progressiva «secolarizzazione» della religione cui si accennava in precedenza, allo stesso tempo apre la strada a un'idea di «sacralizzazione» dell'arte la cui risonanza era destinata a superare di gran lunga i confini della riflessione romantica e ottocentesca. La possibilità di istituire un parallelismo diretto tra musica e religione riaffiora infatti negli scritti di Theodor W. Adorno, notoriamente destinati a esercitare un'influenza decisiva sugli sviluppi di tanta parte delle poetiche musicali novecentesche:

Rispetto alla lingua che esprime significati determinati la musica è una lingua di tipo completamente diverso. Qui sta il suo aspetto teologico. Quel che essa dice è determinato in quanto cosa che appare, ma è anche nascosto. La sua idea è la figura del Nome di Dio. Essa è [...] l'umano tentativo, per quanto vano, di nominare il Nome stesso, non di comunicare significati [Adorno 1963, p. 11].

Tenendo conto della natura fondamentalmente laica e materialistica della riflessione adorniana, è evidente che la teologia cui egli fa riferimento è una teologia più evocata che non sostanzialmente «creduta» o personalmente condivisa: ciò non toglie, tuttavia, che anche nell'orizzonte filosofico del xx secolo l'ipotesi romantica di una stretta contiguità tra espressione musicale ed esperienza religiosa continui a conservare intatta la sua forza propulsiva.

Nel fornire un importante contributo alla comprensione dei rapporti fra musica e religione, queste considerazioni evidenziano al contempo anche una serie di aspetti problematici. Muovendo dal presupposto secondo cui la natura sacrale e rivelativa della musica è legata alla sua sostanziale difficoltà a denotare significati specifici, si potrebbe cominciare a pensare che il tentativo di individuare i riflessi di un'ispirazione religiosa nelle opere musicali sia un'operazione un po' ambigua, se non addirittura vagamente paradossale. In altre parole l'idea che qualsiasi genere di musica, svincolandosi dall'espressione diretta di sentimenti e contenuti, possa dar luogo a un'esperienza assimilabile a quella religiosa, pone una seria ipoteca sulla possibilità di postulare una chiara definizione di «musica religiosa» a livello categoriale: se tutta la musica è religione, o perlomeno può esserlo potenzialmente, allora potrebbe non aver alcun senso parlare di musica religiosa o tentare di darle una definizione specifica. Ovviamente un'ipotesi del genere è totalmente priva di fondamento storico. L'attributo di religiosità che i Romantici hanno inteso conferire alla musica assoluta non ha infatti in alcun modo interferito sulla pratica del comporre «musica religiosa» intesa come categoria o genere specifico della produzione creativa: una pratica antichissima, fortemente radicata nelle origini stesse della cultura musicale europea e di cui non è certo possibile mettere in discussione la rilevanza e continuità storica. Allo stesso tempo, tuttavia, tale ipotesi coglie trasversalmente un aspetto problematico de-

stinato ad acquistare un forte rilievo nell'ambito della produzione del xx secolo. Nel momento stesso in cui il sentimento religioso comincia ad assumere nella coscienza degli artisti una connotazione più complessa e ambigua, e in cui cominciano a venir meno le motivazioni stesse che presiedevano a un atto creativo inteso come diretta espressione di fede, diventa infatti molto più difficile stabilire con un sufficiente margine di chiarezza che cosa si debba e si possa effettivamente intendere per «musica religiosa».

Nell'accezione sedimentata dalla tradizione, la categoria di musica religiosa comprendeva sia la musica destinata all'uso liturgico sia, più genericamente, quella basata sull'uso di testi sacri o di contenuto religioso. Il testo verbale specificava la musica e la connotava: un compositore che sceglieva un testo sacro lo finalizzava, mediante la creatività del suo linguaggio musicale, ad una comunicazione che, se non in primo piano, almeno nella forte evocatività del testo nascondeva una certa valenza di religiosità [Pistone 1985, p. 263]. Tale definizione conserva tuttavia un ambito applicativo abbastanza limitato nei repertori del xx secolo: sia per la significativa latitanza di opere espressamente destinate alla liturgia, sia in ragione di quell'attitudine assai disinvolta dei compositori nei confronti dell'universo del sacro cui si accennava in precedenza. Una prima, importante manifestazione di tale disinvoltura si può riscontrare nella tendenza di alcuni autori ad affrontare i testi sacri a prescindere dalla loro immediata valenza confessionale. Se infatti in linea di principio l'assunzione di un testo religioso dovrebbe attestare una piena condivisione dei suoi contenuti da parte dell'autore, nella produzione del xx secolo accade talvolta che tale assunzione sia intesa piuttosto a documentare una netta presa di distanza da quegli stessi contenuti, o quantomeno ad attivare una "rilettura" del messaggio religioso in una dimensione apertamente laica. In questa prospettiva anche un testo strettamente liturgico come l'*Agnus Dei* può essere utilizzato in un contesto a-religioso, se non addirittura con qualche sfumatura apertamente antireligiosa: è il caso limite, ma certo emblematico di una tendenza latente, rappresentato da *Agnus* (1971) di Luciano Berio. La possibilità di utilizzare un testo sacro a prescindere da una piena adesione ai suoi significati religiosi viene peraltro adeguatamente motivata dallo stesso compositore:

La vicinanza alla Bibbia non è necessariamente qualcosa che si conquista mettendo in musica i suoi testi. [...] Quello che mi attrae, dal mio piccolo osservatorio laico, in questo immenso pianeta Bibbia, è innanzi tutto la sua impenetrabilità, l'impossibilità di comprenderne il senso universale e di tracciarne il disegno generale, come siamo soliti fare con le opere dello spirito e dell'ingegno umano [Berio 1992, p. 285].

Ovviamente non mancano esempi di segno opposto, e l'attività di autori come Francis Poulenc, Goffredo Petrassi, Luigi Dallapiccola, Benjamin Britten, Ernst Bloch e Krzysztof Penderecki documenta l'eventualità di una pratica compositiva intesa come diretta testimonianza di un credo

religioso anche nell'orizzonte musicale del xx secolo. L'idea che tale relazione non rappresenti un'eventualità possibile, ma piuttosto una necessità assoluta, viene ribadita con autorevolezza da Igor' Stravinskij, che stabilisce una linea di demarcazione molto netta tra «musica religiosa religiosa» e «musica religiosa profana». Quest'ultima, sostiene il compositore, «è ispirata dall'umanità in generale, dall'arte, dal senso del super uomo, dalla bontà e Dio sa cosa!» Se per accostarsi a un testo sacro occorre essere credenti, non basta tuttavia «credere in senso simbolico», ma è necessario credere «alla persona del Signore, alla persona del diavolo e ai miracoli della Chiesa», perché «la musica religiosa senza religione è quasi sempre volgare» [Stravinskij e Craft 1959, trad. it. pp. 124-25]. Nel rivendicare la necessità di un'autentica ispirazione religiosa, Stravinskij pone dunque tale autenticità a ineludibile fondamento di un giudizio di valore sulla riuscita dell'opera musicale medesima. Una posizione di questo genere va ovviamente interpretata come una dichiarazione di poetica individuale, e non come una regola applicabile in senso assoluto: laddove essa fornisce un importante contributo all'interpretazione della produzione di Stravinskij legata all'uso di testi sacri, essa tuttavia non può essere utilizzata per stabilire parametri di indagine o valutazione applicabili in prospettiva più ampia alla produzione di altri autori.

L'appropriazione soggettiva di un testo sacro condotta con una certa disinvoltura ermeneutica, e dunque anche a prescindere dall'intenzione di comunicare contenuti religiosi, rappresenta infatti una pratica troppo diffusa nel xx secolo per poter essere liquidata con una patente di volgarità. Il fatto che anche compositori apertamente laici come Pierre Boulez, Mauricio Kagel e Luigi Nono abbiano ripetutamente utilizzato all'interno delle loro opere i testi biblici, e in particolare l'Apocalisse, dimostra che la tendenza a prendere a pre-testo le forme e le figure della tradizione religiosa deve essere necessariamente interpretata in una prospettiva più ampia. In gran parte dei casi, tale attitudine è il sintomo tangibile di un'inquietudine che oscilla tra il desiderio, talvolta inconscio, di ritrovare il *nomos* di una tradizione perduta e il tentativo estremo di giustificare la necessità vitale della propria distanza da essa.

È appena il caso di sottolineare come un dilemma di questo genere sia profondamente legato alle ragioni più profonde dell'avventura della modernità musicale. L'esigenza di mettere in continua discussione la propria identità attraverso la ricerca di un precario equilibrio tra una fede tramandata e una fede tra-dita riproduce nella sfera dello spirituale i termini di un altro importante conflitto che abita la coscienza dei compositori del xx secolo. Tale conflitto, che costituisce forse il nodo problematico più complesso, ma al contempo emblematico e ineludibile del pensiero musicale novecentesco, si manifesta attraverso quell'atteggiamento ambiguo, sofferto e spesso contraddittorio con cui gli artisti si pongono in relazione all'uni-

verso di forme e linguaggi ereditati dalla grande tradizione musicale del passato. Per sciogliere i nodi di questo parallelismo occorre risalire alle origini stesse della modernità, nel momento in cui, agli albori del secolo, il senso di accelerazione della storia e la consapevolezza della necessità di una rottura radicale o imminente trovarono un decisivo punto d'incontro con l'affermarsi dell'idea di una vocazione messianica dell'operare artistico. Particolarmente emblematica, a questo proposito, l'immagine dell'*Angelus Novus* di Paul Klee evocato da Walter Benjamin in uno degli aforismi delle sue *Tesi di filosofia della storia*: sospinto irresistibilmente nel futuro dalla tempesta del progresso che spira dal paradiso, l'angelo della storia ha lo sguardo rivolto non in avanti, verso una baldanzosa pregustazione dell'inedito e dell'inesplorato, bensì all'indietro, verso il passato, dove una catastrofe «accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi» senza che egli possa trattenersi e porvi alcun rimedio [Benjamin 1955, trad. it. p. 80].

2. *La vocazione messianica del compositore: Arnold Schönberg, profeta messaggero di verità.*

Se vi è un compositore che incarna assai fedelmente l'immagine dell'angelo della storia delineata da Benjamin, tale compositore è senza dubbio Arnold Schönberg: un artista travolto dalle necessità del processo storico e, pur senza un'autentica vocazione rivoluzionaria, inesorabilmente sospinto verso l'acquisizione di nuovi sviluppi tecnici ed espressivi da una «coercizione interiore che è più forte di qualunque disciplina» [Reich 1968, p. 149]. L'aspetto che qui preme sottolineare, e che costituisce forse l'elemento più radicale del suo personale contributo agli sviluppi del pensiero musicale novecentesco, è che certe importanti innovazioni linguistiche introdotte attraverso l'emancipazione della dissonanza o l'invenzione della dodecafonia non sono altro che il riflesso di un più generale e superiore progetto complessivo orientato a «sottrarre la musica dal regno del Bello, un tempo esclusiva riserva di caccia per tutte le arti, e questo per ordine di una verità che non può più tollerare compromessi» [Ringer 1979, trad. it. p. 33]. L'antitesi di bellezza e verità era certo già stata formulata da Nietzsche nel secolo precedente: e tuttavia, nel contesto intellettuale del primo Novecento, essa si colora di una componente di religiosità che risultava invece del tutto estranea all'orizzonte filosofico nietzschiano. L'idea di un'arte spirituale intesa come autentica espressione di una «necessità interiore» riaffiora anzitutto in quello straordinario compendio di profezie che è *Lo spirituale nell'arte* (1912) di Vasilij Kandinskij, dove l'antitesi tra bellezza e verità si riflette nella contrapposizione tra «bellezza esteriore» e «bellezza interiore». Non è certo un caso che, di fronte alla necessità di spiegare il concetto di «bellezza interiore», un genere di bellezza che «segue la legge della necessità in-

teriore e rinuncia alla dimensione esteriore, convenzionale», Kandinskij abbia pensato di chiamare in causa proprio la figura di Schönberg:

Chi non è abituato alla bellezza *interiore*, la trova *naturalmente* brutta, perché l'uomo di solito è portato all'esteriorità (specialmente oggi!) La totale rinuncia alla bellezza convenzionale, l'amore per *tutti i mezzi* che portano all'espressione dell'io, lasciano ancor oggi isolato il compositore viennese Arnold Schönberg, noto solo a pochi appassionati [Kandinskij 1952, trad. it. p. 35].

Non vi è alcun dubbio che il compositore interpreti alla perfezione il ruolo dell'artista che, guidato dalla sola "necessità interiore", sia capace di esprimere la sua verità senza tener conto di eventuali conseguenze sul piano estetico o personale: tuttavia, nell'universo poetico schönbergiano, tale immagine dell'artista tende ad assumere una connotazione sacrale più accentuata, fino a identificarsi *tout court* con la figura biblica del profeta messaggero di verità: «la musica reca in sé un messaggio profetico che rivela una forma di vita più elevata verso cui l'umanità si evolve» [Schönberg 1975, trad. it. p. 190].

In un così radicale riposizionamento dei domini dell'estetica nel regno della morale è senz'altro possibile intravedere il riflesso di una forte influenza dell'eredità spirituale della tradizione ebraica: una tradizione di pensiero in cui la ricerca di Dio è vissuta non come accettazione di una «prassi religiosa o di una religione "rivelata"» – giacché essa verrebbe a tradire l'idea inesprimibile di Dio», bensì come ricerca interiore del *Verum* inteso come ragione e come libertà dello spirito [Rognoni 1966, p. 213]. L'importanza della dimensione etico-religiosa nell'ambito dell'esperienza creativa del compositore è documentata da una lettera a Kandinskij del 1922, in cui Schönberg racconta uno dei periodi più tormentati della sua attività compositiva:

Dalla propria esperienza di lavoro ci si era abituati all'idea di poter superare ogni difficoltà con la forza della propria volontà interiore. In questi otto anni invece ci si è trovati di fronte ad ostacoli continuamente nuovi, contro i quali si spezzava ogni pensiero, ogni espediente, ogni energia, ogni idea. [...] La religione all'infuori dei suoi legami esteriori. Essa è stata in questi anni il mio solo sostegno – per la prima volta lo confesso [Schönberg 1958, trad. it. p. 68].

L'immagine della religione come "sostegno" in un momento di difficoltà creativa potrebbe dar adito a una lettura abbastanza fuorviante del rapporto tra esperienza di fede e pratica artistica: tuttavia il compositore, precisando che la sua è una religione «all'infuori dei legami esteriori», sgombra decisamente il campo da ogni possibile equivoco. La religione di cui parla Schönberg non è un repertorio di certezze acquisite da cui attingere illuminazioni poetiche di facile consumo, bensì un errare perenne alla ricerca di un pensiero inesprimibile e sempre inafferrabile: non è certo un caso che il compositore, nato nel 1874 da famiglia ebraica ma battezzato cattolico, si sia convertito al protestantesimo all'età di diciotto anni per poi tornare alla fede

ebraica nel 1933. Un cammino spirituale che non conosce punti fermi non può dunque elargire alcuna certezza al pensiero creativo: semplicemente, le due traiettorie di ricerca scorrono parallele, in un continuo gioco di rimandi e interferenze reciproche. Nel momento in cui i due percorsi di ricerca trovano un punto di contatto diretto, vale a dire quando l'artista si accinge a progettare ampie composizioni basate su testi poetici di contenuto religioso, l'intersezione tra le due sfere dell'artistico e dello spirituale è destinata a tramutarsi in collisione: l'espressione musicale si scontra con l'evidenza dell'inesprimibile, e la creatività si arresta alle soglie dell'incompiuto. È il caso, quantomai emblematico, delle due maggiori composizioni di Schönberg basate su testi di argomento biblico predisposti dallo stesso autore: *Die Jakobsleiter* (1917), un oratorio ispirato alla forza della preghiera che unisce il cielo alla terra, e l'opera in tre atti *Moses und Aron* (1930-32), il cui soggetto esprime il drammatico conflitto tra Mosè, l'eletto che possiede l'idea ma non può comunicarla, e Aronne, che possiede la parola ma nel momento stesso in cui la traduce in azione la tradisce. Come nel caso dell'oratorio, pur avendo completato la stesura del testo poetico Schönberg non riuscirà mai a portare a termine la composizione della musica dell'opera, che si arresta alla fine del secondo atto sulle parole di Mosè «O Wort, du Wort, das mir fehlt!» («O parola, parola che mi manca!») Dietro l'immagine di Mosè, il profeta cui manca la parola per esprimere l'inesprimibile, si adombra la figura dello stesso compositore: anch'egli, come l'eletto, costantemente in bilico tra la drammatica non rappresentabilità del pensiero e l'imperativo di rappresentarlo. Per una coincidenza certo non fortuita, l'ipotesi di una stretta relazione tra il profeta biblico e un artista capace di agire seguendo gli stimoli della sua "necessità interiore" ricorre anche ne *Lo spirituale dell'arte* di Kandinskij:

Mosè torna di nascosto dal monte e vede danzare intorno al vitello d'oro. Ma porta agli uomini una nuova sapienza. Il suo linguaggio, inaccessibile alle masse, è subito capito dall'artista che, dapprima inconsapevolmente, risponde all'intimo appello [Kandinskij 1952, trad. it. p. 26].

Rivendicando una stretta contiguità con la figura del profeta, l'artista si condanna tuttavia a un ben triste destino, il destino della solitudine:

Al vertice [del triangolo che rappresenta la vita spirituale] sta qualche volta solo un uomo. Il suo sguardo è sereno come la sua immensa tristezza. E quelli che gli sono più vicini non lo capiscono. Irritati, lo definiscono un truffatore o un pazzo [*ibid.*, trad. it. p. 23].

Necessità interiore, ricerca dell'autenticità, rifiuto di abitudini espressive consolidate, solitudine dell'artista, difficoltà di comunicare al mondo una verità "vera" ma proprio per questo scomoda, difficile, spesso incomprensibile: sono queste le tematiche intorno alle quali ruota tanta parte dell'esperienza musicale del xx secolo, dalle avanguardie dei primi decenni alle neoavanguar-

die del dopoguerra. La musica nuova, scrive Adorno nel 1958, «ha preso su di sé tutta la tenebra e la colpa del mondo: tutta la sua felicità sta nel riconoscere l'infelicità, tutta la sua bellezza nel sottrarsi all'apparenza del bello» [1958, trad. it. p. 134]. Già nell'Ottocento, si accennava in precedenza, la riflessione sull'idea di musica assoluta aveva avvalorato l'ipotesi di una possibile assimilazione tra esperienza musicale ed esperienza religiosa, elevando in tal modo il compositore al rango di sacerdote. La concezione dell'artista come profeta messaggero di verità inaugurata da Schönberg è tuttavia costituzionalmente estranea alla religione del Bello che domina l'estetica romantica: non fosse altro perché la verità profetica è spesso assai lontana dalle convenzioni e dunque, per usare le parole di Kandinskij, «*naturalmente brutta*». Affinché l'idea sacerdotale cedesse di fronte all'immagine profetica in musica si rendeva necessaria una totale transvalutazione dei valori artistici: «ed è a questo atto prometeico che il nome di Arnold Schönberg sarà eternamente associato» [Ringer 1979, trad. it. p. 34].

L'interpretazione storiografica ha spesso inteso sopravvalutare l'influenza esercitata dalle invenzioni tecnico-linguistiche introdotte da Schönberg sugli sviluppi delle vicende musicali del xx secolo. Un secolo che si rivela, agli occhi della posterità recentemente acquisita, ben più ricco di istanze e sollecitazioni creative di segno contrastante di quanto una visione unidirezionale dei fenomeni storici, incentrata sul concetto di progresso tecnico, lascerebbe supporre. Eppure vi è, nel lascito di Schönberg, un elemento di *pensiero* destinato a condizionare in maniera determinante gli esiti della storia musicale: una concezione dell'essere e dell'operare artistico che affonda le sue radici in una profonda tensione nei confronti delle tematiche religiose, e dalla quale tanta parte dell'avanguardia musicale, anche quella più radicalmente estranea alle sollecitazioni del sacro, ha tuttavia derivato il proprio, inconfondibile abito ascetico. Il "non essere di questo mondo" per il semplice motivo che questo mondo non può capire. Il successo (demonizzato quasi sempre come "successo commerciale") come sinonimo di inautenticità. L'idea che la mondanità acustica vada giustificata mediante logiche strutturali nascoste alla percezione e soltanto pensabili.

3. *Ispirazione religiosa e creatività musicale: Igor' Stravinskij e la dialettica forma-contenuto.*

L'esperienza di Schönberg, un artista profondamente coinvolto nelle tematiche del sacro eppur incapace di portare a compimento opere di ampie dimensioni su soggetto religioso, testimonia di un altro aspetto problematico di carattere generale destinato a riproporsi ogniqualvolta un compositore decida di adottare un testo sacro o, nel caso della musica non vocale, di attribuire alla sua opera un titolo che rinvia esplicitamente a tematiche

di tipo spirituale. Dall'ipotesi che il carattere religioso della musica sia vincolato a un'assenza di contenuti referenziali – una concezione di conio romantico che, come si accennava in precedenza, conserva la sua validità anche nell'orizzonte del pensiero filosofico novecentesco – discende infatti una considerazione del tutto inopinabile, almeno dal punto di vista della logica deduttiva: l'idea che l'ispirazione religiosa, nel momento stesso in cui diventi presenza tangibile all'interno dell'opera, sia inesorabilmente destinata a indebolire, offuscare e vanificare la vocazione della musica a conseguire una dimensione autenticamente sacrale. In altre parole, quanto più una musica *vuole o riesce* a manifestare un contenuto religioso esplicito, tanto più essa sembra inesorabilmente destinata ad allontanarsi dall'essenza della religione medesima. Qualunque sforzo ermeneutico rivolto alla comprensione delle specifiche modalità di interazione tra ispirazione religiosa e creatività musicale non potrà fare a meno di confrontarsi con un'eventualità di questo genere, per quanto scomoda o paradossale essa possa sembrare a prima vista. In realtà ci troviamo di fronte a uno di quei nodi problematici che riaffiorano ogniquale volta la riflessione sulla musica si concentri sulla dialettica tra "forma" e "contenuto". A questo proposito, il patrimonio di idee che il xx secolo ha ereditato dalla tradizione dall'estetica ottocentesca si cristallizza prevalentemente intorno a due posizioni concorrenziali: quella degli «assolutisti», per cui il significato musicale è un'entità astratta e intellettuale che consiste esclusivamente nei rapporti tra gli elementi costruttivi e formali dell'opera, e quella dei «referenzialisti», secondo cui la musica comunica significati che rinviano a un mondo extramusicale di concetti, azioni, stati emotivi e caratteri [Meyer 1956, trad. it. p. 27]. L'idea che l'esperienza musicale possa approssimarsi alla religione solo concentrandosi sulle sue strutture, e dunque annullando qualunque vocazione all'espressione di contenuti referenziali, discende evidentemente da un'applicazione molto ortodossa della visione assolutista. La tentazione di adottare un punto di vista di questo genere diventa particolarmente forte soprattutto se si considera che gran parte dei compositori del xx secolo hanno fondato la loro poetica su una concezione rigorosamente formalista della comunicazione musicale. Particolarmente emblematico, in questa prospettiva, il caso Stravinskij:

Io ritengo la musica, per sua essenza, impossibilitata a esprimere qualsiasi cosa: un sentimento, uno stato psicologico, un atteggiamento, un fenomeno naturale ecc. L'espressione non è mai stata la proprietà immanente della musica [1935-36, trad. it. p. 97].

Una prospettiva di questo genere sembrerebbe destinata a gettare più di un'ombra sull'ipotesi di una creatività musicale rivolta all'espressione di contenuti religiosi: tuttavia lo stesso Stravinskij, nella sua *Poétique musicale*, ha successivamente contribuito a sciogliere questo nodo problemati-

co. Sulla scorta di uno scritto di Pierre Suvčinskij dal titolo *La Notion du temps et la musique* [1939], Stravinskij introduce infatti una distinzione tra «tempo ontologico» (tempo reale) e «tempo psicologico» (che trascorre in modo variabile a seconda delle disposizioni del soggetto):

Souvchinsky fa apparire così due tipi di musica: uno che si evolve parallelamente al processo del tempo ontologico e vi penetra, facendo nascere nella mente degli ascoltatori un sentimento di euforia e per così dire di «calma dinamica». L'altro precede oppure contrasta questo processo. Non aderisce al momento sonoro [...]. La musica in cui dominano la volontà di espressione appartiene a questo secondo tipo [1942, trad. it. pp. 10-11].

In questa nuova prospettiva, la negazione delle potenzialità espressive e degli addentellati psicologici della musica viene dunque ad essere revocata e sostituita dall'affermazione d'una preferenza del compositore per il tipo di musica che egli considera legata al «tempo ontologico». Privilegiare questo tipo di concezione temporale significa, stando alle parole dello stesso Stravinskij, postulare l'eventualità e la necessità di una musica intesa come «elemento di comunione con il prossimo, e con l'Essere» [*ibid.*, trad. it. p. 101]. La sincronia fra tempo musicale e tempo ontologico trova dunque la sua realizzazione più compiuta nella musica di ispirazione religiosa, dove la possibilità di infondere quel particolare sentimento di «calma dinamica» viene utilizzata come mezzo utile a predisporre l'ascoltatore alla preghiera e al canto di lode.

«Composta alla gloria di Dio»: così recita la dedica anteposta alla partitura della *Sinfonia di Salmi* (1930), la prima importante composizione per coro e orchestra che inaugura la produzione sacra di Stravinskij, preceduta da un *Pater noster* del 1926, e seguita a breve distanza da altri due cori a cappella, il *Credo* del 1932 e l'*Ave Maria* del 1934. L'ipotesi che l'espressione di contenuti religiosi possa concretarsi musicalmente attraverso l'adozione di una particolare organizzazione del flusso temporale trova diretta conferma nelle testimonianze dell'autore relative alla genesi della *Sinfonia di Salmi*:

nel musicare i versi dei salmi ero stato molto occupato da problemi concernenti il tempo. Per me la relazione fra tempo e significato è una questione primaria d'ordine musicale, e finché non sono sicuro di aver trovato il tempo giusto, non posso comporre [Vinay 1987, p. 157].

A differenza di Schönberg, la religione di Stravinskij è una fede che non conosce tormenti, dubbi e ricerche: è una fede assoluta nella rivelazione, capace di accettare senza riserve i dogmi della Chiesa e dunque anche di dar vita a un'opera musicale espressamente pensata per il Servizio Divino, come la *Messa* per coro e dieci strumenti a fiato (1948). È assai significativo rilevare che questa *Messa*, la cui gestazione occupò il compositore per molti anni, sia uno dei pochissimi lavori di Stravinskij non composto su

commissione. La concezione ontologica del tempo musicale, che trova in questo pezzo ampia e completa realizzazione, viene conseguita attraverso il mantenimento di una quasi assoluta uniformità diatonica, l'utilizzo di antichi stilemi polifonici come il discanto e il falso bordone, e la realizzazione di liberi tessuti contrappuntistici del tutto alieni da ogni schema imitativo. Nelle successive opere di ispirazione religiosa, come *Canticum Sacrum* (1955), *Threni id est lamentationes Jeremiae Prophetae* (1957-58), *A Sermon, a Narrative and a Prayer* (1961-62), *Requiem Canticles* (1965-66), il metodo dodecafonico viene adottato come ulteriore mezzo compositivo utile a conseguire quella «tendenza all'unità» indicata dallo stesso Stravinskij come la massima aspirazione di un'arte musicale in grado di non cedere alla tentazione di uniformarsi al tempo psicologico, e dunque allo stesso modo capace di sottrarsi anche alla ricerca di varietà e alla volontà di esprimere impulsi emotivi [1942, trad. it. p. 11].

La lezione di Stravinskij indica con estrema chiarezza che il tema religioso, per diventare uno stimolo poetico veramente efficace, deve attivare una simbologia profondamente radicata nella sostanza poetica e fantastica della creazione: solo in tal modo esso può venire riconsacrato all'arte e acquistare pienamente la sua forza propulsiva. In altre parole, il rapporto delle forme sonore con l'idea della trascendenza non può stabilirsi sul piano dell'espressione di contenuti specifici, ma solo ed esclusivamente a un livello puramente simbolico. Una musica che privilegia il tempo ontologico è capace di far obliare l'uomo a se stesso e di predisporlo alla contemplazione metafisica, promuovendo una «comunione con il prossimo, e con l'Essere». La soluzione stravinskijana al problema dei rapporti tra ispirazione religiosa e prassi creativa indica dunque che il tentativo di identificare le modalità attraverso cui certi universi di significato possono concretarsi musicalmente proiettando sulla superficie della costruzione sonora una serie di contenuti specifici è sempre un'operazione assai insidiosa. Ben più plausibile, invece, l'eventualità di orientare la riflessione cercando di stabilire se, e in quale misura, la tensione nei confronti delle tematiche religiose abbia saputo stimolare l'invenzione compositiva verso la creazione di orizzonti musicali «altri», inauditi, infiniti e possibili.

4. *La musica come mezzo di rappresentazione delle verità teologiche: Olivier Messiaen.*

Particolarmente emblematico, in questa prospettiva, il caso di Olivier Messiaen: il compositore che più di ogni altro, nel panorama musicale del xx secolo, ha inteso porre le tematiche religiose ad autentico e ineludibile fondamento della sua intera attività creativa. A eccezione di un breve motetto a cappella, *O sacrum convivium* del 1937, Messiaen non scrisse mai

musica liturgica perché, come egli stesso ebbe a precisare in una conferenza tenuta a Notre-Dame de Paris nel 1977, «la musica liturgica è una sola: il canto piano» [Halbreich 1980, p. 56]. Pur ammettendo che il gregoriano sia l'unica musica valida ad accompagnare il rito cattolico, Messiaen non esclude tuttavia la possibilità di orientare la propria attività creativa verso la produzione di ciò che egli definisce come «musica sacra»:

una musica *vera*, vale a dire spirituale, una musica che sia un atto di fede; una musica che sfiori ogni argomento senza mai cessare di sfiorare Dio; infine, una musica originale, il cui linguaggio consenta di schiudere qualche porta, di conquistare qualche stella ancora lontana [Messiaen 1944, vol. I, pp. 3-4].

Didatta autorevole e teorico finissimo, oltre che compositore assai prolifico, Messiaen seppe esercitare un'influenza decisiva sui giovani musicisti dell'avanguardia postbellica che gravitavano nell'orbita dei *Ferienkurse* di Darmstadt, primi fra tutti Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Oltre a introdurre nuove e rivoluzionarie prospettive di elaborazione del ritmo, con *Mode de valeurs et d'intensités* del 1949 Messiaen inaugurava i procedimenti della «serialità integrale», ovvero la possibilità di organizzare la materia musicale attraverso un separato trattamento dei parametri costitutivi del suono: altezza, ritmo, intensità e modo d'attacco. È abbastanza singolare rilevare come le giovani generazioni di compositori abbiano accolto in eredità solo gli aspetti squisitamente tecnici della sua ricerca musicale, senza tener alcun conto delle forti implicazioni religiose e delle premesse spirituali della sua poetica. Ciò non toglie, tuttavia, che il serialismo integrale europeo, vale a dire il sistema compositivo più formalizzato, legittimato, abiurato e discusso della seconda metà del secolo, sia nato dall'immaginazione di un artista che considerava ogni suo atto creativo come una forma di esegesi musicale dei misteri della fede, al punto tale da indicare le verità teologiche come l'aspetto principale della sua opera, «il più nobile, senza dubbio il più utile, il più valido, il solo, probabilmente, da non suscitare alcun rimpianto al momento della morte» [Halbreich 1980, p. 45].

Nella prefazione a *La Nativité du Seigneur*, una raccolta di «neuf méditations» per organo del 1935, Messiaen sentì l'esigenza di chiarire il significato delle implicazioni «teologiche» della sua poetica al fine di sgombrare il campo da eventuali interpretazioni equivocate. La sua musica, precisa il compositore, non ha alcunché di «mistico»: egli non intende comunicare una visione personale della divinità, ma piuttosto trasmettere le verità della dottrina della fede cattolica [Griffiths 1985, p. 63]. La teologia è la «scienza delle cose divine»: nel rivendicare un'attitudine teologica alla propria attività creativa, il compositore postula al contempo la possibilità e la necessità di una concezione scientifica della musica stessa. Tale attributo di «scientificità» si riflette anzitutto nella tendenza a formalizzare con estrema accuratezza i materiali e le tecniche del proprio linguaggio, secondo un

atteggiamento destinato a trovare largo seguito tra le giovani generazioni attive nel secondo dopoguerra. Al tempo stesso, tuttavia, l'immagine scientifica proposta da Messiaen si fonda sulla convinzione che la musica, grazie alla sua intrinseca capacità di alterare, frantumare e distorcere la percezione lineare del tempo, possa aspirare a diventare un autentico strumento di conoscenza del mondo, al pari della teologia e della fisica:

se non ci fossero i musicisti, il tempo sarebbe un'entità molto meno conosciuta. I filosofi sono più indietro in questo campo. Ma noi, come compositori, abbiamo il grande potere di interrompere e di «retrogradare» il tempo [Samuel 1986, p. 36].

Musica, scienza, teologia: ci troviamo di fronte a un universo di pensiero assai singolare, teso a coniugare esperienze concettuali diverse e apparentemente inconciliabili in quanto a estrazione, finalità e modelli di comportamento. Per dipanare i fili di una matassa tanto intricata occorrerà ricordare anzitutto l'importanza dei concetti di tempo e spazio per la formazione di una costruzione mentale del mondo; essi acquistano una centralità assoluta anche in campo teologico, se si considera che gran parte degli attributi della Divinità, come «eterno» o «infinito», sono espressi proprio in relazione a quegli stessi concetti. D'altra parte, anche le recenti acquisizioni della fisica in merito all'unità della dimensione spazio-temporale e alla relatività del concetto di simultaneità manifestano delle forti analogie sia con le verità teologiche sia con alcuni procedimenti di organizzazione del tempo e dello spazio musicale [Darbyshire 1998, pp. 40-41]. Affinché la musica possa diventare un reale strumento di conoscenza si rende tuttavia necessario delimitare i confini dell'immaginazione compositiva attraverso la codificazione di tecniche che consentano di rappresentare in termini squisitamente musicali le varie e complesse implicazioni legate al concetto di «fascino dell'impossibilità» [Messiaen 1944, vol. I, p. 6]. Tale concetto viene introdotto da Messiaen per giustificare la sua predilezione nei confronti di procedimenti caratterizzati da una forte limitazione matematica delle possibilità di elaborazione dei materiali musicali, come i modi a trasposizione limitata, i ritmi non retrogradabili e le permutazioni simmetriche: tecniche diverse perché applicabili a parametri distinti del tessuto musicale, eppur accomunate dall'intenzione di confinare l'invenzione compositiva all'interno di un ambito ben delimitato di sviluppo possibile.

Per comprendere come l'applicazione di tali tecniche possa condurre alla rappresentazione delle verità teologiche si consideri il caso dei «ritmi non retrogradabili»: tale definizione, coniata dallo stesso Messiaen, viene usata per indicare delle successioni ritmiche palindromiche, ovvero delle successioni che si possono leggere indifferentemente da sinistra verso destra e da destra verso sinistra. In linea generale, quando un compositore sottopone una successione ritmica a un procedimento di retrogradazione, «la mente [dell'ascoltatore] identifica nella retrogradazione il testo originario

ridirezionato verso il passato» [*ibid.*, p. 43]. Con un ritmo non retrogradabile, invece, un tale cambiamento di direzione non può aver luogo, e di conseguenza viene ad annullarsi qualunque differenza tra il flusso temporale che procede dal passato al futuro e il flusso che procede, in senso inverso, dal futuro al passato. Nella prefazione allo spartito di *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, un pezzo per organo del 1969, Messiaen spiega come l'idea della retrogradazione possa diventare un mezzo compositivo utile alla rappresentazione di un importante concetto teologico:

per esprimere l'idea che Dio è tanto immenso quanto eterno, senza un inizio o una fine nello spazio e nel tempo, ho dato due forme al mio tema: una in avanti, l'altra retrograda, come due estremità che si fronteggiano e che possono infinitamente confluire una nell'altra [Messiaen 1969, p. 4].

Se le due forme del tema vengono congiunte, si ottiene un ritmo non retrogradabile: tale ritmo esprime musicalmente l'idea del cerchio, la figura geometrica perfetta in virtù della sua completa simmetria rotazionale, e al tempo stesso l'immagine dell'eternità, dove non c'è alcuna distinzione tra passato, presente e futuro. Questa vittoria dell'intelletto sullo spazio e sul tempo, condotta attraverso dei principi esclusivamente musicali, preconizza l'esperienza della condivisione della vita eterna in Dio:

il tempo regolare procede verso il futuro – e non torna mai indietro. Il tempo psicologico, o il tempo del pensiero, procede in tutti i sensi: avanti, indietro, frantumato, così come si vuole... [Nella vita della Resurrezione] vivremo in una durata malleabile e trasformabile. Il potere del musicista, che retrograda e permuta le sue durate, ci prepara, nel suo piccolo, proprio a quello stato [Messiaen 1994, vol. III, pp. 352-53].

Il problema del rapporto tra "contenuti" dell'ispirazione religiosa e "forme" della realizzazione musicale trova dunque nell'universo poetico di Messiaen una soluzione molto particolare: egli non usa il suo linguaggio per narrare, drammatizzare o esprimere concetti religiosi, bensì per *rappresentare* verità teologiche. Il rifiuto della narrazione è legato al fatto che i soggetti della sua ispirazione sono verità eterne (come in *Couleurs de la Cité céleste*, 1963), scene archetipiche naturali (come in *Catalogue d'oiseaux*, 1956-58) o storie che, come quella della Natività e della Resurrezione, sono state raccontate così tante volte da far sì che il loro aspetto narrativo si sia totalmente dissipato nella mitizzazione [Pople 1995, p. 16]. La rinuncia a una dimensione narrativa procede di pari passo con l'abbandono di una concezione lineare del tempo musicale. Oscurando la freccia del tempo, passato, presente e futuro convergono in una rappresentazione dell'eternità in cui il tempo si annulla e il *chronos* cessa di esistere: ed è proprio in questa negazione di un'immagine del tempo in movimento progressivo che risiede la sostanza generativa e fondamentale della musica di Messiaen, nonché l'elemento più propulsivo della sua intera esperienza creativa.

5. *Verso una dimensione non lineare del tempo musicale.*

Al di là della pluralità di tecniche e linguaggi che popolano il panorama musicale del xx secolo, l'esigenza di orientare l'invenzione compositiva verso la sperimentazione di una dimensione *non lineare* del tempo musicale rappresenta uno di quei fili conduttori di carattere generale capaci di interessare legami sotterranei, ma allo stesso tempo solidissimi, tra esperienze creative apparentemente assai lontane in quanto a estrazione e modelli espressivi. È proprio nell'abbandono di una concezione monodirezionale del flusso temporale, e nell'invenzione di una molteplicità di immagini spazio-temporali alternative, che si manifesta in termini più radicali e concreti il contributo innovativo dell'esperienza novecentesca rispetto alla tradizione dei secoli immediatamente precedenti. L'idea di un *continuum* temporale orientato in senso lineare era infatti legata a una logica del discorso musicale dominata dall'idea di causa ed effetto, di antecedente e conseguente, e da una processualità direzionata verso un obiettivo specifico. Per contro, l'immagine di un tempo non lineare è eminentemente statica, "verticale", non direzionata né processuale: la percezione del flusso sonoro si colloca su un piano atemporale dominato da una coerenza inesorabile che non conosce sviluppi, movimenti, divenire. Volendo adottare un termine di paragone mutuato dal pensiero filosofico, si potrebbe affermare che i concetti di tempo lineare e non lineare corrispondono, seppur in modo molto approssimativo, alla distinzione tra l'immagine del mondo in eterno «Divenire» e l'idea di un «Essere» unico e immutabile [Kramer 1988, pp. 16-65].

La possibilità di orientare l'attività creativa verso la sperimentazione di una dimensione non lineare del tempo musicale è stata perseguita, con un minor o maggior grado di consapevolezza teorica, da numerosi compositori del xx secolo. La negazione di una direzionalità processuale del flusso musicale si riscontra infatti nella logica costellativa del pensiero seriale, nella composizione degli eventi sonori praticata nel quadro di un'estetica dell'informale, nella musica minimale, nella produzione aleatoria e nell'idea di opera aperta. In alcuni casi, e in particolar modo nell'ambito della riflessione teorica praticata dalle avanguardie musicali del secondo dopoguerra, l'immagine di un tempo reversibile e non processuale viene espressamente mutuata dai modelli e dai paradigmi della ricerca scientifica. Se la tendenza a chiamare in causa le "verità" della scienza per giustificare le proprie scelte creative ha rappresentato un fenomeno assai diffuso, soprattutto negli anni Cinquanta, occorre tuttavia sottolineare che l'idea di un sapere scientifico come fonte di verità universali perpetuata da compositori come Milton Babbitt, Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert e Henri Pousseur risultava di fatto abbastanza anacronistica rispetto agli sviluppi

della scienza medesima, se si considera che fin dagli inizi del secolo studiosi come Heisenberg avevano ampiamente provveduto a dimostrare i limiti delle certezze scientifiche [Subotnik 1982]. In particolare, l'idea della reversibilità del tempo da cui discende l'eventualità di una dimensione non lineare del flusso musicale sembra ampiamente contraddetta da una delle leggi fondamentali della legge moderna, la legge dell'entropia, che stabilisce che «ad eccezione di pochi casi, che rappresentano veramente delle eccezioni, tutti gli eventi in natura sono irreversibili» [Meyer 1967, p. 257].

Poco importa, in realtà, stabilire la maggior o minor correttezza ermeneutica di quell'aura di "scientificità" che alcuni compositori del xx secolo hanno inteso infondere alla loro riflessione teorica. Se ad ispirare la creatività di certi musicisti è stato un sapere scientifico più spesso frainteso che non rigorosamente interpretato, ciò non toglie nulla alla forza propulsiva e al valore delle invenzioni musicali che ne sono derivate. Allo stesso tempo, però, tali considerazioni mettono in luce la fragilità di quell'immagine razionale e "illuministica" che il xx secolo ha spesso inteso dare di sé. Agli occhi della posterità, i percorsi della creatività novecentesca appaiono evidentemente ben più complessi e tortuosi: e se la tendenza a esplorare le potenzialità espressive legate a una dimensione non lineare del tempo musicale rappresenta uno degli elementi più significativi dell'esperienza di questo secolo, occorrerà ricordare che è proprio in questo particolare ambito di ricerca che l'influenza delle tematiche religiose ha saputo esercitare un ruolo di assoluto e incontestabile rilievo.

Si consideri, anzitutto, il caso di Bernd Alois Zimmermann: compositore cattolico, educato nella scuola di un monastero gesuita, che ha siglato gran parte delle sue partiture con la dedica O.A.M.D.G. («Opus ad maiorem Dei gloriam»). L'importanza esercitata dalle tematiche religiose all'interno del suo universo poetico si riflette anzitutto nei titoli e nei sottotitoli delle sue composizioni – *Antiphonen* (1961), *Azione ecclesiastica* (*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht das Geschah unter der Sonne*, 1970), *Esercizi devozionali*, *Vespro*, *Mattutino* (*Enchiridion*, 1949-52) – nonché nel ricorrente uso di testi biblici come il libro di Giobbe, l'Ecclesiaste o le visioni dell'Apocalisse. La religione di Zimmermann non è tuttavia una fede che lenisce, consola, rassicura: al centro dei testi delle sue opere vocali (ma anche nelle frequenti didascalie che compaiono nelle partiture strumentali, destinate a guidare l'immaginazione interpretativa degli esecutori) vi è sempre un uomo isolato, la cui libertà è continuamente minacciata da ingiustizia, ideologia e oppressione. La dimensione religiosa è una chimera che a tratti mostra il suo volto salvifico (*Canto di speranza*, 1952-57), ma che più frequentemente si trova schiacciata in un turbine dialettico che ruota tra l'angoscia dell'annichilimento (che condurrà lo stesso compositore al gesto estremo del suicidio) e l'aspirazione alla trascendenza.

La tensione tra questi due poli opposti, negatività del reale e desiderio di

una fede intesa come libertà dello spirito, si risolve in una poetica musicale dominata in modo quasi ossessivo dalle tematiche della temporalità e incentrata, in particolare, sull'idea di una «sfericità del tempo» in cui passato, presente e futuro vengono conciliati in una simultaneità virtuale. Come spiega lo stesso compositore, la tendenza a concentrare l'attenzione sul concetto di tempo «interiore», in contrapposizione al tempo «misurato» della razionalità scientifica, nasce da una rilettura delle *Confessioni* di sant'Agostino:

così come Agostino ha descritto l'anima umana, che attraverso la contemplazione spirituale afferra l'istante fuggitivo e integra il passato e il futuro al presente – questa idea, al tempo stesso moderna e molto antica, apre nuove prospettive alla musica, [...] prospettive che noi dobbiamo innalzare a principio unificatore di tutte le relazioni presenti in una composizione [Zimmermann 1957, p. 15].

Le «nuove prospettive» di cui parla Zimmermann erano destinate ad apparire assolutamente rivoluzionarie nell'ambito del contesto storico in cui egli si trovò a operare, se si considera che l'idea della sfericità del tempo costituisce il presupposto fondante del concetto di pluralismo stilistico:

È a partire da questa immagine sferica del tempo che, appoggiandomi al termine filosofico, ho sviluppato la mia tecnica di composizione che si può denominare «pluralistica», e che porta la memoria di innumerevoli strati della nostra realtà musicale [...]. Il pluralismo compositivo nega l'abituale rappresentazione unidimensionale del tempo e cerca, attraverso l'utopia di un legame tra processi temporali finora considerati come separati, un'effettiva corrispondenza spirituale con le realtà musicali dei nostri tempi [Zimmermann 1968, p. 36].

Nella pratica musicale, il concetto di pluralismo stilistico si traduce nella tendenza del compositore a inglobare all'interno delle sue opere citazioni di musiche preesistenti mutate dagli ambiti più disparati (tradizione colta, musica popolare e jazz): «le citazioni sono documenti provenienti da epoche diverse della storia della musica, conservate in microfilm nello schedario della nostra coscienza» [*ibid.*]. All'inizio degli anni Cinquanta, teorizzare e praticare il pluralismo stilistico significava compiere una scelta decisamente controcorrente rispetto alle principali linee di sperimentazione attivate dalle avanguardie, nei confronti delle quali Zimmermann conservò sempre, e non a caso, una posizione di radicale isolamento. Al contempo, tuttavia, tale posizione non può che apparire profetica se riesaminata alla luce degli sviluppi successivi della storia musicale, e in particolar modo se posta in relazione alle sollecitazioni artistiche inaugurate a partire dagli anni Ottanta dall'orizzonte culturale della postmodernità. Si tratta, in verità, di una corrispondenza abbastanza superficiale: l'idea del Villaggio Globale, l'utopia della pacificazione dei linguaggi e l'esigenza dell'eclettismo appartengono a Zimmermann solo nella misura in cui le varie istanze eterogenee non rimangano totalmente scorrelate, ma possano convergere in un universo unitario regolato da nessi costruttivi, come le serie dodecafoniche,

assai rigorosi e calibrati. In altre parole, l'obiettivo del compositore non è semplicemente quello di esprimere in termini musicali la pluralità del reale: la stratificazione del divergente e la simultaneità del non-simultaneo che egli realizza all'interno delle sue opere intendono piuttosto evidenziare una serie di fili sotterranei capaci di collegare le diverse entità e di rappresentare, in definitiva, «l'esperienza mistica dell'istante nel quale tutti i tempi convergono» [Dahlhaus 1978b, p. 634].

A fronte di una posizione artistica e spirituale così radicale come quella di Zimmermann, che accetta le sfide della complessità del reale per immergersi nel "rumore" del mondo ed evidenziarne le infinite ma apparenti contraddizioni, si colloca sul versante opposto l'esperienza compositiva di Arvo Pärt, musicista estone di fede greco-ortodossa che rifiuta le sollecitazioni della mondanità acustica per edificare un universo sonoro fortemente unitario, monolitico ed essenziale, espressamente inteso a evocare un senso della Divinità del tutto alieno da ogni contingenza materiale. Per descrivere la chiarezza e la semplicità del suo stile compositivo, che manifesta una significativa affinità tecnica e spirituale con la cantillazione e l'organum medievali e con l'austera polifonia del primo Rinascimento, Pärt ha adottato il termine latino «tintinnabuli» («campane»):

La tintinnabulazione è un'area in cui a volte comincio a girovagare quando cerco delle risposte – nella mia vita, nella mia musica, nel mio lavoro [...] la complessità e la pluralità servono solo a confondermi e io devo cercare l'unità [...] tutto ciò che è secondario si sgretola. La tintinnabulazione è proprio questo. In quel momento io sono solo con il silenzio. Ho scoperto che è sufficiente anche una sola nota, se viene suonata bene. Questa nota, o una pausa, o un momento di silenzio mi confortano [McCarthy 1995, p. 59].

Dal punto di vista musicale lo stile «tintinnabuli», adottato dal compositore a partire da *Tabula rasa* (1977) – un pezzo che fin dal titolo evidenzia una netta presa di distanza da una prima fase creativa caratterizzata dalla sperimentazione di vari linguaggi come serialità, citazionismo e scrittura aleatoria – si traduce nella produzione di opere apertamente tonali caratterizzate da un'estrema economia di materiali musicali. Gran parte di queste opere, spesso espressamente destinate all'uso liturgico, come *Summa (Credo)* (1977), *Magnificat* (1989), *Berliner Messe* (1990), sono basate su una sola tonalità usata con evidenti venature modali, e dominate dall'uso persistente della triade di tonica intesa come costante punto di riferimento e gravitazione di un incedere del discorso musicale ciclico e fortemente ripetitivo. Rinunciando a illustrare le inflessioni semantiche del testo religioso, la melodia oscilla incessantemente tra passaggi di grado e figure arpeggiate, in un ritmo ipnotico che annulla l'esperienza del flusso temporale, sublimando la frammentazione del reale in un'immagine ontologica del mondo che trascina l'ascoltatore verso un'autentica esperienza di contemplazione spirituale.

6. *L'influenza dei modelli di pensiero delle religioni orientali.*

L'idea dell'eternità come spazio dell'immaginazione in cui passato, presente e futuro si conciliano in una simultaneità virtuale ha sollecitato la creatività di numerosi altri compositori: in molti casi, tuttavia, l'interesse nei confronti delle tematiche della temporalità non è mediato da un'influenza delle religioni occidentali, bensì da una forte fascinazione nei confronti dei modelli di pensiero del misticismo orientale. Tanto pionieristico quanto emblematico, in questa prospettiva, il caso di John Cage:

piuttosto che intraprendere il percorso prescritto nella pratica formale del buddismo zen, cioè la postura a gambe incrociate, la respirazione, e tutto il resto, [decisi] che la disciplina a me congeniale sarebbe stata quella a cui già mi dedicavo: fare musica. E che l'avrei fatta con mezzi altrettanto rigorosi quanto la posizione a gambe incrociate, ovvero l'uso delle operazioni casuali e lo slittamento delle mie responsabilità dall'atto di fare delle scelte a quello di formulare delle domande [Cage 1987, trad. it. p. 82].

La frequentazione delle religioni orientali ha saputo peraltro esercitare un'influenza decisiva anche su un compositore lontanissimo dall'universo poetico di Cage come Karlheinz Stockhausen, contribuendo in maniera determinante all'affermazione di quella tendenza misticheggiante che, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, sostanzia gran parte delle sue opere, da *Gesang der Jünglinge* (1955-56) a *Prozession* (1957), da *Telemusik* (1966) a *Hymnen* (1966-67), da *Aus den sieben Tagen* (1968) a *Mantra* (1970).

Se dunque l'influenza della mistica orientale sui percorsi dell'invenzione compositiva occidentale è stata in molti casi assolutamente dirompente, è tuttavia proprio nell'ambito del superamento di una concezione lineare del tempo musicale che tale influsso ha saputo concretizzarsi in modo particolarmente vistoso. Si pensi, per rimanere a Stockhausen, al concetto di «Moment Form», un particolare tipo di costruzione formale caratterizzata dalla successione di eventi in sé conclusi ma non disposti in base a una direzionalità di tipo processuale, che trova la sua più diretta realizzazione in opere come *Kontakte* (1959-60) e *Momente* (1962-64):

ogni momento presente conta come nessun altro; ogni dato momento non è considerato semplicemente come conseguenza del precedente o come elemento che prelude al successivo, ma come qualcosa di indipendente, individuale e centrato su se stesso, capace di esistere da solo. [...] Questa concentrazione sul momento presente – su ogni momento presente – può determinare un taglio verticale rispetto alla percezione orizzontale del tempo, fino a estendersi a un'assenza di tempo che io chiamo eternità. Non è un'eternità che comincia alla fine del tempo, ma un'eternità che è presente in ogni momento [Stockhausen 1963, p. 199].

Nel panorama musicale del xx secolo, tuttavia, le vie che conducono alla trascendenza sono veramente infinite: e se Stockhausen realizza l'imma-

gine dell'eternità attraverso una frammentazione del discorso musicale condotta alle conseguenze più estreme, l'esperienza della musica minimale, anch'essa alle origini fortemente influenzata dai modelli di pensiero della mistica orientale, dimostra che è possibile aspirare all'eternità anche perseguendo il cammino opposto, vale a dire indulgendo nella ripetitività più radicale. Grazie a un movimento incessante, ma tanto costante da far perdere qualunque punto di riferimento e senso di direzionalità, la musica minimale risulta di fatto eminentemente statica:

la ripetizione [...] non ci chiede di ricordare. Nella musica minimale, essa non media passato, presente e futuro, ma piuttosto ci costringe a concentrarci completamente su un presente esteso. Il tempo sembra stare immobile mentre l'opera procede. In realtà l'oggetto in questione non è il tempo ma l'eternità [Kramer 1988, p. 411].

Fra i due estremi della frammentazione assoluta e della ripetizione insitita vi è ancora una terza via che conduce all'assoluto e alla comunione con l'Essere: la concentrazione sul singolo suono, inteso come materiale compiuto e autosufficiente che rifiuta di far parte di una scala, e dunque di combinarsi con altri suoni. È questo il cammino percorso da Giacinto Scelsi in opere come *Quattro pezzi per orchestra (su una nota sola)* (1959), in cui il lavoro compositivo si concentra sull'esplorazione di armonici, microintervalli, tecniche di emissione ed effetti timbrici derivanti dalla scansione di un'unica nota. Secondo i principi della mistica orientale, il flusso del discorso distoglie la mente dalla contemplazione: ecco dunque che Scelsi, buddista praticante, rifiuta la dispersione di energia derivante dalla pluralità dei suoni, dalla dialettica e dalla processualità legata a un'elaborazione del molteplice, per concentrarsi invece su un solo suono capace di schiudere alla mente la via della meditazione. In tal modo, oggetti e suoni vengono sottratti a qualsiasi contesto spazio-temporale definito *a priori*, e collocati in una dimensione intuitiva nella quale è la loro stessa materia a definire il tempo e a configurare la propria spazialità: «la sensazione del tempo si modifica in misura tale che diventa impossibile valutarne la durata» [Metzger 1985, p. 27].

Pur nella loro sostanziale eterogeneità, queste esperienze compositive sembrano confermare l'ipotesi secondo cui l'ispirazione religiosa può diventare uno stimolo veramente propulsivo solo nella misura in cui riesce ad attivare una simbologia profondamente radicata nella sostanza poetica della creazione. Non sempre la vocazione alla spiritualità che pervade l'universo espressivo di tanti compositori del xx secolo si traduce automaticamente nella produzione di «musica religiosa» intesa nel senso convenzionale del termine; non sempre, il rapporto delle «forme» sonore con l'idea della trascendenza si stabilisce sul piano dell'espressione di «contenuti» specifici. E tuttavia, al di là di ogni ragionevole apparenza documentata dall'uso di testi o titoli di argomento religioso, la tensione nei confronti dell'universo del sacro, convogliando la ricerca compositiva verso la sperimenta-

zione di nuove dimensioni della temporalità, ha saputo determinare un'influenza profonda e duratura sui destini di tante poetiche e linguaggi musicali. Se vi era dunque un fondo di verità nell'idea romantica secondo cui la musica può aspirare a una dimensione autenticamente sacrale, l'esperienza del xx secolo ha ampiamente contribuito a metterlo in luce. Del resto, direbbe Thomas S. Eliot, «il punto d'intersezione del senza tempo col tempo è un'occupazione da santi» [1943, trad. it. p. 57].

Adorno, Th. W.

- 1958 *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959).
- 1963 *Fragment über Musik und Sprache*, in *Quasi una fantasia*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Benjamin, W.

- 1955 *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, 1^a ed. 1962).

Berio, L.

- 1992 ... *Da musicista laico...*, in *La musica e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale di Studi promosso da Biblia e dall'Accademia Musicale Chigiana* (Siena, 24-26 agosto 1990), a cura di P. Troia, Garamond, Roma, pp. 285-86.

Cage, J.

- 1987 *Conversing with Cage*, a cura di R. Kostelanetz, Limelight, New York (trad. it. *Lettera a uno sconosciuto*, Socrates, Roma 1996).

Dahlhaus, C.

- 1978a *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988).
- 1978b *Kugelgestalt der Zeit zur Musikphilosophie von B. A. Zimmermann*, in «Musik und Bildung», n. 10, pp. 633-36.

Darbyshire, I.

- 1998 *Messiaen and the Representation of the Theological Illusion of Time*, in S. Bruhn (a cura di), *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland, New York - London, pp. 33-51.

Eliot, Th. S.

- 1943 *Four Quartets*, Faber and Faber, London (trad. it. *Quattro quartetti*, Garzanti, Milano 1959; 8^a ed. 1994).

Griffiths, P.

- 1985 *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Faber and Faber, London.

Halbreich, H.

- 1980 *Olivier Messiaen*, Fayard, Paris.

Kandinskij, V.

- 1952 *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Benteli, Bern (trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989).

Kramer, J. D.

- 1988 *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer, New York.

McCarthy, J.

- 1995 *An interview with Arvo Pärt*, in «Contemporary Music Review», XII, n. 2, pp. 55-64.

Messiaen, O.

- 1944 *Technique de mon langage musical*, 2 voll., Leduc, Paris.
 1969 *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, Leduc, Paris.
 1994 *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, 3 voll., Leduc, Paris.

Metzger, H.-K.

- 1985 *L'ignoto nella musica. Approccio alle composizioni di Giacinto Scelsi*, in A. Cremonese (a cura di), *Giacinto Scelsi*, Nuova Consonanza, Roma, pp. 15-28.

Meyer, L. B.

- 1956 *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago-London (trad. it. *Emozione e significato nella musica*, il Mulino, Bologna 1992).
 1967 *Music, the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, The University of Chicago Press, Chicago Ill., 2^a ed. 1994.

Pistone, D.

- 1985 *La Bible et la musique*, in C. Savart e J.-N. Aletti (a cura di), *Le Monde contemporain et la Bible (Bible de tous les temps)*, Beauchesne, Paris, pp. 261-87.

Pople, A.

- 1985 *Messiaen's musical language: an introduction*, in P. Hill (a cura di), *The Messiaen Companion*, Faber and Faber, London.

Reich, W.

- 1968 *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, Molden, Wien.

Ringer, A. L.

- 1979 *Arnold Schönberg and the prophetic image in music*, in «Journal of the Arnold Schoenberg Institute», n. 3, pp. 26-38 (trad. it. *Schönberg*, a cura di G. Borio, il Mulino, Bologna 1999, pp. 21-34).

Rognoni, L.

- 1966 *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Torino; 2^a ed. 1974.

Samuel, C.

- 1986 *Olivier Messiaen: Musique et couleur: nouveaux entretiens*, Belfond, Paris.

Schönberg, A.

- 1958 *Briefe*, a cura di E. Stein, Schott, Mainz (trad. it. *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969).
 1975 *Style and Idea*, a cura di E. Stein, Faber and Faber, London (trad. it. *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975).

Stockhausen, K.

- 1963 *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. I. *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, DuMont, Köln.

Stravinskij, I.

- 1935-36 *Chroniques de ma vie*, Janin, Paris (trad. it. *Cronache della mia vita*, Feltrinelli, Milano 1979).
- 1942 *Poétique musicale*, Harvard University Press, Cambridge Mass. (trad. it. *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1984).

Stravinskij, I., e Craft, R.

- 1959 *Conversations with Igor Stravinsky*, Doubleday, New York (trad. it. in *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino 1977).

Subotnik, R. R.

- 1982 *Musicology and criticism*, in D. Kern Holoman e C. V. Palisca (a cura di), *Musicology in the 1980s. Methods, Goals, Opportunities*, Da Capo Press, New York, pp. 145-60.

Suvčinskij, P.

- 1939 *La Notion du temps et la musique (Réflexions sur la typologie de la création musicale)*, in «La Revue Musicale», XX, n. 191, pp. 310-20.

Vattimo, G.

- 1998 *Credere di credere. È possibile essere cristiani nonostante la Chiesa?*, Garzanti, Milano; 1^a ed. 1996.

Vinay, G.

- 1987 *Stravinskij neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Marsilio, Venezia.

Wackenroder, W. H.

- 1967 *Werke und Briefe*, Schneider, Heidelberg.

Zimmermann, B. A.

- 1957 *Intervall und Zeit*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23 maggio; rist. in *Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk*, a cura di C. Bitter, Schott, Mainz 1974.
- 1968 *Vom Handwerk des Komponisten*, testo manoscritto per una trasmissione della WDR, Köln; rist. *ibid.*

L'ideologia neoclassica

1. *Problemi di definizione concettuale.*

Il concetto di neoclassicismo musicale, in apparenza piuttosto ovvio, sottoposto ad esame critico rivela contorni piuttosto incerti e problematici. Esso deriverebbe dal concetto di classicismo che, nonostante l'uso corrente, pone al musicologo numerose difficoltà. Per tentare un chiarimento sarà forse utile partire dall'origine della parola.

Il termine "classico" compare per la prima volta nel sistema fiscale romano antico. «Civis classicus», in quel contesto, è il cittadino appartenente alla classe dei contribuenti più ricchi e agiati. Aulo Gellio, nelle sue *Noctes Atticae* (II sec. d. C.), lo trasferisce nella sfera letteraria definendo «classicus scriptor» il letterato modello delle epoche passate. "Classico" viene così ad occupare progressivamente un'area semantica piuttosto ampia, riferita a opere d'arte dotate, nella distanza storica, di perfezione stilistica e formale, di esemplarità, di validità estetica permanente e universale [Tatarkiewicz 1975, trad. it. pp. 201-7].

Nella storia dell'arte occidentale questo campo di attributi andrà a formare, per astrazione, un concetto estetico normativo e sistematico. Quando gli artisti e gli scrittori rinascimentali, attraverso un meccanismo piuttosto diffuso nei processi di recezione, assumono l'arte e la letteratura greco-romana come modello, stabiliscono una norma e la elevano a concetto sistematico. Questa esigenza di selezione stilistica e astrazione normativo-sistematica può considerarsi l'atto di nascita del neoclassicismo.

Al concetto di classico si collega inoltre il cruciale tema filosofico del rapporto tra presente e passato indagato dall'ermeneutica contemporanea. Nella teoria dell'esperienza ermeneutica di Hans Georg Gadamer, esposta in *Wahrheit und Methode*, il concetto di classico rappresenta un tipico esempio di mediazione tra presente e passato in cui la comprensione del soggetto è inserita in un processo di trasmissione storica: «ciò che è classico è dunque bensì "fuori del tempo", ma questa sua eternità è un modo proprio dell'essere storico» [1960, trad. it. p. 339]. Per Gadamer, insomma, la sostanza normativa della classicità e le manifestazioni storico-stilistiche di essa sono compresenti e inscindibili.

Su questi temi Hans Robert Jauss, nel tentativo di prendere le distanze sia da Gadamer sia dalla teoria marxista, propone un'estetica della re-

cezione centrata sui concetti di dialogo e di attualizzazione. Il senso di un'opera classica non permane sempre identico ma scaturisce da un dialogo, da un'interazione con il lettore, in un gioco di continue trasformazioni-attualizzazioni storiche:

Io sostengo che anche l'opera classica sottratta al tempo risponde e ci dice qualcosa soltanto se prima la interroghiamo. [...] Anche l'arte classica può preservare ciò che nel passato resta imperituro solo se essa, negli orizzonti storici del significato che si trasforma, viene attualizzata [Jauss 1978, trad. it. p. 93].

Il dialogo tra un testo-modello, un testo "classico", e un creatore-lettore dà luogo pertanto, secondo gli orientamenti della *Rezeptionsästhetik*, ad un'attualizzazione-ricreazione. In questa reinvenzione del classico risiede la sostanza del concetto derivato di neoclassico ma anche la sua insanabile debolezza e genericità. Gli attributi normativi della classicità e le sue manifestazioni storico-stilistiche non mostrano la coesione indicata da Gadamer. Le esperienze creative che si richiamano al neoclassicismo, o che ad esso vengono riferite dalla storiografia, sono difficilmente riconducibili ad una matrice comune. Diviene dunque arduo, particolarmente nella storia musicale, isolare caratteristiche distintive che rendano il concetto di neoclassicismo una valida categoria critica per il Novecento musicale.

Taluni individuano un tratto fondamentale della neoclassicità in una dialettica tra presente e passato basata su un distacco dal modello storico che sarebbe invece assente nei compositori del XIX secolo [Vinay 1987, p. 21]. Se il distacco può tuttavia rappresentare una pertinente chiave di comprensione per alcune opere musicali dallo spiccato carattere ironico-parodistico, esso non spiega, per fare un esempio, l'uso creativo della tradizione attuato da Stravinskij nell'*Ottetto* (1923). In quest'opera il compositore mostra infatti una tipologia di reinvenzione del passato simile a quella che rileviamo negli oratori di Mendelssohn, dove il compositore si rifece ai modelli bachiani e haendeliani. La differenza sembra piuttosto un'altra: mentre Mendelssohn attinge a un passato da riportare in luce ma per lui privo di angosciose fratture con il presente, Stravinskij si rivolge alla storia per rimuovere ideologicamente il senso di perdita e il tragico disorientamento sociale e musicale contemporaneo. Questo sentimento fu determinato da due grandi svolte epocali: la prima guerra mondiale e la crisi della tonalità.

L'intima contraddizione del concetto di neoclassicismo risiede dunque nell'impossibilità di elevare la particolarità delle soluzioni storico-stilistiche alla pretesa universalità della norma. Di conseguenza la norma, perso il legame con la storia, si trasforma in ideologia. Il *rappel à l'ordre*, ovvero il tratto maggiormente ideologico del neoclassicismo, si presenta come un forte denominatore e fondamento comune delle cosiddette poetiche neoclassiche. Esso tuttavia si espone al pericolo di un irrigidimento del modello in schema e del processo creativo in procedimento reificato. Pierre Boulez,

in termini che palesano l'ideologia delle avanguardie radicali del secondo dopoguerra, descrive efficacemente questo fenomeno:

È paradossale che una generazione – quella manifestatasi in modo radicale precedentemente alla prima guerra mondiale – abbia provato, nel periodo tra le due guerre, il bisogno di un ritorno all'ordine, al classicismo: si era fortemente annichilita, avvertiva un pericolo di anarchia e di sterilità se non avesse fatto ricorso alla norma. Sfortuna ha voluto che essa nel suo insieme facesse ricorso non ad una regola ma ad uno *schema*, o piuttosto ad un insieme di schemi che non erano più in fase con l'evoluzione del linguaggio. Questo ha condotto a ciò che è stato definito neoclassicismo, con le sue derivazioni, i suoi «distanziamenti» (non avendo lo straniamento [*Verfremdung*] nulla a che vedere con Brecht), di cui il gioco era più o meno sincero a seconda che ci si chiamasse Schönberg o Stravinskij [1989, pp. 323-24].

Il neoclassicismo, incerto e ambiguo come concetto, risulta dunque poco esplicitivo anche come strumento critico per la storia della composizione. Questa difficoltà chiama anche in causa il carattere specifico della produzione del senso e del modo simbolico in musica che non permette una traduzione univoca, sul piano dello stile e del linguaggio, di tratti del classico quali la linearità, l'equilibrio, l'ordine, la simmetria formali e costruttivi, la nobiltà e l'elevatezza dei contenuti, la ricerca dell'oggettività. Tuttavia, in virtù della sua marcata componente ideologica, il termine "neoclassico" può divenire utile per la ricostruzione della storia delle idee, della mentalità, della recezione e della politica culturale.

2. *Classico/neoclassico.*

La storia musicale possiede delle specificità rispetto a quella artistico-letteraria che investono il significato e l'uso del termine "classico". Mentre infatti la recezione della classicità greco-romana poteva contare nelle arti, nella letteratura o nell'architettura su una notevole presenza di monumenti dell'antichità giunti fino a noi, in musica tale situazione non si è verificata. La pubblicazione da parte di Vincenzo Galilei degli *Inni* di Mesomede, musicista greco vissuto nel II secolo d. C. sotto l'imperatore Adriano, è del 1581. Gli *Inni* di Mesomede rimasero l'unico testo di musica greca antica fino alla metà dell'Ottocento.

Il richiamo alla «somma altezza» degli antichi, che domina la maggior parte delle riflessioni storiografiche sulla musica tra Cinquecento e Seicento, è un esempio della forza del mito classicistico rinascimentale. I trattatisti, i musicografi e gli stessi musicisti lo assorbono dalla cultura del tempo ed elaborano, sulla scorta di fonti indirette e nella pressoché totale assenza di fonti dirette, un'immagine musicale dell'età classica. Questa peculiarità storica della musica, a livello creativo, darà vita a opere molto differenti tra loro per genere e stile. Le accomunerà, tuttavia, il medesi-

mo presupposto: il ritorno all'antichità classica intesa come modello estetico. In questo senso Joseph Kerman definisce «neoclassico» il lungo percorso drammatico del mito di Orfeo: Poliziano, Rinuccini, Lope de Vega, Monteverdi, Gluck, Cocteau, Milhaud, Stravinskij [Kerman 1986, trad. it. p. 22].

In assenza della musica greco-romana, dunque, cosa designa la parola «classico» nella storia della musica? Un idioma, uno stile, un'epoca, oppure un semplice modello estetico? La risposta a queste domande non è scontata. La recezione della musica di Haydn, Mozart e Beethoven associa alle opere di questi tre musicisti i principali caratteri normativi della classicità: perfezione stilistica e formale, esemplarità, distanza storica, validità estetica permanente e universale. Il classicismo musicale dovrebbe conseguentemente identificarsi con la loro musica. La continua confusione che si determina nell'uso storiografico del termine «classico» tra piano normativo e piano storico-stilistico rende invece la questione piuttosto intricata. Daniel Heartz ci ricorda come nel 1802 Forkel definisca «classica» l'opera clavicembalistica di Johann Sebastian Bach. Nel contempo eccellenza «classica» viene riconosciuta nel dibattito critico ai «mottetti di Josquin, alle messe di Palestrina, alle suite di Couperin, ai concerti di Corelli, agli oratori di Händel, ai Lieder di Schubert e così via» [Heartz 1980, p. 450].

Anche Charles Rosen, in un volume come *The Classical Style* che ha indubbiamente contribuito a rafforzare un'etichetta storiografica, respinge definizioni sostanziali di stile classico:

Il concetto di stile non corrisponde ad un fatto storico ma risponde ad un bisogno: crea un modo di comprendere. Il fatto che questo bisogno sorgesse quasi all'improvviso non è di pertinenza della storia della musica ma di quella del gusto e della recezione. Il concetto di stile si può definire solo pragmaticamente, e a volte può essere così fluido e impreciso da risultare inutile. Il maggior pericolo è la confusione dei livelli [1971, trad. it. p. 20].

Più recentemente Hans Heinrich Eggebrecht, partendo dalla storia della recezione della musica di Haydn, Mozart e Beethoven, giunge ad un'interpretazione del classicismo viennese in cui norma e storia, forma e contenuto trovano eccezionale unità. In tal senso il classico esprime una piena maturità dell'umano, pensiero che con accenti diversi risale all'idealismo tedesco e giunge fino a Gadamer. In questo modo Eggebrecht assegna ai tratti del classicismo, eccezionalmente realizzatisi nei tre grandi compositori viennesi, un fondamento umano essenziale e universale:

Musicalmente perfetto ed esemplare è il modo in cui qui forma e contenuto coincidono. Non li si può separare né musicalmente né extramusicalmente: l'interno musicale si nutre dell'esterno, che – pieno di contenuto – è già esso stesso una realtà musicale. Qui la forma è esteticamente – ciò significa nella sua ricchezza di informazioni – rivolta a ogni istante alla comprensione materiale, e il contenuto è l'uomo, che è come lo raffigurano i vocaboli usati per descrivere questa musica: e sopra a

tutto questo sta l'uomo «classico», che mentre è così si muove sullo sfondo di norme che derivano da lui, cosicché egli neppure lo nota [1991, trad. it. p. 388].

L'approccio filosofico di Eggebrecht rifiuta qualsiasi relativismo storico o antropologico.

La norma classica ha radici nell'essenza dell'uomo e non può considerarsi un mero costrutto storico-ideologico. Né lo studioso tedesco sembra condividere la cautela con la quale l'antropologia della musica affronta oggi la categoria dell'universalità che taluni, come nel caso di Philip Tagg, addirittura respingono *in toto*:

la nozione di musica come linguaggio universale non è solamente infondata ma è anche un'affermazione ideologica [1990, p. 228].

Una trattazione storica del neoclassicismo musicale che non voglia cadere in tranelli terminologici, dovrà dunque tenere ben presente questa duplice articolazione di senso, normativo e storico-stilistico, della nozione di classico/neoclassico.

3. *Il neoclassicismo nel Novecento: nascita di un'idea.*

L'individuazione dell'arco cronologico e delle peculiarità stilistiche del cosiddetto neoclassicismo del Novecento, volendo evitare facili schematismi, si presenta problematica.

La collocazione convenzionale di questo fenomeno nel periodo storico che intercorre fra le due guerre mondiali non può essere ritenuta valida in sé, prescindendo dal punto di vista prescelto. Sul piano normativo il rifiuto dell'esasperazione espressiva e di una maggiore linearità e compostezza della scrittura, per limitarci a due soli casi, è già presente dopo il 1880 nel *dépouillement* dei pezzi pianistici di Satie o nell'opera *Der Rosenkavalier* (1911) di Richard Strauss che rappresenta una significativa svolta nella vicenda creativa del compositore.

Analogamente, sul piano stilistico, la diversità dei vari *retour à* non permette di ricondurre le poetiche neoclassiche ad un quadro omogeneo di modelli storici (Bach, Pergolesi, Scarlatti, Haydn, Čajkovskij, Rossini, Paganini, ecc.), di procedimenti compositivi (parodia, ricreazione, trascrizione, ecc.), o di generi (musica colta, jazz, canzone, music-hall, ecc.).

In questo panorama musicale assai diversificato l'unico elemento comune è di tipo ideologico: la forte esigenza di *rappel à l'ordre* che durante e dopo la prima guerra mondiale sarà condivisa dai musicisti europei. La centralità e la vaghezza della nozione di ordine nelle poetiche neoclassiche renderà possibile negli anni Trenta la sintonia di esse con i regimi autoritari.

Questo clima culturale muta a seguito dei profondi cambiamenti deter-

minati dal secondo conflitto mondiale. Nel dopoguerra, intorno al 1950, sorge infatti un'avanguardia radicale portatrice di una nuova ideologia basata sulla nozione di palingenesi sonora che in taluni casi, si pensi al *Concerto for Prepared Piano* (1951) o a *Music of Changes* (1951) di John Cage, configurava un azzeramento delle logiche compositive della tradizione occidentale. L'eliminazione della "bigiotteria" neoclassica sarà uno dei capisaldi del rinnovamento propugnato dall'avanguardia postbellica. Il neoclassicismo musicale, nei primi anni Venti voce della modernità, divenne così, per i nuovi musicisti e intellettuali, musica della conservazione. Collocare il neoclassicismo tra le due guerre trova dunque fondamento più che nella storia della composizione, nella storia delle idee e della recezione, e sottolinea il marcato carattere ideologico di questo movimento.

Un caso esemplare di disputa politico-ideologica è la polemica tra Hans Pfitzner e Ferruccio Busoni provocata dall'uscita della seconda edizione riveduta e ampliata dell'*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1916) di Busoni. Nel 1917 Hans Pfitzner pubblica a Monaco un saggio dal titolo *Futuristengefahr*, una dura risposta all'*Entwurf* che precede di poco la prima esecuzione della sua opera teatrale *Palestrina*, avvenuta il 12 giugno nella stessa città. In questo *pamphlet* Busoni viene visto come un sovvertitore dei fondamenti della grande tradizione musicale e un paladino del «Kitsch futurista». Le valutazioni critiche di Busoni, in modo particolare su Wagner e Schumann, la valorizzazione di Berlioz e Liszt, vengono interpretate da Pfitzner come un attentato «ai nostri classici».

La polemica riceve nuovo impulso nel 1919 con la pubblicazione di un altro articolo di Pfitzner dal titolo *Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*. Lo scritto attacca violentemente la musica moderna che a causa di un allontanamento dal linguaggio e dall'altezza di ispirazione dei grandi maestri del passato sarebbe precipitata in un periodo di grave decadenza estetica. Nella discussione vengono coinvolti Alban Berg (che rispose con l'articolo *Die musikalische Impotenz der «Neuen Ästhetik» Hans Pfitzners*) e il musicologo tedesco Paul Bekker, noto per le sue posizioni a favore della musica moderna. Nel contesto di questa *querelle* Busoni scrive una lettera a Paul Bekker, poi pubblicata il 7 febbraio 1920 nella «Frankfurter Allgemeine Zeitung», dove propone un'interessante analisi della situazione musicale contemporanea. La confusione che domina la scena musicale contemporanea, afferma il compositore, fa pensare alla chiusura di una fase storica e all'avvento di una «nuova classicità». Scrive in proposito:

Per «nuova classicità» intendo il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle. [...] Sento come una delle più importanti di queste verità ancora misconosciute il concetto dell'unità della musica. Intendo dire l'idea che musica è in sé e per sé musica, e null'altro, e che essa non si divide in sottospecie diverse; se non quando titoli, situazioni, interpretazioni che sono trasportate in essa dall'esterno, la scompongano

apparentemente in varietà diverse. [...] Conto anche come elemento della «nuova classicità» il distacco definitivo dal tematismo e il rinnovato impiego della melodia (non nel senso di motivo orecchiabile) quale dominatrice di tutte le voci, di tutti gli impulsi, supporto dell'idea e genitrice dell'armonia, in breve: della polifonia sviluppata (non complicata) al massimo. Un terzo elemento – non meno importante – è il rinnegamento della sensualità e la rinuncia al soggettivismo (la via verso l'oggettività – il ritrovarsi dell'autore di fronte all'opera – una via di purificazione, un cammino duro, una prova dell'acqua e del fuoco), la riconquista della serenità: non la smorfia di Beethoven e neppure il «riso liberatorio» di Zarathustra, ma il sorriso del saggio, della divinità: musica assoluta [1920, pp. 113-14].

Appare piuttosto evidente come le caratteristiche della *junge Klassizität* esposte da Busoni si prestino a rappresentare un piccolo manifesto del neoclassicismo e delle sue contraddizioni. Esse ripropongono alcuni dei principali tratti normativi del classicismo (autonomia della musica, oggettività, serenità) e prospettano, con molta vaghezza, una soluzione stilistica di tipo neobarocco (superamento del tematismo, primato della dimensione orizzontale-contrappuntistica).

Ciò che tuttavia risulta più importante nella lettera a Paul Bekker è l'accento alla causa che avrebbe dato origine al nuovo orientamento. Busoni nota infatti nella musica contemporanea la presenza di «esperimenti singoli che sfociano nella caricatura» e una generale «esagerazione» (si pensi all'accento polemico nei confronti della polifonia complicata) che esige la ricerca di un nuovo ordine.

In una lettera al figlio Raffaello del giugno 1921 il musicista torna sull'argomento e chiarisce meglio l'origine dell'espressione da lui coniata di «nuova classicità»:

ad escogitarla non occorre un profeta. Dopo una preoccupantemente lunga serie di esperimenti, di iniziali «secessioni» – dalle quali controsecessioni e infine sciamanti gruppetti continuarono giù giù a suddividersi – il bisogno d'una completa certezza nello stile ha da farsi sentire. Ma come in tutto il resto, anche in questo sono stato frainteso; perché la gente s'immagina la classicità come qualcosa che si rifà al passato. [...] La mia idea (o piuttosto sensazione, necessità personale più che stabile principio) è che *nuova classicità* significhi compiutezza in duplice senso: come *perfezione* e come *compimento*. Conclusione di tentativi precedenti. È importante che l'accento venga messo sulla parola «nuova», per distinguere la classicità dal convenzionale classicismo [Busoni 1987, trad. it. p. 467].

La presa di distanza di Busoni dagli esperimenti inconcludenti delle avanguardie del primo Novecento, dalle «esagerazioni» espressionistiche e dai pericoli della regressione in un passatismo accademico è enunciata in modo chiaro. Se poi nella lettera a Bekker l'argomentazione «poggia in definitiva su concetti poco chiari, usati senza rigore» [Zanoncelli 1986, p. 78] e la proposta stilistica risulta poco definita, forte è invece l'esigenza ideologica di richiamo all'ordine che in essa si coglie. La forza di tale esi-

genza, a nostro avviso unico vero nucleo comune delle varie poetiche neoclassiche, rende contraddittorio il tentativo di distinguere la «nuova classicità» di Busoni dalla più generale *vague* neoclassica, come per primo propose Fedele d'Amico. Differenziare il neoclassicismo dalla «nuova classicità» busoniana, identificando il primo con una poetica del distacco dal modello prescelto, e la seconda con la tendenza alla continuità storica nel rapporto con il passato, non restituisce, come si è detto, la complessa varietà delle relazioni con la tradizione e delle soluzioni compositive. Non a caso lo stesso critico, alla fine, è costretto ad ammettere che le idee busoniane trovano eco «su fronti almeno apparentemente opposti, non escluso quello cosiddetto neoclassico [d'Amico 1977, pp. 13, 15]. Dopo il 1915 il *rappel à l'ordre* si presenta dunque come denominatore comune di numerose esperienze creative che sembrano voler fuggire dalle angosciose incertezze del presente storico.

Sullo sfondo dei cambiamenti politico-sociali del tempo, la *querelle* Pfitzner-Busoni e la prima rappresentazione dell'opera *Palestrina* assumono un preciso significato. In particolare il soggetto del lavoro teatrale – che ripropone il leggendario salvataggio della musica polifonica operato dal Palestrina attraverso la composizione della *Missa Papae Marcelli*, in un'epoca di crescente interesse per la moderna monodia – può essere letto come metafora del rapporto tra Pfitzner e gli avvenimenti storico-musicali contemporanei.

Nel 1917 la Germania è stremata dalla guerra e subisce l'intervento americano; il paese è scosso da scioperi e da comprensibili sentimenti anti-francesi e anti-italiani; la monarchia guglielmina è ormai prossima al crollo e gli ideali borghesi sono sempre più minacciati dalle nuove istanze democratico-socialiste, incoraggiate dallo scoppio della Rivoluzione in Russia. Pfitzner, autoinvestitosi delle funzioni di depositario e continuatore della grande tradizione musicale dell'Ottocento tedesco, si scaglia contro la modernità con una chiara presa di posizione ideologica.

A conferma di questa interpretazione troviamo alcune illuminanti osservazioni nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* di Thomas Mann, riflessione travagliata sulla contemporaneità scritta tra il 1915 e il 1918. Amico personale ed estimatore di Pfitzner, Mann così descrive l'episodio:

Sul finire del terzo anno di guerra, Pfitzner pubblica un saggio intitolato *Pericolo futurista* e scritto «in occasione» del *Saggio su una nuova estetica musicale* di Busoni, cioè il libro programmatico del progresso musicale. Il compositore tedesco prende dunque la parola partendo da problemi estetici, come dice lui stesso, e si dimostra consapevole del fatto che le prospettive tracciate nelle sue quarantacinque pagine sconfinano in ogni direzione oltre il campo dell'estetica. Effettivamente non faremo errore di termini se volessimo chiamare il suo scritto un libello politico, anche se assume proprio una tendenza antipolitica, cioè conservatrice. [...] Ma l'antipolitica è anch'essa una politica, giacché la politica è una forza terribile: basta solo *sapere* che esiste, e già ci si è dentro, si è perduta la propria innocenza [1918, trad. it. pp. 417-18].

Lo scrittore, nelle stesse pagine, dichiara una «simpatia totale» per l'opera *Palestrina* e vi scorge un'aperta relazione con le vicende storiche contemporanee. A proposito del modo di rappresentare le ansie moderniste di Silla, l'allievo di Palestrina convertitosi alla monodia, scriverà:

questa è politica «in occasione» estetica. Quella liberazione infatti, l'emancipazione individuale posta in ideale rapporto col progresso infinito dell'umanità, è politica bella e buona, è *democrazia* [*ibid.*, trad. it. p. 420].

Partecipi di un fermento storico e culturale eccezionale, investiti da una guerra che portò al collasso la civiltà liberale dell'Ottocento, Pfitzner e Busoni rappresentano due casi esemplari di rifiuto ideologico della contemporanea modernità radicale: il primo attua un progetto conservatore di stampo nazionalistico nel nome dei «nostri classici» che con l'andar del tempo diverrà inevitabilmente nostalgico e reazionario; il secondo un tentativo di mediazione, di sintesi fra innovazione e necessità di un ordine formale, nel segno di una «nuova classicità».

4. *La strada di Weimar: «Gebrauchsmusik» e «Neue Sachlichkeit».*

La prima guerra mondiale, che aveva lasciato sui campi di battaglia dieci milioni di morti in quattro anni, determinò il crollo degli imperi centrali e pesantissime conseguenze economiche per la Germania. Nel dopoguerra, tra una parte di artisti e intellettuali tedeschi si diffuse la sensazione che l'esasperato soggettivismo espressionistico, il forte nazionalismo, lo stravolgimento linguistico delle avanguardie avessero contribuito alla catastrofe e che fosse necessaria una ricostruzione culturale oltre che materiale del paese.

Il Bauhaus di Walter Gropius, fondato nel 1919, indica, con la sua visione tecnico-funzionale dell'architettura, un deciso mutamento ideologico in direzione razionalistica e democratica. Le nuove istanze culturali, espressione della *Sozialpolitik* della Repubblica di Weimar, trovano eco musicale nella produzione degli anni Venti e dei primi anni Trenta di Paul Hindemith.

Il percorso di Hindemith è in effetti esemplare: vi si ritrova l'irriverenza antiromantica nell'opera per marionette *Das Nusch-Nuschi* (1921), che scandalizzò il pubblico di Stoccarda per i contenuti licenziosi e una citazione parodiata del *Tristan und Isolde* di Wagner inserita nella vicenda; l'accoglienza di stili del jazz e della musica di consumo nella *Suite "1922"* per pianoforte e nella *Kammermusik* n. 1 (1922) per piccola orchestra; la scrittura contrappuntistica, poi divenuta formula neobarocca con il *back to Bach* europeo, nella *Kammermusik* n. 4 (1925) per violino e orchestra. Un altro gruppo di opere riflette il rifiuto dell'estetismo ottocentesco e della ritualizzazione del fare e del fruire artistici che caratterizzano la cosiddetta *Gebrauchsmusik*. L'etichetta, va specificato, non fu coniata da Hindemith ma

fece la sua comparsa negli ambienti accademici tedeschi dei primi anni Venti (Paul Nettl, Heinrich Bessler) per designare una musica funzionale o d'uso appartenente alla sfera del quotidiano.

La collocazione dell'arte fra le attività tecnico-pratiche di uso sociale diede vita negli anni di Weimar alla *Jugendbewegung*, un movimento per il progresso musicale formato da musicofili dilettanti. L'interesse di Hindemith per questo movimento stimolò la composizione di *Gebrauchsmusik*. Ne è esempio originale un lavoro per il teatro su libretto di Bertolt Brecht, *Lehrstück* (1929) per due voci maschili, voce recitante, coro, danzatore, tre clown e orchestra, che prevede il coinvolgimento del pubblico. Una scena clownistica di quest'opera provocò tale sconcerto negli spettatori che Hindemith ne propose l'eliminazione; Brecht fu contrario; così lo spettacolo non venne più replicato se non dopo la scomparsa di entrambi i creatori.

Intenti antiromantici e necessità di scrittura semplificata si coniugano nelle numerose composizioni didattiche di Hindemith, come l'opera per bambini *Wir bauen eine Stadt* (1930) comunque centrata su un tema fondamentale della cultura di Weimar: la costruzione della città. Il rifiuto delle astrazioni espressionistiche, in favore di una narrazione realistica, impassibile e oggettiva della vita quotidiana, caratterizza i proclami della letteratura della *Neue Sachlichkeit* e influenza, infine, la *Zeitoper Neues vom Tage* (1929) la cui vicenda ironico-satirica mette in scena un bisticcio tra marito e moglie che per separarsi simulano un adulterio.

5. Il «rivoluzionario conservatore» e «Der kleine Modernsky».

La posizione di Arnold Schönberg sui rivolgimenti politico-culturali succedutisi alla fine della prima guerra mondiale sono assai significativi. Schönberg non ha infatti dedicato nel suo notevole *corpus* di scritti molto spazio alla riflessione politica, e ciò è perfettamente coerente con le sue idee estetiche. Il più autorevole compositore tedesco espressionista mostra infatti di aderire a una visione, di matrice romantica, dell'arte come religione che il crescente coinvolgimento nella fede ebraica accentuerà nel corso degli anni. Scrive a questo proposito:

In effetti il concetto di creatore e quello di creazione dovrebbero essere formulati in armonia col Modello Divino, in cui ispirazione e perfezione, aspirazione e attuazione coincidono spontaneamente e simultaneamente. [...] Ahimè, i creatori umani – se è loro concessa una visione – [...] devono far maturare le loro messi col sudore della fronte [Schönberg 1941, trad. it. p. 105].

A questa «estetica teologica», come è stata definita da Carl Dahlhaus [1984], si aggiunge l'idea dell'inevitabile inattualità del creatore, destinato, per l'elevatezza delle sue visioni, a raccogliere incomprendimento fra i suoi

contemporanei. Non è ricercando il consenso del pubblico che l'artista perviene ad elevati risultati estetici che sono il dovere primario della sua missione. Sarà questa ricerca del consenso che Schönberg, in un programma radiofonico del 1931, rimprovererà a Stravinskij e Hindemith:

Stravinskij e Hindemith hanno composto a priori (o almeno ciascuno dei due in un certo periodo) mirando a farsi capire da tutti. Ma come è certo che non hanno potuto raggiungere questo scopo, è altrettanto certo che hanno fatto in modo che tra cinquant'anni nessuno più si interesserà di una cosa che tanto tempo prima era stata capita a sufficienza. Perché c'è un solo modo di assicurarsi l'avvenire: non pensare né al futuro, né al presente, ma solo all'eternità! [Schönberg 1974, trad. it. p. 141].

Date queste premesse è comprensibile come il compositore, concentrato sul suo compito di creatore e su problemi immanenti alla musica, manifestasse preoccupazione per i nuovi valori democratico-popolari che si diffondevano nella repubblica di Weimar. Le sue posizioni ideologiche si limitarono infatti all'amara constatazione della caduta delle idealità della borghesia ottocentesca nelle quali si era formato e che avevano sostenuto una monarchia spazzata via dalla guerra. Né il suo illuminato senso della giustizia, la sua opposizione al fascismo e al nazismo, l'orrore per l'antisemitismo lo spingeranno a condividere le istanze egalarie del comunismo.

In una lettera a Kandinskij del 4 maggio 1923, riflettendo sui mutamenti storici contemporanei e sull'inquietante crescita dell'antisemitismo, scrive:

Il ridimensionamento della struttura sociale che si sta compiendo non può essere attribuito ad un singolo. Esso sta scritto nelle stelle ed è necessario che si compia. La borghesia era divenuta troppo astratta, non era più capace di combattere, e così dal profondo dell'umanità affiora la sua parte povera ma forte, per costruire un nuovo cetto medio vitale. [...] Io non sono comunista, perché so che le cose che si vorrebbe dividere non bastano per tutti, ma appena per un decimo dell'umanità. E le cose che abbondano (disgrazie, malattie, bassezze, inettitudini, ecc.) toccano lo stesso a tutti. [...] l'uguaglianza dei beni e della felicità né è nei disegni del Creatore né ha forse un qualsiasi senso vero e proprio [Schönberg 1958, trad. it. pp. 92-93].

Gli aspri dissensi che il compositore aveva sollevato come rivoluzionario radicale nel periodo prebellico si tramutarono negli anni Venti e Trenta in accuse di eccesso di individualismo romantico, come ebbe ad affermare nel 1931 Heinrich Strobel, il futuro promotore delle giornate di musica contemporanea di Donaueschingen, in un'intervista a Schönberg del 1931 [Schönberg 1974, trad. it. p. 141]. Anche Bertolt Brecht mosse un'aspra critica ideologica al compositore, indicando Eisler, già allievo di Schönberg, come il musicista dei tempi nuovi. Il contenuto e il tono di Brecht sono piuttosto significativi del clima di quegli anni:

Il musicista Hanns Eisler era discepolo di un maestro il quale aveva matematizzato la musica a tal punto che le sue opere risultavano accessibili solo a pochi specialisti. [...] Il maestro lavorava in una stanzetta simile a un laboratorio segreto e versava lacrime sincere sulla monarchia abbattuta. [...] Dalle opere del maestro la

politica era tenuta lontana, mancava persino qualsiasi accenno ai pregi della monarchia, in quelle del discepolo non mancava neppure una delle sue idee politiche [1938, trad. it. pp. 208-9].

D'altra parte le tendenze musicali degli anni di Weimar erano sostanzialmente estranee al percorso di Schönberg. La *Gebrauchsmusik*, l'accoglimento della musica leggera e del jazz (espressione di un paese che aveva peraltro dato un contributo decisivo alla sconfitta bellica della Germania), i nuovi "ismi" e le posizioni di compromesso gli apparivano superficiali e inconsistenti. Uno scetticismo disincantato lo teneva poi lontano dalla sfera politica. Esprese queste sue posizioni critiche nelle *Drei Satiren* op. 28 (1925) e trattò nell'opera *Von Heute auf Morgen* (1929) un soggetto di quotidianità con l'intento piuttosto palese di dimostrare come la dodecafonia potesse dare buoni frutti nel teatro musicale, sullo stesso terreno della «commedia borghese» *Intermezzo* (1924) di Richard Strauss o della coeva, già citata, *Zeitoper Neues vom Tage* di Hindemith.

Nonostante il dissenso per le mode musicali contemporanee, che apparivano a Schönberg come un segno di decadenza, il suo approdo nel 1923 alla dodecafonia e la ricomparsa nella sua musica di forme della tradizione ha innegabili relazioni con il nuovo clima culturale postbellico.

La tesi di Pierre Boulez, ripresa in seguito da Charles Rosen con diversa sfumatura [Rosen 1975, trad. it. p. 73], secondo cui l'evoluzione musicale di Schönberg e Stravinskij dei primi anni Venti avrebbe una comune matrice di tipo neoclassico, possiede un suo concreto fondamento. Ancora una volta è però necessaria una distinzione tra piano ideologico-normativo e stilistico. Pur manifestando entrambi l'esigenza di un ritorno all'ordine, Schönberg inventa uno spazio dodecafonico nel quale le logiche interrelazioni tra i parametri e la forma riformulano quelle del sistema tonale, Stravinskij sperimenta differenti soluzioni facendo uso reificato e asistemático dei materiali, dei procedimenti armonici e delle forme della tradizione. In sintesi, il primo mostra un pensiero compositivo essenzialmente ipotattico, organicista; il secondo tendenzialmente parattico, "cubista".

Schönberg e Stravinskij trovano dunque nel dopoguerra due diverse risposte musicali alle medesime inquietudini di un'età di ricostruzione e alla perdita della tonalità. In questo contesto non è forse una mera coincidenza il loro comune riavvicinamento ai fondamenti religiosi negli anni Venti, con il recupero dell'ebraismo in Schönberg e della fede ortodossa in Stravinskij.

Nelle *Chroniques de ma vie* di Stravinskij troviamo una singolare successione di argomenti:

La profonda emozione nell'apprendere le notizie della guerra che facevano vibrare i miei sentimenti patriottici, la mia tristezza di essere lontano dal mio paese erano in parte compensati dalla gioia che provavo nell'immergermi nella lettura della poesia popolare russa. Ciò che mi attraeva in quei versi, non erano tanto gli aneddoti, spesso truculenti, né le immagini o le metafore sempre deliziosamente impre-

viste, quanto la successione delle parole e delle sillabe, e la cadenza che provoca e produce sulla nostra sensibilità un effetto assai vicino a quello della musica. Poiché io considero la musica, a cagione della sua essenza, impotente a «esprimere» alcunché [Stravinskij 1935, trad. it. p. 52].

La contiguità narrativa tra le profonde emozioni della guerra e l'assunto formalista della non espressività della musica, noto pilastro dell'estetica di Stravinskij e del suo cosiddetto neoclassicismo, fa pensare ad un'associazione in senso psicoanalitico. La non espressività della musica, così come è collocata nella narrazione, sembra assumere una funzione di argine nei confronti delle profonde emozioni e incertezze materiali e psicologiche provocate dalla guerra e dal terremoto ideologico che ne conseguì.

A voler identificare infatti il cosiddetto neoclassicismo e la genesi di esso con la semplice comparsa di un gusto stilistico per il *pastiche*, per la parodia antiquaria o per lo sguardo nostalgico ci si scontra con inevitabili contraddizioni. Il *pastiche* o la parodia antiquaria non sono un'invenzione novecentesca. La letteratura musicale dell'Ottocento offre numerosi esempi di ritorni alla musica del passato. Schumann, Mendelssohn, Liszt, Brahms, Čajkovskij si appropriano in modo creativo di alcuni procedimenti tecnico-stilistici di Bach, Händel, Palestrina, Mozart. Come però si accennava in precedenza, non è sul terreno delle procedure musicali di appropriazione e reinvenzione che è possibile trovare una specificità del neoclassicismo del Novecento rispetto ad analoghe tendenze manifestatesi in epoche precedenti. Né il solo carattere retrospettivo, come già indicava Busoni, è in grado di definire l'identità neoclassica di una composizione. Scrive in proposito Richard Taruskin:

L'opera di Stravinskij alla quale si impose l'etichetta-N non fu altra se non le *Symphonies d'Instruments à vent* (1920), oggi, come si sa, più spesso vista in contrasto con il neoclassicismo che come un esempio di esso, e colui che gliela affibbiò fu un altro emigrato russo, Boris de Schloezer. [...] Come criterio per definire il neoclassicismo, la retrospettione non è necessaria e neppure sufficiente [Taruskin 1993, p. 290].

Il ruolo giocato negli anni Venti dai più influenti critici musicali francesi, quali il citato de Schloezer, André Cœroy, Henri Prunières ed altri collaboratori della «Revue Musicale», nella diffusione dell'«etichetta N» fu fondamentale e di certo maggiore rispetto ai compositori, i quali guardarono alla nuova formula con tiepido interesse o con scetticismo. Igor' Stravinskij, ad esempio, l'accorse con prudenza e ne associò l'origine, nella sua opera, alla *Polka* dai *Tre pezzi facili* (1914-15) per pianoforte a quattro mani, eseguita in privato a Milano nel 1915 alla presenza di Diaghilev e Casella [Vinay 1987, p. 19]. Ritornò sull'argomento nel dicembre del 1927, dando una significativa definizione del fenomeno:

Se quelli che con il termine neoclassico designano le opere della più recente tendenza musicale, intendono con esso porre in rilievo un ritorno salutare al principio formale quale fondamento esclusivo della musica, molto bene [*ibid.*, p. 15].

Il richiamo normativo all'ordine formale esprime dunque per Stravinskij l'essenza del nuovo movimento.

Come il carattere retrospettivo, neppure quello propriamente stilistico è necessario e sufficiente a definire un'opera «neoclassica», né a cogliere importanti differenze fra compositori ritenuti neoclassici. Limitandosi a sottolineare gli elementi che accomunano alcune opere di Hindemith e di Stravinskij negli anni del primo dopoguerra, si perde una differenza ideologica sostanziale tra i due compositori: il primo, con il suo funzionalismo estetico, aderisce alle istanze democratico-popolari della Repubblica di Weimar; il secondo, con il suo estetismo formalistico, sottoscrive le posizioni elitarie di alcune cerchie del modernismo parigino [Hinton 1989, p. 7]. La differente recezione politico-ideologica del ritorno a Bach di Hindemith e Stravinskij negli anni Venti mette in risalto la diversa posizione storica dei due compositori.

6. «*Ars Gallica*».

Parigi non era un centro culturale nuovo ad animate *querelle* musicali collegate al dibattito politico-ideologico. La nascita della Société Nationale de Musique, fondata il 25 febbraio 1871 dopo la sconfitta della Francia nella guerra franco-prussiana, aveva dichiarato intenti nazionalistici che vennero sintetizzati nel programmatico motto societario di «*Ars Gallica*». La diffusione della musica di Wagner suscitò dispute nelle quali la componente ideologica giocò un ruolo determinante. Dalle contrapposizioni inconciliate emerse un sentimento di ambivalenza nei confronti della Germania che la cultura e la politica francese manterranno nel corso di tutto il Novecento. Lo stesso *néoclassicisme* fu visto da alcuni commentatori come un modo di opporsi alla dilagante egemonia tedesca [Messing 1988, p. 28].

Un autentico manifesto del modernismo musicale parigino fu *Le Coq et l'Arlequin* (1918) di Jean Cocteau. Con scrittura aforistica, pungente, lasciandoci un documento-chiave per la comprensione del periodo bellico e post-bellico, Cocteau attacca, dal suo punto di vista, gli *idola* più ingombranti della Francia del primo Novecento: Wagner e Debussy. Cogliendo tra loro un legame scrive:

L'impressionismo è un contraccolpo di Wagner. Gli ultimi rimbombi del temporale. [...]

Pelléas - Ancora musica da ascoltare con la testa tra le mani. Ogni musica da ascoltare tra le mani è sospetta. Quella di Wagner è tipica musica da ascoltare tra le mani.

E conclude:

Nella foschia Debussy o nella nebbia Wagner non ci si perde, ma ci si prende una malattia [Cocteau 1918, trad. it. p. 24].

L'alternativa al romanticismo wagneriano e all'impressionismo di Debussy è la nuova semplicità; lo stile scarno, "classico" di Erik Satie; la creazione di una musica autenticamente francese:

Satie insegna la più grande audacia per la nostra epoca: essere semplice. [...]

Ora, mentre Debussy sfoggiava con delicatezza la sua grazia femminile, a passeggio con Stéphane Mallarmé nel Giardino dell'Infanta, Satie proseguiva la sua strada classica. [...]

Quando dico «il tranello russo», «l'influenza russa», non voglio dire che disprezzo la musica russa. La musica francese russa o la musica francese tedesca è inevitabilmente bastarda, anche se s'ispira a un Musorgskij, a uno Stravinskij, a un Wagner, a uno Schönberg. Chiedo una musica francese di Francia [*ibid.*, p. 15].

Sentimenti antiromantici misti a nazionalismo erano alla base dell'interesse per le forme e lo stile della musica del Seicento e Settecento. Questo gusto antiquario si manifestò in Francia ben prima della guerra mondiale con le rievocazioni nostalgiche dei Parnassiani e della pittura di Watteau nelle *Fêtes galantes* (1869) di Paul Verlaine. La *Suite bergamasque* (1890-1905), *Pour le piano* (1901), *l'Hommage à Haydn* (1909) di Claude Debussy, il *Menuet antique* (1895), la *Sonatine* (1905), il *Menuet sur le nom de Haydn* (1909) di Maurice Ravel sono tutti esempi di ritorni all'antico che troveranno seguito nel periodo bellico e postbellico.

L'ironia parodistica su materiale musicale di Muzio Clementi della *Sonatine bureaucratique* (1917) di Satie ha un antecedente nel *Doctor Gradus ad Parnassum* da *Children's Corner* (1908) di Debussy ed è analoga al pastiche di Alfredo Casella e Maurice Ravel *À la manière de...* (1911; 1914), due serie di pezzi per pianoforte basati su un'idea di ludico travestimento stilistico.

Una reinvenzione moderna dello stile di Haydn caratterizza la *Sinfonia Classica* di Prokof'ev, terminata nell'estate del 1917 vicino Pietrogrado, sullo sfondo dei grandi eventi rivoluzionari.

Il recupero dell'antico è a volte recepito come una fuga dalle tragiche vicende del presente. Maurice Ravel, mobilitato nel 1915, torna alla composizione con *Le Tombeau de Couperin* (1917) per pianoforte. In un suo breve scritto autobiografico definisce questa Suite più un omaggio alla musica francese del XVIII secolo che non a Couperin. Ciascuno dei sei movimenti dell'opera è dedicato a un commilitone morto in guerra. Gian Francesco Malipiero, deluso da questa nuova "maniera" di Ravel, coglie nella Suite un rapporto con i tragici avvenimenti contemporanei. Recensendo *Le Tombeau* su «Ars Nova», il periodico musicale fondato da Alfredo Casella nel 1917, scrive:

Non vi si ritrova l'autore di *Daphnis et Chloé* quantunque lo stile sia sempre elevato e lo spirito raveliano, specialmente nella *Furlana*, conservi le sue caratteristi-

che. Dopo un lungo silenzio, provocato dalle vicende guerresche, certo che l'autore di *Ma mère l'Oye* e *L'Heure espagnole* ritornerà ad essere «lui» seppellendo nella «Tomba di Couperin» i tristi ricordi di un'epoca nefasta [Malipiero 1918, p. 15].

Nel 1926 Jean Cocteau dà alle stampe una serie di suoi scritti riuniti sotto il titolo *Le Rappel à l'ordre*. Riesce così a racchiudere in una formula felicemente sintetica una tendenza ideologico-culturale di quegli anni. L'intento di Cocteau era quello di opporsi al «disordine brutale» e allo «spirito di distruzione» dell'avanguardia. Nella polemica con i dadaisti usa una terminologia apertamente politica dichiarando significativamente che se i dadaisti sono l'estrema sinistra, lui è l'estrema destra.

Il richiamo all'ordine si coniuga con un'idea di rinascita della classicità che in varia forma circola tra gli anni Dieci e Venti nella cultura parigina. Fra i primi a parlarne fu Jacques Rivière, uno dei fondatori nel 1909 della «Nouvelle Revue Française», vivace periodico parigino influenzato dalla poetica classicista di André Gide di cui ospitò lo scritto *Encore le classicisme* nel 1921.

Cocteau chiarisce il suo disinteresse per operazioni archeologiche:

Sono da compatire gli artisti che, per consolarsi del disordine, debbono fare il viaggio ad Atene. L'Acropoli mi parlerebbe una lingua morta. Ho paura che quell'incrocio di eleganze mi ipnotizzi come tanti altri, che la prima colonna dei propilei mi tracci davanti agli occhi la striscia bianca che fa addormentare le galline e mi impedisca di vedere il mio Partenone. Ho fatto il mio viaggio in Grecia a Montparnasse, poi a Montrouge, e adesso a rue de la Boétie. *La neve si fa subito marmo nelle mani predestinate*. Alleno troppo il mio occhio al rispetto per non accordare alla bellezza nuove suggestioni della prospettiva storica e della morte [Cocteau 1926, trad. it. p. 177].

Il gusto ellenizzante, che attraversa tutte le arti del tempo, dà vita a un fiorente filone musicale, stilisticamente assai differenziato: *Socrate* (1918) di Satie, *Antigone* (1927) di Honegger, *Agamemnon* (1914) e *Les Coéphores* (1915) di Milhaud, la cosiddetta tetralogia greca di Stravinskij (*Edipus rex*, 1927; *Apollon musagète*, 1928; *Perséphone*, 1934; *Orpheus*, 1947).

La prima parigina dell'*Edipus rex* – un'opera-oratorio che si avvale di un libretto di Cocteau tratto dalla tragedia di Sofocle, tradotto in latino classico da Jean Daniélou – ha luogo il 30 maggio del 1927 in un momento di crescente popolarità per Stravinskij. Sul numero di giugno dell'autorevole «Revue Musicale» compare un saggio del compositore russo Arthur Vincent Lourié, tradotto da Boris de Schloezer. L'articolo è un interessante documento di storia della recezione non solo stravinskiana.

Lourié osserva come Stravinskij, dopo alcune opere immediatamente precedenti segnate da un *retour à Bach*, si rivolga per *Edipus rex* a Händel, maestro insuperato dell'Oratorio. A suo avviso, Händel si oppone stilisticamente a Bach per la prevalenza, nelle sue creazioni, del pensiero armonico su quello contrappuntistico. Stravinskij, inoltre, sarebbe stato attrat-

to dalla «sua musica impersonale, tanto formale e convenzionale quanto quella del linguaggio giuridico». Conclude infine l'articolo come segue:

La prima impressione che produce questa musica è quella di un ritorno indietro assolutamente impersonale verso un classicismo musicale da tempo sorpassato e abbandonato; ma guardandola più da vicino ci si accorge che in ogni misura di quest'opera il compositore parla in un modo che gli è ben proprio [...]. Il compositore non pretende per nulla di essere qui un innovatore, ciononostante la musica di *Edipo* è essenzialmente nuova. [...] In ogni caso, il compositore torna ad un linguaggio condiviso da tutti, collettivo. La perdita di questo linguaggio, il suo abbandono costituisce il vizio fondamentale della musica moderna ed è la causa di questa confusione di lingue che vi si ritrova [Lourié 1927, pp. 243, 251].

Il tentativo di Lourié di individuare in *Edipus rex* i tratti normativi rassicuranti del classicismo da opporre alla babelica confusione della modernità trova eco, sempre sulla «Revue Musicale», in una replica di Boris de Schloezer a Charles Koechlin. Nelle sue frequenti polemiche con de Schloezer, Koechlin aveva contestato la legittimità della denominazione *retour à Bach* trasformatasi, a suo dire, in una discutibile moda culturale. De Schloezer centra la sua replica sul tema dai chiari contorni politico-ideologici del nazionalismo e internazionalismo in musica. La diffusione ormai sempre maggiore di manifestazioni internazionali, afferma, non ha prodotto alcun "esperanto" musicale che minacci l'esistenza delle varie scuole nazionali. L'unica eccezione è rappresentata da Igor' Stravinskij:

Non c'è in effetti oggi che un solo grande europeo in musica: Stravinskij, la cui opera che deve tanto alla musica russa, tedesca, francese, italiana, si eleva al di sopra di tutte le divisioni nazionali e possiede un significato universale [Schloezer 1927, p. 250].

L'immagine di Stravinskij come musicista che incarna alcuni tratti normativi del classicismo si andò affermando già nella seconda metà degli anni Venti ed egli vi aderì senza opporvisi. La centralità delle categorie di «dogma» e «ordine» nella *Poetica della musica* (1942) appaiono dunque un riflesso teorico di questa immagine alla cui formazione molti anni prima aveva fortemente contribuito un ampio settore intellettuale parigino.

Tali orientamenti di Stravinskij erano convergenti con il suo sentimento politico-ideologico di quegli anni. In questa prospettiva Richard Taruskin vede nel balletto di Stravinskij *Le Baiser de la fée* (1928) una risposta irritata del compositore al gusto sovietizzante del balletto di Prokof'ev *Le Pas d'acier* (1927). L'omaggio a Čajkovskij, che egli attua nel *Baiser de la fée*, non è solo determinato dall'ammirazione per un antecedente storico nella pratica della parodia stilistica, ma si carica di una nostalgia per il mondo della Russia imperiale:

Così, se la musica di Stravinskij degli anni Venti e Trenta non era più «rivoluzionaria», era molto più che conservatrice. Nel senso preciso del termine, la sua era un'arte controrivoluzionaria [Taruskin 1993, p. 293].

7. «Rappel à l'ordre» e regimi autoritari.

In quello straordinario luogo di incontro e di fermenti culturali che fu Parigi nel primo ventennio del Novecento si formò, tra gli altri, anche il giovane Alfredo Casella, figura di punta della musica in Italia fra le due guerre. Il programma di Casella, che si definirà nei primi anni Venti con il progetto di una «musica italo-moderna», aveva le sue premesse nel cruciale manifesto, steso evidentemente dallo stesso musicista, per il concerto di musiche italiane tenutosi il 2 febbraio 1914 presso la Salle des Agriculteurs di Parigi. Il manifesto proclamava l'esigenza di rinnovare la musica italiana attraverso un'adesione di essa al movimento musicale europeo, mantenendo nel contempo il proprio «carattere nazionale». Nel documento, firmato da un gruppo di musicisti nati intorno al 1880 (Pizzetti, Tommasini, Malipiero, Casella, Bastianelli, Davico, Ferranti), non si abbozza solamente un programma artistico ma si identifica anche una generazione destinata a realizzarlo: la cosiddetta «Generazione dell'Ottanta» [Pozzi 1996, pp. 338-39].

Il ritorno all'antico dei compositori italiani produrrà lavori quali *Le donne di buon umore* (1917) di Vincenzo Tommasini, basato sulle sonate di Domenico Scarlatti; *La Boutique fantasque* (1919) e *Rossiniana* (1925) di Ottorino Respighi; *Scarlattiana* (1926) di Alfredo Casella, su temi di sonate di Domenico Scarlatti; *Cimarosiana* (1921) di Gian Francesco Malipiero e nel corso degli anni Trenta, un folto gruppo di sonate, partite e concerti neobarocchi.

Le ambiziose finalità musicali contenute nel programma parigino di Casella, la missione nazionalistica e la vocazione modernista e cosmopolita, di per sé difficilmente conciliabili, rimasero inconciliate. Con l'affermazione del fascismo, nella seconda metà degli anni Venti, la componente autoritaria emerse dall'estetica modernista del richiamo all'ordine che tornò utile nel sostegno al mito della «luminosità» e dell'«ottimismo» italiani, della «felicità euritmica» del classicismo, della latinità opposti al mondo oscuro e negativo dell'atonalità:

L'ordine è necessario a ogni arte. Quest'ultima (arte e capacità sono concettualmente affini) è il prodotto di una libertà ottenuta superando la resistenza dei materiali siano essi pietra, colore, parola o suono musicale. [...] La «rinascita» odierna delle forme antiche è però il risultato della liquidazione definitiva dell'intermezzo atonale [Casella 1929, p. 26].

Tra le opzioni stilistiche correnti la scrittura neobarocca, opportunamente depurata da eccessive asprezze sonore, si adattava assai bene ai toni celebrativi graditi al regime e fu largamente adottata. Ne è esempio il noto *Concerto romano* op. 43 (1926) di Alfredo Casella.

Nell'Italia fascista fu piuttosto l'altro volto del neoclassicismo, quello

più ironico, parigino e "internazionalista" della cosiddetta «musica al quadrato», rappresentato da *Scarlattiana* di Casella, che entrò in conflitto, soprattutto negli anni Trenta, con il più gretto nazionalismo dominante [Nicolodi 1984, p. 250].

Nonostante il regime italiano non fosse esattamente monolitico in materia artistico-culturale, uno sguardo panoramico alla produzione musicale indica che praticamente tutta la musica italiana fra le due guerre fu influenzata in modo più o meno marcato dall'ideologia dominante. Ciò accadde anche in alcune opere di esordio di Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi, destinati a svolgere un ruolo fondamentale nella ricostruzione culturale e nel rinnovamento musicale dell'Italia del secondo dopoguerra.

L'ascesa dei totalitarismi negli anni Trenta determinò un rapporto sempre più stretto tra politica e musica che sfociò in forme aperte di censura e di controllo. I tratti normativi della classicità, la componente ideologica del *rappel à l'ordre* divennero funzionali per una propaganda che intendeva reprimere quello che i nazisti chiamavano «bolsevismo culturale» e i comunisti sovietici «formalismo borghese».

Il bersaglio nell'uno e nell'altro caso, al di là delle ovvie differenze delle rispettive tradizioni culturali, divenne il fermento modernista degli anni Venti.

La Germania, con l'avvento al potere di Hitler e l'inizio del regime nazista in Germania, nel 1933, entrò in un cupo periodo storico che cancellò la vivace fioritura musicale degli anni di Weimar o ne mutò il segno, a fini di propaganda politica nazionalista, come avvenne con lo scioglimento della *Jugendbewegung*, assorbita nell'organizzazione della gioventù nazista. La censura di Adolf Hitler nei confronti delle «folle» dell'arte d'avanguardia era accompagnata dalla nostalgica convinzione del dittatore che «in epoche precedenti, non era concesso a ogni pazzo di offendere il mondo circostante con aborti del suo cervello malato». Ciò che non rientrava in apparenza nella grande tradizione musicale del passato, in modo particolare germanica, e non poteva essere palesemente asservito alla propaganda nazionalistica fu bollato come *entartete Musik*, musica degenerata. Questo clima, associato all'antisemitismo fomentato da Goebbels, determinò l'emigrazione di figure preminenti della musica tedesca degli anni Dieci e Venti quali Arnold Schönberg, Kurt Weill, Paul Hindemith, Ernst Křenek, Hanns Eisler.

La politica culturale del Terzo Reich ammetteva, in sostanza, la musica considerata postromantica e pangermanica di Hans Pfitzner e Richard Strauss, e un orientamento neobarocco purgato da qualsiasi corruzione atonale. A questo ambito può ascriversi il turgido vitalismo e il classicismo enfatico e arcaizzante dei *Carmina Burana* (1937) e *Carmina Catulli* (1943) di Carl Orff, influenzati dalla corallità dell'*Edipus rex* di Stravinskij. Un contrappuntismo di ascendenza hindemithiana e un gusto per le forme preclas-

siche caratterizzano invece la produzione degli anni Trenta e Quaranta di Wolfgang Fortner di cui il *Preamble und Fuge* (1933) e la *Kammermusik für Klavier* (1944) sono casi esemplari.

Tra i compositori tedeschi rimasti in Germania vi fu anche chi, come Karl Amadeus Hartmann, si oppose apertamente alla *Gleichschaltung*. Legato alla cultura della Repubblica di Weimar e alla *Neue Sachlichkeit*, cui appartengono la *Jazz-Toccata und Fuge* (1928) o la *Sonatine* (1931), scelse di opporsi al nazismo attraverso un autoisolamento musicale che lo collocò nella cosiddetta «emigrazione interna».

I recenti studi su alcune figure di compositori dodecafonici minori che operarono sotto il nazismo, quali gli allievi di Schönberg Paul von Klenau e Winfried Zillig, confermano il clima intimidatorio che dominò nel «dodicennio nero». Paul von Klenau, ad esempio, fece uso della dodecafonia nell'opera *Michael Kohlhaas* (1933), attirando su di sé l'intervento della censura. Il compositore, guardandosi dal citare Schönberg che era già caduto in disgrazia presso le autorità naziste, tentò di aggirare le difficoltà dimostrando, attraverso una serie di articoli opportunistici, come la nuova tecnica avesse radici in Wagner e fosse espressione di un rigoroso ordine anti-individualistico, coerente con l'edificazione del nazionalsocialismo. Se infine l'opera fu tollerata ciò fu grazie al libretto basato sull'omonimo dramma classico di Von Kleist e al carattere eclettico del lavoro che giustappone sezioni atonali, melodie popolari germaniche e corali luterani [Klein 1984, pp. 490-92; Levi 1991, p. 21].

Dopo la Rivoluzione russa la costituzione dell'Urss fu accompagnata nel corso degli anni Venti da una notevole circolazione di musica moderna (Stravinskij, Ravel, Berg, Weill, Bartók, ecc.) e da un vivace fermento musicale autoctono dove convivevano esperienze stilistiche assai differenti tra le quali il sinfonismo postromantico di Nikolaj Mjaskovskij, il «macchinismo» di Aleksandr Mosolov, la sperimentazione seriale di Nikolaj Roslavec'. Ciò era determinato dall'orientamento del partito comunista che in un noto pronunciamento del 1° luglio 1925 dichiarò di non voler sostenere alcuna tendenza artistica, compresa quella di ideologia proletaria: «Si creerà uno stile corrispondente all'epoca, con mezzi diversi che in passato; la soluzione del problema non è ancora a portata di mano». L'entusiasmo rivoluzionario, l'attendimento del partito in materia culturale produssero una fioritura pluralistica che in seguito, con la vittoria di Stalin sui suoi oppositori interni nel 1927 e la creazione nel 1932 dell'Unione dei compositori sovietici, fu normalizzata.

La formula del «realismo socialista», presentata da Zdanov durante il primo Congresso panrusso degli scrittori nel 1934 e finalizzata alla letteratura, si basava sulla condanna del pessimismo decadente borghese che doveva lasciare il posto ad un ottimismo romantico, rivoluzionario e socialista; i contenuti letterari dovevano riferirsi alle conquiste del proletariato, evitando il compiacimento estetico formalistico, esaltando la tradizione nazio-

nale sovietica. Il trasferimento in musica di questa precettistica significò una musica a programma socialista, celebrativo-encomiastica e antimodernista.

Anche in questa situazione storico-culturale i tratti normativi del classicismo tornarono utili al regime politico e diventarono strumento di censura. Li troviamo evocati, in pieno clima di purghe staliniane, nel duro attacco subito sulla «Pravda» il 28 gennaio 1936 dalla *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* di Dmitrij Šostakovič. Nell'articolo, intitolato *Caos anziché musica*, il commentatore scrive:

Chi ascolta l'opera rimane sbalordito fin dal primo istante da un torrente di suoni volutamente caotici e privi di armonia. [...] Quando poi, per caso, il compositore intraprende un sentiero fatto di musica semplice e comprensibile, sembra spaventarsi di tale disgrazia. [...] Questa musica è fatta appositamente «alla rovescia», in modo da non ricordare in nessuna maniera la musica operistica classica. [...] Si tratta della trasposizione centuplicata in musica dei tratti più negativi del cosiddetto «stile alla Mejerchol'd». Si tratta di caos sinistroido anziché di musica naturale e umana.

Il critico della «Pravda» applica il proprio pregiudizio ideologico classicistico ad un'opera che mette in musica il violento, superstizioso e primitivo mondo contadino del racconto di Nikolaj Leskov, uno scrittore aperto alla lingua popolare e stilisticamente sperimentale. Stalin, presente allo spettacolo, abbandonò il Bol'šoj prima della fine dell'opera e questo produsse sinistri presentimenti nel compositore [Wilson 1994, pp. 108-9]. L'attacco della «Pravda» giunse a confermarli. Evidentemente l'inquietante realismo della *Lady Macbeth* non si conciliava con l'ottimismo socialista del regime. D'altra parte anche le parodie dei parigini e il «ritorno a Bach» stando alla voce «neoclassicismo» della *Grande Enciclopedia Sovietica* (1939) erano considerati espressioni formalistiche della borghesia reazionaria [Scherliess 1998, p. 133].

Lo stalinismo, come ogni autoritarismo, recise le radici storiche delle categorie classicistiche di ordine, armonia, semplicità, comprensibilità, naturalezza per trasformarle in precetti estetici metastorici. I compositori si trovarono così a dover operare un costante adattamento della creazione musicale a contenuti prestabiliti e a norme nel contempo vaghe e restrittive, con risultati ben testimoniati dalle tormentate vicende esistenziali e artistiche di Dmitrij Šostakovič, dell'ultimo Prokof'ev e dalla lunga teoria di compositori quali Aram Khačaturjan, Dmitrij Kabalevskij, Nikolaj Mjaskovskij, Gavriil Nikolaevič Popov, Vissarion Šebalin.

8. *La nuova avanguardia e il ritorno impossibile.*

Terminata nel 1945 la seconda guerra mondiale, si verificò un fenomeno in parte analogo a quello che aveva seguito il primo conflitto mondiale

del secolo. Il *rappel à l'ordre*, fondamento ideologico del cosiddetto neoclassicismo, era scaturito da un'esigenza di prendere le distanze dai tragici eventi contemporanei e da quei movimenti, quali l'espressionismo e l'impressionismo, avvertiti come premesse della catastrofe.

Dopo la seconda guerra mondiale, di fronte al crollo del nazifascismo che aveva precipitato l'Europa nella guerra, intellettuali e artisti videro nell'abbattimento del vecchio ordine estetico, cui le poetiche neoclassiche erano per certi versi collegate, una premessa indispensabile per l'avvio della ricostruzione.

Il neoclassicismo divenne oggetto di approfondita riflessione intorno al 1950 e questa riflessione fu parte integrante della concezione estetica della neoavanguardia e della sua ideologia. Pierre Boulez affrontò il problema in due suoi scritti, *Momento di Johann Sebastian Bach*, del 1951, e *Schönberg è morto*, del 1952. Nel 1951 scrive:

Sembra che il mondo viva dal 1920 in una ossessione di «classicismo». «Stile» e «oggettività» sono i due epiteti maggiori di questa avventura. Si potrebbe benissimo dire, senza timore di andare fuori strada, che ci siano in effetti due tendenze in questo «classicismo»: l'una tende a ritrovare l'oggettività totale nella «musica pura»; l'altra, più validamente, si fonda su una dialettica storica per caratterizzare una nuova «universalità» di stile [1951, trad. it. p. 15].

Le due tendenze di cui parla Boulez, rispettivamente il neoclassicismo e la dodecafonìa, hanno secondo il compositore procedimenti diversi e un comune presupposto classicistico. La reale novità, e questa è la chiave di volta della lettura storica di Boulez, è rappresentata non da Schönberg ma dal pensiero seriale di Webern. Da questa "immagine" seriale di Webern prende infatti le mosse la neoavanguardia degli anni Cinquanta [Borio 1989].

Non è un caso che proprio in Germania, ai *Ferienkurse* di Darmstadt, la nuova ideologia delle neoavanguardie ebbe il suo centro di irraggiamento: il paese doveva per molti versi ripartire da zero per la sua ricostruzione morale e civile. L'idea di una palingenesi della creazione musicale, in rottura con i mascheramenti dei *retours à* e non a caso proiettata verso il pensiero scientifico e tecnologico contemporaneo, è stato il nucleo genetico ideale delle avanguardie del secondo dopoguerra. Si voleva azzerare un passato prossimo storicamente compromesso per dar vita ad un nuovo pensiero musicale che magari favorisse, utopisticamente, l'avvento di un mondo nuovo. Tale ideologia, con sviluppi ed evoluzioni diversi, ha dominato la scena europea dagli anni Cinquanta agli anni Settanta.

In questo clima, la prima rappresentazione nel 1951 del *Rake's Progress* di Igor' Stravinskij, su libretto di Wystan Hugh Auden, destò stupore e fu accolta con ostilità negli ambienti musicali della neoavanguardia. Si volle vedere nel *Rake* l'ennesimo travestimento neoclassico di Stravinskij e non la profonda crisi che il lavoro teatrale esprimeva.

La vicenda del protagonista, Tom Rakewell, ispirata ad una serie di incisioni di Hogarth, narra la vita di un libertino, un «dissoluto punito», che finisce i suoi giorni in manicomio.

Il proposito iniziale di Stravinskij, che prevedeva la composizione di una sorta di opéra comique, o di un'opera con voce recitante simile all'*Cedipus rex*, fu poi abbandonato per accogliere il modello a «numeri chiusi» del teatro musicale mozartiano. È significativo come Stravinskij, nel corso della composizione, «bruci», forzi dall'interno il modello settecentesco attraverso molteplici riferimenti intertestuali alla storia dell'opera (*Orfeo* di Monteverdi, *Don Giovanni* di Mozart, *Faust* di Gounod, *Carmen* di Bizet, *Dama di picche* di Čajkovskij, *Histoire du soldat* dello stesso Stravinskij, ecc.). Il *Rake* non si presenta come un'ironica parodia dell'opera, ma come inquietta enciclopedia di essa e il suo *plot* – una «favola morale», come la definì il compositore –, non celebra l'idea di ritorno ma ne indica l'impossibilità.

Nella cruciale scena del cimitero dell'Atto III, Tom Rakewell sfoga la sua angoscia con parole-chiave: «Ritorno! e Amore! Le parole bandite tormentano». Il libertino di Stravinskij, dunque, non esalta la nostalgia ma ne mostra l'aspetto tragico. La follia e la morte del protagonista, che immagina di essere Adone in attesa della sua Venere, chiudono l'opera con un'evocazione del mondo greco che è rappresentazione del mesto tramonto e fallimento dell'ideologia neoclassica.

Gli ambienti intellettuali legati alla neoavanguardia non hanno evidentemente colto ciò che nel *Rake's Progress* era idealmente e storicamente convergente con loro: la coscienza della crisi del neoclassicismo. L'analogia si ferma tuttavia qui. La svolta del compositore dopo il *Rake* è una mutazione stilistica e non presuppone alcuna volontà di radicale rinascita creativa. Nella visione del mondo di Stravinskij mancano infatti quell'idea illuministica di progresso o di antagonismo con la società e le sue convenzioni culturali, spesso presenti nel progetto di palingenesi dei compositori della *neue Musik*. In tal senso, la punizione di Tom Rakewell è la giusta conseguenza di una trasgressione morale ma non si apre alla speranza in un mondo migliore: questo è il profondo pessimismo del *Rake* che, lungi dall'essere musica in costume d'epoca, si presenta come un'amara rappresentazione della crisi e dello smarrimento senza speranza dell'uomo moderno.

Oggi, usciti dalla sfera di influenza dell'ideologia dell'avanguardia e della modernità, si torna a parlare di classicità, tentazione perenne delle epoche incerte. Ciò è accaduto in un recente convegno tenutosi a Basilea nel quale alcuni compositori hanno peraltro fatto cenno ai legami tra neoclassicismo e prima guerra mondiale [Carter 1996, p. 310] e al carattere ideologico di un movimento che si presenta come una «scatola vuota», contenente opere assai distanti fra loro sul piano stilistico [Berio 1996, pp. 306, 326]. Interrogandoci sulle origini di questo dibattito attuale è chiaro che la perdita di fiducia nei confronti dei modelli forti e dei valori del movimento mo-

derno ha aperto la strada al postmoderno e, per così dire, riabilitato il neoclassicismo. Ciò ha avuto come effetto la storicizzazione del fenomeno che si è accompagnata ad un ripensamento più vasto sul Novecento musicale. Il secolo che certa avanguardia ha letto sottolineando le fratture con la tradizione, è risultato ricco di continuità con essa. Anzi, più radicalmente, il Novecento è parso a taluni nostalgico, «ossessionato» dal passato [Burkholder 1984, p. 76] e terreno storico di conferma della teoria critica di Harold Bloom sull'«angoscia dell'influenza» [Bloom 1973]. Ne è un esempio lo studio di Straus sulle strategie di ricreazione del passato in Stravinskij, Schönberg, Bartók, Webern e Berg [Straus 1990].

La storicizzazione non deve tuttavia sollevarci dal compito di interpretare il neoclassicismo.

L'ideologia musicale del *rappel à l'ordre*, che ne forma l'essenza vaga e generica a fronte della pluralità delle soluzioni stilistiche, ha indubbi rapporti con la mentalità autoritaria. Non a caso proprio in seno alla Scuola di Francoforte, che ha prodotto riflessioni fondamentali sull'autoritarismo, Theodor W. Adorno ha espresso la critica più radicale ma in fondo più illuminante al neoclassicismo. Nella *Filosofia della musica moderna*, pubblicata nel 1949, in anni di piena ricostruzione postbellica, Adorno scrive:

L'obbedienza cieca, anticipata dalla musica autoritaria, corrisponde alla cecità del principio autoritario stesso. La frase attribuita a Hitler secondo cui si può morire solo per un'idea che non si comprende, potrebbe essere incisa come iscrizione sulla soglia del tempio neoclassico [trad. it. p. 203].

La lapidaria osservazione di Adorno, pesantemente condizionata dalle circostanze storiche, ci appare oggi parziale e non sempre in grado di cogliere sfumature, ambivalenze e contraddizioni del cosiddetto neoclassicismo. Tuttavia il suo approccio ermeneutico vale da monito in anni come gli attuali afflitti da tendenze neosemplici: ci ricorda che dietro l'apparente razionalità e leggerezza del gioco con la storia può nascondersi anche l'eclisse della ragione.

Adorno, Th. W.

1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959).

1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975).

Berio, L.

1996 *Classicism e Podiumsgespräch*, in H. Danuser (a cura di), *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts, Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996*, Amadeus, Winterthur 1997, pp. 305-6, 318-35.

Bloom, H.

1973 *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano 1983).

Borio, G.

- 1989 *L'immagine "seriale" di Webern*, in G. Borio e M. Garda (a cura di), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Edt, Torino, pp. 185-203.

Boulez, P.

- 1951 *Moment de Jean-Sébastien Bach*, in Id., *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris 1966 (trad. it. *Momento di Johann Sebastian Bach*, in Id., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968).
1989 *Jalons (pour une décennie)*, Bourgois, Paris.

Brecht, B.

- 1938 *Hanns Eisler*, in Id., *Schriften zur Literatur und Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967 (trad. it. in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, Torino 1973, pp. 207-9).

Burkholder, P.

- 1984 *Brahms and twentieth-century classical music*, in «19th-Century Music», VIII, n. 1, pp. 75-83.

Busoni, F.

- 1920 *Nuova classicità*, in Id., *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di F. d'Amico, Il Saggiatore, Milano 1977.
1987 *Ferruccio Busoni Selected Letters*, a cura di A. Beaumont, Faber, London (trad. it. *Lettere*, Ricordi-Unicopli, Milano 1988).

Carter, E.

- 1996 *My neoclassicism*, in H. Danuser (a cura di), *Die klassizistische Moderne in der Musik* cit., pp. 309-10.

Casella, A.

- 1929 *Scarlattiana*, in «Anbruch», XI, n. 1, pp. 25-29.

Cocteau, J.

- 1918 *Le Coq et l'Arlequin*, in Id., *Le Rappel à l'ordre*, Librairie Stock, Paris 1926 (trad. it. *Il gallo e l'Arlecchino*, in Id., *Il richiamo all'ordine*, Einaudi, Torino 1990, pp. 9-45).
1926 *Picasso*, *ibid.* (trad. it. *ibid.*, pp. 171-83).

Dahlhaus, C.

- 1984 *Schoenberg's aesthetic theology*, in D. Puffett e A. Clayton (a cura di), *Schoenberg and the New Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, pp. 81-93.

Eggebrecht, H. H.

- 1991 *Musik in Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Piper, München (trad. it. *Musica in Occidente: dal Medioevo a oggi*, La Nuova Italia, Firenze 1996).

Gadamer, H. G.

- 1960 *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen (trad. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983).

Heartz, D.

- 1980 «Classical», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, Macmillan, London, vol. IV, pp. 449-54.

- Hinton, S.
1989 *The Idea of Gebrauchsmusik: A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919-1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith*, Garland, New York - London.
- Jauss, H. R.
1978 *Der Text der Vergangenheit im Dialog mit Basso der Gegenwart (Klassik - widermodern?)*, in J. Zimmermann (a cura di), *Sprache und Welterfahrung*, Fink, München (trad. it. *Il testo del passato nel dialogo con il presente (classicità - di nuovo moderna?)*), in H. R. Jauss, *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli 1988, pp. 87-113).
- Kerman, J.
1986 *Orpheus: the neoclassic vision*, in J. Whenham (a cura di), *Claudio Monteverdi: Orfeo*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 126-37 (trad. it. in Id., *L'opera come dramma*, Einaudi, Torino 1990).
- Klein, H.-G.
1984 *Atonalität in den Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig - zur Duldung einer im Nationalsozialismus verfeimten Kompositionstechnik*, in AA.VV., *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Bärenreiter, Kassel, pp. 490-94.
- Levi, E.
1991 *Atonality, 12-tone music and the Third Reich*, in «Tempo», n. 178, pp. 18-32.
- Lourié, A.
1927 *Oedipus rex*, in «La Revue Musicale», VIII, n. 8, pp. 231-53.
- Malipiero, G. F.
1918 *Maurice Ravel: «Le Tombeau de Couperin»*, in F. Petrocchi (a cura di), «*Arts Nova*» 1917-1919, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Mann, Th.
1918 *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer, Berlin (trad. it. *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano 1997).
- Messing, S.
1988 *Neoclassicism in Music From the Genesis of the Concept through the Schoenberg-Stravinskij Polemic*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.
- Nicolodi, F.
1984 *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole.
- Pozzi, R.
1996 «*Jeunesse et Indépendance*»: *Alfredo Casella e la Société Musicale Indépendante*, in «Musica e Storia», IV, pp. 325-48.
- Rosen, C.
1971 *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Viking, New York; ed. ampliata Norton, New York 1997 (trad. it. *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1979).
- 1975 *Schoenberg*, Viking, New York (trad. it. Mondadori, Milano 1984).

Scherliess, V.

- 1998 *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Bärenreiter, Kassel.

Schloezer, B. de

- 1927 *Réflexions sur la musique*, in «La Revue Musicale», VIII, n. 11, pp. 249-50.

Schönberg, A.

- 1941 *Method of composing with basso 12th tones*, in Id., *Style and Idea*, a cura di E. Stein, Philosophical Library, New York 1950 (trad. it. *Composizione con dodici note*, in Id., *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 105-40).
- 1958 *Briefe*, Schott, Mainz (trad. it. *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969).
- 1974 *Discussione alla radio di Berlino con il dottor Preussner e il dottor Strobel* (1931), in Id., *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, a cura di I. Vojtěch, Einaudi, Torino 1974, pp. 130-42.

Straus, J. N.

- 1990 *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

Stravinskij, I.

- 1935 *Chroniques de ma vie*, Denoël, Paris (trad. it. *Cronache della mia vita*, Feltrinelli, Milano 1979).
- 1942 *Poétique musicale*, Harvard University Press, Cambridge Mass. (trad. it. *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1984).

Tagg, Ph.

- 1990 "Universal" music and the case of death, in R. Pozzi (a cura di), *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, Olschki, Firenze, pp. 227-65.

Taruskin, R.

- 1993 *Back to whom? Neoclassicism as ideology*, in «19th-Century Music», XVI, n. 3, pp. 286-302.

Tatarkiewicz, W.

- 1975 *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa (trad. it. *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Milano 1997).

Trudu, A.

- 1992 *La "Scuola" di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi-Unicopli, Milano.

Vinay, G.

- 1987 *Stravinskij neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Marsilio, Venezia.

Wilson, E.

- 1994 *Shostakovich: A Life Remembered*, Faber and Faber, London.

Zanoncelli, L.

- 1986 *Cause prime e seconde dell'approdo di Busoni alla Nuova Classicità*, in R. Dalmondo e S. Sablich (a cura di), *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*, Unicopli, Milano, pp. 71-80.

JONATHAN CROSS

Compositori e istituzioni in Inghilterra

1. *Le origini nazionaliste.*

Esaminata dal continente europeo, la Gran Bretagna veniva costantemente ritratta nel corso del XIX secolo come una terra senza musica, «Das Land ohne Musik». Un'asserzione erronea, dal momento che i suoi compositori manifestavano una predilezione per il classicismo di Lipsia (Mendelssohn si recava regolarmente in Gran Bretagna), e che l'operetta vi sbocciava per opera di Gilbert & Sullivan. Ciononostante, è fuori discussione che le realizzazioni musicali britanniche dell'epoca non fossero paragonabili con quanto stava accadendo in Germania, Austria, Francia e Italia. Le ragioni politiche di un atteggiamento isolazionista e reazionario come questo sono molte e diverse, ma un fattore che vi contribuiva era l'assenza in Gran Bretagna di quel tipo di istituzioni deputate all'insegnamento, alla promozione, all'esecuzione e alla critica della nuova musica che esistevano, per esempio, in Germania: il Conservatorio di Lipsia, la Hochschule für Musik di Berlino, una rivista di indirizzo delle opinioni come la «Neue Zeitschrift für Musik» di Schumann.

Intorno al 1865 [...] cominciò a serpeggiare la convinzione che la fortuna musicale di un paese fosse una fonte di orgoglio nazionale [Stradling e Hughes 1993, p. 14].

L'origine del cosiddetto «Rinascimento musicale inglese» ha profonde radici nella classe medio-alta della società vittoriana. Un pioniere di questo movimento fu George Grove, curatore della prima edizione di *The Dictionary of Music and Musicians* (1879-89) e principale promotore della fondazione, nel 1883, del Royal College of Music, che lo ebbe anche primo direttore. Il Royal College divenne una forza influente (per quanto conservatrice) nello sviluppo della musica inglese durante il XX secolo. Molti dei più significativi compositori tra fine Ottocento e inizio Novecento v'insegnarono o vi studiarono: prima Hubert Parry (1848-1918) e Charles Stanford (1852-1924), poi Vaughan Williams (1872-1958) e Gustav Holst (1874-1934), in seguito Benjamin Britten (1913-76) e Michael Tippett (1905-98). Soltanto l'autodidatta Edward Elgar (1857-1934), il più importante compositore britannico nei primi decenni del XX secolo, rimase per tutta la sua

vita estraneo al College. Anche se le sue preferenze per Wagner e Brahms e i suoi successi senza precedenti sul continente ne fanno una figura a parte rispetto ai suoi contemporanei (a seguito della prima a Düsseldorf di *Gerontius*, Richard Strauss si riferì a Elgar come ad «un *Meister* e un compendio del progressismo inglese» [Stradling e Hughes 1993, p. 53]), dal nostro attuale punto di vista Elgar ci sembra ugualmente appartenere a quella scuola di compositori inglesi del primo Novecento che si mantennero sostanzialmente appartati dall'avanguardia europea, coltivando uno stile marcatamente lirico, tardo-romantico.

Dopo la guerra, il nazionalismo musicale inglese prosperò principalmente grazie a Vaughan Williams, in parte grazie ai suoi studi sul canto popolare, in parte tramite l'incrollabile fiducia nell'importanza di attestare l'autenticità di una tradizione nazional-pastorale:

se i fondamenti della nostra arte sono radicati nel nostro stesso suolo e questo suolo possiede qualcosa di originale da darvi, potrete sempre guadagnare il mondo intero senza perdere le vostre anime [Vaughan Williams 1963, p. 11].

Per svariati motivi, non ultimo un antigermanesimo prodotto dalla guerra, i compositori britannici si mantennero assai sospettosi nei confronti del modernismo continentale, un atteggiamento che veniva rinfocolato da istituzioni come il Royal College. Ciò non vuol dire che il modernismo in Gran Bretagna non incontrasse un certo successo: *The Planets* di Holst (1914-16) fu un immediato trionfo, per quanto isolato. Tuttavia, in generale, il lavoro svolto dalle figure più progressiste, come Frank Bridge (1879-1941) e la compositrice seriale Elizabeth Lutyens (1906-83), veniva considerato con sospetto e vergognosamente emarginato. Senza un sostegno istituzionale, essi praticamente scomparvero.

2. *Gli anni fra le due guerre.*

Il 1934 segna un significativo e simbolico termine di una vecchia era musicale britannica e l'alba di una nuova. Nel corso dell'anno muoiono Elgar, Holst e Delius. Il 1934 è l'anno in cui Benjamin Britten si congeda dal Royal College of Music (presso cui aveva completato i suoi studi nel dicembre 1933) e che vede l'esecuzione del suo quartetto per oboe *Phantasy* al Festival ISCM (International Society for Contemporary Music) di Firenze di quell'anno. Nel 1934 ha luogo l'inaugurazione del primo festival operistico di Glyndebourne, un'istituzione che si sarebbe dimostrata un significativo fattore d'incoraggiamento agli esordi di Britten come compositore di lavori scenici – *The Rape of Lucretia* (1946) e *Albert Herring* (1947) vi vennero rappresentati per la prima volta – e un valido strumento per rivitalizzare l'opera in Gran Bretagna. Nel 1934 nacquero inoltre due compo-

sitori che avrebbero dominato la musica britannica per quasi tutta la seconda metà del secolo: Harrison Birtwistle e Peter Maxwell Davies. Il 1934 fu anche l'anno in cui il compositore «selvaggio» Constant Lambert (1905-1951) pubblicò il suo famoso studio sul «tramonto della musica», *Music Ho!*, nel quale prediceva che

fra tutta la musica contemporanea pare sia quella di Sibelius (e non di Schönberg) a indicarci con maggior sicurezza il futuro [1934, p. 277].

Sarebbe anche troppo facile liquidare il delirio storico di una simile affermazione (musicologia dilettantesca di un compositore insignificante in un periodo di ristagno musicale), eppure essa rivela in modo non privo d'interesse il persistente conservatorismo alla base della cultura musicale britannica. Il sinfonismo di Sibelius continua ancora oggi a coesistere col modernismo di Schönberg (per esempio nelle sinfonie di Maxwell Davies); vedremo come questo genere di sinfonismo sia stato istituzionalmente perpetuato in modo tale che l'odierno clima culturale (d'impronta mercantile) sembra ancora favorire, e persino valorizzare, il conservatorismo rispetto al modernismo.

Durante gli anni fra le due guerre emerse un'unica istituzione che rimarrà fino ai giorni nostri una forza dominante nella vita musicale britannica. La British Broadcasting Corporation (BBC) è stata fondata nel 1922, e fin dai suoi esordi la musica occupò una posizione centrale nella sua programmazione radiofonica. Nel 1927 la BBC incorporò la gestione dei celebri *Henry Wood Promenade Concerts* (i «Proms») e fu attorno a questa operazione che si concentrarono i progetti per costituire un'orchestra stabile della BBC. Nel 1930 Adrian Boult fu nominato direttore musicale della BBC, e nell'ottobre dello stesso anno fu lui a dirigere il primo concerto della nuova BBC Symphony Orchestra a pieno organico con un programma di musiche di Wagner, Saint-Saëns, Brahms e la suite *Daphnis et Chloé* di Ravel. Come riferisce Nicholas Kenyon, fin dai suoi inizi l'orchestra attirò l'interesse dei principali direttori e compositori europei: nella sua prima stagione venne guidata da direttori ospiti come Schönberg e Webern, Stravinskij, Strauss e Bruno Walter, e organizzò anche una serie d'importanti concerti diretti da Ernest Ansermet [Kenyon 1981, p. 58].

Quindi, grazie alla BBC, la Gran Bretagna non era tanto isolata dagli sviluppi musicali del continente, quanto spesso si crede. Tuttavia, malgrado la presenza a Londra di Schönberg e Stravinskij, colpisce la scarsa influenza da essi esercitata sullo sviluppo dei principali compositori nazionali. Gli anni fra le due guerre furono ancora dominati dal «conservatorismo nazionalista» di Vaughan Williams [Whittall 1995, p. 17], così evidente nella modalità di derivazione popolare e nelle tecniche ottocentesche della Sinfonia Pastorale (1922) e nella Quarta Sinfonia (1935); quest'ultima, ironia della storia, venne a suo tempo rifiutata per tresche col modernismo e

abbandono dei valori "inglesi". È anche curioso il fatto che la posizione dominante di Vaughan Williams come "grande vecchio" della musica inglese dovesse venir garantita dalla protezione di Boult presso la BBC, peraltro orientata in senso avanguardista.

3. 1945: la svolta.

In contrasto con l'accoglienza decretata alla Quarta di Vaughan Williams, il battesimo pubblico della prima opera di Britten, il *Peter Grimes*, avvenuto a Londra il 7 giugno 1945 al Sadler's Wells, fu (e ancora è) giustamente identificato come un momento di svolta nella pur tardiva affermazione della musica britannica sulla scena internazionale. Giungendo esattamente un mese dopo il giorno della Vittoria e un mese prima dello storico trionfo elettorale del Partito laburista (preannuncio d'immensi e benefici mutamenti sociali tramite la fondazione del *welfare state*) non dovrebbe sorprenderci il fatto che il successo del *Grimes* si caricasse di un immenso valore simbolico. Le recensioni dell'epoca lo etichettarono senza indugi come «un'opera di genio», «imponente ed originale», «sorprendente», «elettrizzante» [Carpenter 1992, p. 223]. Praticamente nel giro di una notte, Britten venne inventato come il più grande genio dopo Purcell, colui che giungeva alfine per riempire un vuoto, per ovviare ad una sofferta insufficienza nazionale. Ancora di recente, nel 1988, Donald Mitchell – una figura influente che, come amico di Britten, nonché suo editore, amministratore e agiografo, ha fatto più di chiunque altro per promuovere la figura di Britten su scala nazionale e internazionale – asseriva che «il *Grimes* conquistò d'assalto il mondo intero», aggiungendo:

forse c'è ancora molto da dire sul suo significato come simbolo di risurrezione delle arti, della creatività, in Inghilterra e *oltre*, dopo la catastrofe del 1939-45 [1995, p. 310; corsivo nostro].

Il successo del *Grimes* creò innegabilmente un clima nel quale l'opera britannica in particolare e la nuova musica britannica in generale cominciarono a esser prese sul serio da una platea più vasta. Tuttavia, pretendere di collocarlo allo stesso rango dei coevi successi di Parigi, Darmstadt, Princeton e New York significherebbe certo esagerarne l'influsso di lungo periodo.

La potenza del soggetto di *Peter Grimes*, la sua sicura caratterizzazione musicale e il trattamento drammatico dell'orchestra, nonché la simultaneità fra adozione e creativo rinnovamento di convenzioni operistiche ancora sostanzialmente ottocentesche, restano un successo considerevole (Tippett – non senza qualche disdegno – l'ha descritto come «un *verismo* [in italiano nel testo] inglese» [in Carpenter 1992, p. 220]). Tuttavia non manca nemmeno di crepe: il linguaggio essenzialmente tonale e la convenzionale dram-

maturgia lo collocano chiaramente su una linea regressiva rispetto alle precedenti opere inglesi del secolo, quali *The Wreckers* (1904) di Ethel Smyth, *The Immortal Hour* (1913) di Rutland Boughton, e *Hugh the Drover* (1914), *Sir John in Love* (1928) e *Riders to the Sea* (1932) di Vaughan Williams. D'altronde lo stesso Britten non nutriva un'eccessiva simpatia per la maggior parte della precedente generazione di compositori britannici:

In ogni istante il mio sforzo è stato quello di sviluppare una tecnica professionale consapevolmente controllata. Si è trattato di un'impresa del tutto differente da quanto Vaughan Williams sembrava perseguire (*ibid.*, p. 52).

La sua dichiarata fedeltà era rivolta a Berg e Šostakovič.

Eppure la visione di Britten era, generalmente parlando, conservatrice, di un conservatorismo in buona parte nutrito dalle istituzioni musicali. Negli anni Trenta il Royal College of Music non era certo ancora diventato una culla di novità. La sua biblioteca rifiutava a Britten l'acquisto della partitura del *Pierrot lunaire* e il suo direttore, sir Hugh Allen, non gli permise di studiare a Vienna con Berg:

A quel tempo sussisteva una specie di pregiudizio morale verso la musica seriale, una cosa che oggi ci farebbe solo sorridere! (Britten 1963).

Dunque, non necessariamente il conservatorismo di Britten deve essere visto come una forma di provincialismo; il suo scontento verso il Royal College proveniva dalla coscienza degli sviluppi musicali nel continente che gli era stata trasmessa dal suo primo maestro, Franck Bridge, dal quale aveva cominciato a prendere lezioni all'inizio del 1928. Anche quando era al Royal College, Britten continuò a vedersi con Bridge, da lui considerato «il principale compositore d'Inghilterra» [Carpenter 1992, p. 39].

Lo stesso Bridge aveva studiato al Royal College ma, come si è visto, era poi rimasto ai margini delle principali istituzioni musicali. Anche se la sua prima suite sinfonica *The Sea* (1910-11) veniva eseguita abbastanza spesso e aveva avuto al primo ascolto una profonda influenza su Britten, i suoi lavori maturi, come *Enter Spring* (1927) e *Oration* (1930) rimasero in ombra rispetto a quelli di altri suoi eminenti contemporanei, come Vaughan Williams. Il suo Quartetto per archi n. 3 (1926) adotta un linguaggio modernista lirico e tematicamente intenso come quello della *Lyrische Suite* di Berg o del Quartetto per archi n. 4 di Bartók, dei quali è praticamente contemporaneo. Un lavoro dedicato alla ricca mecenate americana Elizabeth Sprague Coolidge, che fu anche la committente di lavori cameristici importanti come il Terzo e il Quarto quartetto (1927 e 1936) di Schönberg, il Quartetto per archi n. 5 (1934) di Bartók, il dodecafonico Quartetto op. 28 (1938) di Webern, e il Quartetto per archi n. 1 (1941) di Britten.

Fu la generosità di questa [...] autorevole mecenate della musica da camera che permise a Bridge, nella seconda parte della sua carriera, di ritirarsi dalle esibizioni

professionali in concerto e di comporre senza essere costretto ad un'eccessiva deferenza verso i gusti del pubblico britannico [Evans 1995, p. 240].

Per Bridge, una consacrazione istituzionale sarebbe arrivata solo postuma con la pubblicazione di una parte dei suoi lavori presso Faber Music. Ma non si tratta soltanto di un tardivo riconoscimento della sua musica: la circostanza va compresa altresì nel contesto della storia di questa casa editrice.

Faber Music venne fondata nel 1964 dall'editore Faber and Faber con lo scopo esplicito di pubblicare la musica di Britten (una conseguenza del peggioramento dei rapporti del compositore con Boosey and Hawkes). Il progetto fu sollecitato da Donald Mitchell, che divenne immediatamente il responsabile della nuova società e il cui primo atto fu quello di pubblicare *Curlew River* (1964). Faber Music pubblicò tutte le successive composizioni di Britten e, dopo la sua morte, ha continuato in questo senso riesumando opere giovanili e altri lavori non pubblicati in precedenza, che ora sono divenuti di pubblico dominio. Quale che sia il valore di questo genere di pubblicazioni, è necessario inquadrarle nelle cointeressenze di Mitchell all'Aldeburgh Festival (inaugurato nel 1948), alla Britten-Pears Library e all'amministrazione del patrimonio di Britten. È significativo che sia Faber and Faber a pubblicare le lettere e i diari di Britten. Anche gli altri compositori di Faber Music sembrano appartenere tutti a due grandi categorie: o i protetti e gli accoliti di Britten – Nicholas Maw (1935), Jonathan Harvey (1939), David Matthews (1943), Colin Matthews (1946), Oliver Knussen (1952) – oppure altri «nuovi Britten» che sembrano, fra le altre cose, avere in comune con lui il suo precoce talento – George Benjamin (1960), Julian Anderson (1967), Thomas Adès (1971). Si può sospettare che l'inclusione di Bridge nel catalogo di Faber Music servirà malauguratamente a rafforzarne l'immagine unilaterale di maestro di Britten (ben nota grazie al lavoro di Britten *Variations on a Theme of Frank Bridge*, 1937), e non quella di significativo pioniere del modernismo britannico a titolo autonomo. È importante evidenziare quale ruolo decisivo abbiano svolto Mitchell e Faber Music nella fortuna critica di Britten, nel sostegno a quelle istituzioni che insistono nel promuovere l'idea di Britten come “grande compositore” in un'epoca nella quale, almeno fra i musicologi, tali nozioni di “grandezza” sono pesantemente poste in dubbio.

4. *La generazione di Manchester.*

Un'istituzione che, quasi per caso, diede asilo a una fiorente nuova generazione di compositori e interpreti fu il Royal Manchester College of Music (ora Royal Northern College of Music), che ospitò nei primi anni Cinquanta Alexander Goehr (1932), Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle, John

Ogden (il primo pianista britannico a vincere, nel 1962, il Premio Čajkovskij) ed Elgar Howarth (trombettista e direttore d'orchestra). Per quattro di loro, settentrionali di nascita, Manchester fu il naturale punto di riferimento e come allievi di un ginnasio di stato il loro retroterra sociale fu assai diverso dall'educazione privilegiata di cui poterono fruire le precedenti generazioni di compositori residenti a Londra. Per Alexander Goehr, figlio di Walter Goehr (1903-60; un direttore d'orchestra emigrato dalla Germania, già allievo di Schönberg), la scelta di studiare in questo *college* provinciale fu deliberata, soprattutto in ragione della presenza di Richard Hall (1903-82), che vi ricopriva la cattedra di composizione. Stando a Goehr, Hall

non era affatto un incendiario [...] ma il suo era comunque un atteggiamento mentale molto differente da quello delle persone che normalmente insegnano musica nei colleges universitari. L'alternativa sarebbe stata Lennox Berkeley (1903-89; professore alla Royal Academy di Londra). Hall era un altro tipo di uomo [Goehr 1998, p. 28].

Non è che Berkeley fosse un provinciale arroccato, egli aveva studiato a Parigi con Nadia Boulanger e tra i suoi molti allievi figuravano David Bedford (1937), Richard Rodney Bennett (1936), Brian Ferneyhough (1943), Nicholas Maw e John Taverner (1944). Ciononostante, il suo neoclassicismo alla Roussel era in rotta di collisione con quanto Goehr chiamava «quel certo modo di sentire mitteleuropeo» dalle parti di Manchester. Qui c'era una «tradizione Busoni», essendo le classi di Hall «anti-stravinskiane e anti-Nadia Boulanger» [*ibid.*, pp. 30, 31]; ciò era chiaramente assai più in sintonia con la personale formazione teutonica di Goehr.

Fu soprattutto tramite Goehr, il leader intellettuale del gruppo, che questi musicisti «scoprirono» insieme, fra le altre cose, la musica della Seconda Scuola viennese e gli sviluppi continentali più recenti. Se ci rammentiamo le esperienze di Britten presso il Royal College of Music, possiamo ben comprendere come fino a quel momento molti lavori fondamentali del primo modernismo musicale fossero semplicemente inaccessibili agli studenti di musica britannici. Nel 1953 essi formarono il New Music Manchester Group per eseguire le loro stesse composizioni e i lavori dell'avanguardia continentale. Il loro primo e unico concerto londinese, organizzato nel 1955 da William Glock e abbondantemente recensito, comprendeva *Songs of Babel*, la Sonata per pianoforte e *Fantasia* per clarinetto e pianoforte di Goehr, la Sonata per tromba e pianoforte di Maxwell Davies, e inoltre lavori di Lutyens e Hall. In seguito i compositori collaborarono discontinuamente ad altri sforzi di promozione della loro stessa musica. Ad esempio, tutti e tre i compositori contribuirono insieme a fondare nel 1964 le effimere Warbour Castle Summer Schools; nel 1967 Birtwistle e Maxwell Davies fondarono i Pierrot Players. Ma nel 1970, dopo la ricostituzione di quest'ultimo complesso come The Fires of London, essi hanno continuato a lavora-

re in modo indipendente, muovendosi poi (a quanto pare) in direzioni musicali molto differenti.

La crescente consapevolezza e l'entusiasmo per le tendenze internazionali – tratto distintivo per questa generazione di compositori – sono ulteriormente indicati dal fatto che, dopo Manchester, essi hanno tutti scelto di perfezionarsi in istituzioni straniere: Goehr si è recato presso Messiaen al Conservatorio di Parigi, Maxwell Davies da Petrassi a Roma e in seguito da Earl Kim e Roger Sessions a Princeton, Birtwistle a Princeton e in Colorado (anche se non prima della metà degli anni Sessanta). Delle generazioni precedenti, solo Vaughan Williams aveva avuto l'opportunità – in ragione del suo personale *status* sociale e finanziario – di studiare all'estero (con Ravel e Bruch). Per contro, quasi tutte le principali figure delle generazioni recenti hanno soggiornato oltremare: i tre maggiori poli di attrazione sono stati Messiaen a Parigi, Babbitt a Princeton e, più di recente, Andriessen all'Aia.

Vaughan Williams, la cui presa conservatrice sulla vita musicale e le istituzioni scolastiche aveva tanto operato per tenere lontani i compositori più progressisti, morì nel 1958. La sua morte «segnò simbolicamente la fine di una tradizione nazionalista che era già in fase di avanzato declino» [Samson 1995, p. 279]. L'anno seguente, William Glock veniva nominato direttore musicale della BBC, una nomina che «fu un vero e proprio trauma per il mondo musicale sia dentro che fuori la BBC» [Kenyon 1981, p. 289]. Glock era una figura centrale di riformatore all'interno delle istituzioni musicali britanniche. Egli era stato critico musicale di due quotidiani, il «Daily Telegraph» e l'«Observer»; aveva fondato, in seno alla Bryanston School, la Summer School of Music, che divenne in seguito l'influente Dartington International Summer School. Aveva inoltre fondato il periodico «The Score», uno strumento concepito, non diversamente dalla Summer School, per mettere in diretto contatto i giovani compositori con le idee dell'avanguardia continentale.

5. *Nuovi orizzonti: gli anni Sessanta e oltre.*

Descritti spesso come un'epoca di ottimismo, gli anni Sessanta furono incontestabilmente per la musica inglese di ogni genere un periodo di apertura alle influenze esterne. Proveniente dall'America, il rock'n'roll giunse in Gran Bretagna alla metà degli anni Cinquanta per opera di Bill Haley ed Elvis Presley, ma all'inizio degli anni Sessanta si erano ormai già formati gruppi rock inglesi, primi fra tutti i Beatles e i Rolling Stones, i cui successi popolari, sorretti da un pubblico giovanile di massa, furono alimentati dalla crescita fenomenale del settore discografico. Anche per la musica colta gli anni Sessanta furono un decennio di libertà e di sperimentazione, una conseguenza in parte dovuta alla maggiore abbondanza di novità garantita dalla BBC.

Questo "disgelo culturale" continuò per tutti gli anni Sessanta e Settanta: un processo guidato, ancora una volta, dalla BBC. Pierre Boulez direbbe per la prima volta la BBC Symphony Orchestra nel 1964 (con la prima esecuzione britannica del suo *Le Soleil des eaux*) e nel 1971 venne nominato primo direttore stabile, posizione che conservò fino al 1975. Dal 1975 al 1977 egli è poi stato primo direttore ospite.

Per i compositori britannici, gli esecutori e il pubblico furono anni di scoperte molto stimolanti. Boulez continuò a offrire le prime esecuzioni britanniche di molti suoi lavori con l'orchestra della BBC, e anche tutta una serie di prime inglesi, europee o mondiali; lavori significativi di compositori affermati, come Stravinskij (*Requiem Canticles*), Carter (Concerto per orchestra, *A Mirror on which to Dwell*), Holliger, Maderna, Stockhausen, Ligeti, Globokar, Berio, Zimmermann e Messiaen (*Des canyons aux étoiles*). Glock provocò una vera e propria rivoluzione concertistica programmando per l'inizio del 1959 la messa in onda dell'*Œdipus rex* dal Royal Festival Hall con Stravinskij direttore d'orchestra e Cocteau voce recitante. Come ha osservato Kenyon,

la politica di valorizzazione già cominciava a spostarsi dall'asse Honegger - Franck Martin - Rubbra - Walton che aveva imperato alla BBC nel corso degli anni Cinquanta a una linea di sviluppo che focalizzava l'attenzione su Schönberg-Webern-Stravinskij-Gerhard [...]. [Glock] non metteva mai in programma i lavori [...] di un'intera generazione di compositori inglesi, la cui unica colpa era quella di essere conservatori [1981, pp. 293-94].

Forse l'operazione di maggior significato fu l'impressionante elenco di commissioni finalizzate ai Proms che Glock affidò a diversi compositori britannici; una tradizione che è proseguita fino ad oggi. Una pietra miliare fu la stagione 1962, che programmò le prime di *Scenes and Arias* di Maw, un lavoro di grande effetto, e della *First Fantasia on an 'In Nomine' of John Taverner* di Maxwell Davies, le quali consolidavano i successi ottenuti altrove in quell'anno dal *War Requiem* di Britten, per la consacrazione della Cattedrale di Coventry, e dal *King Priam* di Tippett. Glock era così riuscito ad assicurare un equilibrio fra il meglio della produzione modernista continentale e l'incoraggiamento teso a stimolare i compositori formati in patria. Durante i primi anni Settanta, lo stesso Boulez direbbe le prime di un certo numero di significativi lavori britannici con la BBC Symphony Orchestra, fra cui *An Imaginary Landscape* (1971) di Birtwistle e *Blind Man's Buff* (1972) di Maxwell Davies.

Degli anni Sessanta si è soliti parlare come di un decennio di sperimentazioni. In questo periodo la musica sperimentale veniva accolta con entusiasmo, anche se oggi questi lavori sembrano non aver prodotto troppe influenze durature. David Bedford, per esempio, adottò senza riserve la notazione spazio-temporale di Cage ed estese le tecniche vocali e strumentali

(grida, mormorio a bocca chiusa, frullato, percussione delle chiavi, ecc.) nel suo *Music for Albion Moonlight* (1965), mentre *18 Bricks Left on April 21st* per due chitarre elettriche (1967) termina con un'improvvisazione di cinque minuti che impiega soltanto il ritorno di segnale (*feedback*) elettrico. Roger Smalley (1943) e Tim Souster (1943-94) avevano entrambi studiato con Stockhausen e il loro complesso Intermodulation, fondato alla fine degli anni Sessanta, esplorava l'ambito dell'interazione fra improvvisazione ed elettronica. *Pulses for 5 x 4 Players* (1969) utilizza la forma estemporanea e la sua notazione concede un alto grado di libertà agli esecutori, modificando elettronicamente i suoni da loro emessi. In ogni caso, pochi compositori riuscirono a raggiungere i livelli d'immaginazione dei loro modelli Stockhausen, Penderecki e Lutosławski.

È quasi certo che la diffusione di procedimenti aleatori incoraggiò molti compositori ad esplorare la sonorità a scapito della struttura [...] Nel peggiore dei casi l'*alea* aprì le porte a un modo di comporre eccessivamente comodo, per non dire di maniera [Samson 1995, pp. 316-17].

Un compositore della stessa generazione che scelse di lavorare all'esterno di ogni istituzione musicale ufficiale, e che nel contempo dimostrò una consapevolezza musicale (e politica) autenticamente internazionale, fu Cornelius Cardew (1936-81). Cardew si fece le ossa come esponente dell'avanguardia lavorando a Colonia come assistente di Stockhausen (egli fece buona parte del lavoro per *Carré* del 1959-60), ma in seguito si spostò nell'ambito ideologico degli sperimentalisti americani, come Cage, La Monte Young e il movimento Fluxus, per poi approdare infine negli anni Settanta ad una posizione di estremismo maoista e ripudiare tutta la propria anteriore produzione. Nel suo noto libro *Stockhausen Serves Imperialism*, egli scrisse:

L'ideologia della classe dominante è implicitamente presente nella sua arte; l'ideologia di una classe rivoluzionaria deve essere espressa esplicitamente nella sua arte. [...] tutti gli spiriti sinceramente progressisti che lavorano nell'avanguardia riescano ad uscirne, assumano una posizione a fianco del popolo e si impegnino a fornire un contributo positivo al movimento rivoluzionario [Cardew 1974, trad. it. pp. 79-80].

Le ideologie di Cardew si manifestavano non soltanto in lavori come la straordinaria partitura grafica *Treatise* (1963-67), l'arrangiamento di testi confuciani in *The Great Learning* (1968-70) e nei semplici canti degli anni Settanta, ma anche mediante il suo coinvolgimento nei gruppi di esecuzione/improvvisazione – AMM e la Scratch Orchestra – con cui cercò di abbattere le barriere che erano state erette dalle istituzioni tradizionali fra il compositore, l'esecutore e il pubblico, fra il professionista e il dilettante. Questo tipo di "tradizione" politicizzata e anti-istituzionale sopravvive oggi in lavori come quelli di Howard Skempton (1947) per voce e fisarmonica.

Comunque sia, la musica che ha resistito nel tempo è quella di quattro figure chiave: Britten e Tippett, Birtwistle e Maxwell Davies. Per la cop-

pia di compositori più anziani, gli anni Sessanta furono contrassegnati da un significativo spostamento del loro pensiero musicale. Facendo seguito al *War Requiem*, le tre parabole liturgiche di Britten - *Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace* (1966) e *The Prodigal Son* (1968) - rappresentano una semplificazione, una concentrazione e un affinamento del suo linguaggio. Egli scrisse questi lavori, che contemplano anche una limitata dose di alea, non per il grande pubblico, bensì per la dimensione più intima del suo Festival di Aldeburgh e per farli eseguire nella locale chiesa di Orford. E così, svincolato dalle convenzioni del grand opéra e dalle istituzioni che lo promuovono, Britten era in grado di esplorare nuovi generi scenici (derivati dai drammi liturgici medievali e dal teatro giapponese *Nô*); un'estetica che mirava a colmare il fossato tra professionismo e gruppi amatoriali, abbastanza prossima, se non altro in linea di principio, alle finalità professate da Cardew. Il linguaggio di Tippett subì un mutamento anche più radicale, allontanandosi dall'esuberante universo lirico di *The Midsummer Marriage* e dal neoclassicismo d'ispirazione stravinskiana della Seconda Sinfonia (1957), per adottare un linguaggio modernista più disadorno e meno contaminato con *King Priam* (1958-61), la Seconda Sonata per pianoforte (1962) e il *Concert for Orchestra* (1963). In tutti e tre questi lavori ciò che più colpisce è l'esplorazione di strutture a blocchi, non disposti allo sviluppo. In *The Vision of St Augustine* (1966) viene raggiunta una sorta di accomodamento fra il "vecchio lirismo" e le preoccupazioni formali del "nuovo", laddove *The Knot Garden* (1966-69), anche se scritto per il Covent Garden, mostra la preoccupazione tipica degli anni Sessanta di oltrepassare gli steccati - musicali (l'incorporazione del blues nell'opera), teatrali («Peter [Hall] ottenne il permesso di rimuovere la (intoccabile!) buca del suggeritore e di espandere l'allestimento scenico al di sopra della fossa orchestrale» [Tippett 1991, p. 222]) e sociopolitici (le sue *dramatis personae* comprendono un combattente per la libertà e una coppia gay di razza mista).

Quanto a Birtwistle e Maxwell Davies, le stelle nascenti della generazione seguente, il teatro musicale sembrava essere il loro territorio naturale. In parte come conseguenza della volontà di mettere in discussione le convenzioni più accreditate, nessuno dei due compositori era dipendente dalle principali istituzioni del paese, come lo erano Britten e Tippett. Quantunque ambedue avessero ottenuto dalla BBC Symphony Orchestra la commissione di lavori importanti rappresentati in prima esecuzione ai Proms (di Maxwell Davies la *First Taverner Fantasia* nel 1962 e *Worldes Blis* nel 1969, di Birtwistle *Nomos* nel 1968), e anche se Maxwell Davies impiegò la maggior parte del decennio a lavorare al *Taverner* per il Covent Garden, buona parte del loro lavoro sarebbe stato commissionato per piccoli complessi orchestrali, sovente in occasione di festival come quelli di Cheltenham e Brighton e per le scuole estive del Wardour Castle e di Dartington. Verso la fine del decennio, si erano formati nuovi complessi specializzati per

eseguire questo repertorio attuale: nel 1967, lo stesso anno in cui vennero fondati i Pierrot Players, fu creata la London Sinfonietta, che sarebbe diventata un'istanza molto influente nell'incoraggiare, commissionare ed eseguire la nuova musica ai livelli più elevati. Tutto questo, insieme agli sforzi di Glock alla BBC e all'arrivo di Boulez a Londra, riuscì a trasformare la cultura musicale così che, alla fine del decennio, la situazione era completamente differente da quella del suo inizio. Nei primi anni Sessanta la nuova musica britannica, sovrastata dallo schiacciante successo del *War Requiem*, era ancora dominata da Britten. Alla fine del decennio si era ormai affermato un significativo mutamento generazionale, un atteggiamento di fuga da tutto ciò che veniva visto come musica insulare e conservatrice, in direzione dell'avanguardia internazionale. Donald Mitchell ha mestamente confessato che, per i suoi studenti di musica alla University of Sussex, nei primi anni Settanta, la musica di Britten era considerata un «vecchio cappello, assolutamente fuori moda [...]». E, ovviamente, i punti di vista dei miei studenti riflettevano quelli di un'intera generazione di giovani compositori, non solo in Inghilterra, ma ovunque» [Carpenter 1992, p. 534].

Nel corso di quel decennio, i più importanti lavori di Maxwell Davies furono i suoi esperimenti volti a trasformare in teatro anche la sala da concerto. *Revelation and Fall* (1966) è un lavoro espressionista, la messa in scena di un testo di Trakl, che prende corpo dal fascino provato dal compositore per *Pierrot lunaire*; tuttavia, come il *Pierrot*, esso non è un lavoro apertamente teatrale, il suo terrorizzante soggetto e la sua organizzazione musicale di tipo drammatico ne giustificavano una rappresentazione semi-scenica. Esso spianò la strada alle *pièces* teatrali innovative e autorevoli che seguirono: *Missa super l'Homme Armé* (1968), *Eight Songs for a Mad King* (1969) e *Vesalii Icones* (1969), tutte scritte per i Pierrot Players. Esse avevano in comune le tecniche della parodia, della citazione, della diretta aggressione del pubblico, e le loro tematiche concernevano l'esplorazione dell'ipocrisia e del tradimento («tutto quanto ha a che fare con la distinzione fra menzogna e realtà» [Maxwell Davies citato in Griffiths 1982, p. 154]), che erano le ossessioni tipiche di Maxwell Davies e avevano trovato la loro massima espressione in *Taverner*. Nella forma, nel contenuto e nel modo di rappresentazione lanciarono una notevole sfida alle convenzioni musicali, religiose e politiche della tradizione, simboleggiate in *Eight Songs* dai musicisti che siedono all'interno di gabbie, il monarca britannico preso in giro e il *Messiah* di Händel (un'altra vacca sacra inglese) trasformato in un rozzo foxtrot.

Negli anni Sessanta, il principale lavoro teatrale di Birtwistle fu *Punch and Judy* (1966-67). Come accade con le *pièces* di Maxwell Davies, si tratta di un lavoro espressionistico per complesso da camera, pressoché il contrario di un'opera convenzionale, lirica e narrativa. Scritto per l'English Opera Group in vista di una prima all'Aldeburgh Festival del 1968, si rac-

conta che Britten si sia allontanato durante la sua prima esecuzione. È affascinante osservare come l'Aldeburgh Festival si sia trasformato a sua volta da festival alternativo – fondato in buona misura per «conseguire l'indipendenza dal mondo musicale britannico» [Carpenter 1992, p. 254] – in istituzione di prestigio internazionale. Birtwistle fece di tutto per offendere le sensibilità ufficiali, proprio come ha continuato a fare da allora in poi (*Panic*, il suo brioso lavoro per sassofono, tamburo e strumenti a fiato, è stato eseguito per la prima volta nella tradizionale ultima serata "patriottica" della stagione Prom 1995, suscitando le ingiurie più prevedibili da parte del pubblico borghese). *Punch and Judy* è lavoro di una modernità senza compromessi, molto coraggioso nella trattazione della materia tematica, della forma e del linguaggio armonico, e tuttavia, a dispetto di tutto ciò, saldamente radicato nella cultura popolare urbana delle isole britanniche.

Tuttavia, come nel caso di Maxwell Davies, anche Birtwistle stava sperimentando altri generi di teatro per sala da concerto. *Tragoedia* (1965), uno studio per *Punch and Judy*, è organizzato in base alla struttura dell'antica tragedia greca, mentre in *Verses for Ensembles* (1968-69), composto per la London Sinfonietta, gli esecutori si spostano realmente qua e là sulla piattaforma orchestrale a seconda del mutare dei ruoli musicali. Questa specie di «teatro degli strumenti» (analoghi precedenti si possono trovare in *Circles* di Berio, 1960) è restata una preoccupazione attuale: due più recenti esempi, scritti per la Sinfonietta, *Secret Theatre* (1984) e *Ritual Fragments* (1990), sono fra i suoi più sorprendenti lavori strumentali.

Gli anni Settanta sono stati, almeno in Gran Bretagna, un decennio di convergenze ma anche di maggiore diversificazione, costruita sulla base delle libertà conseguite negli anni Sessanta. Maxwell Davies e Birtwistle sembrano riconciliarsi con la necessità di istituzionalizzare maggiormente il loro lavoro (basta con gli *enfants terribles*). Birtwistle ha composto il suo maggiore lavoro orchestrale, *The Triumph of Time* (1971-72), quindi ha iniziato a lavorare al suo monumentale *The Mask of Orpheus* (1973-75, 1981-84), e ha assunto incarichi d'insegnamento universitario negli Stati Uniti, prima di venir nominato direttore musicale del National Theatre di Londra. Dopo il 1980, pur continuando a rivendicare la sua posizione ai margini dell'establishment, ha ottenuto un riconoscimento del suo rango di principale compositore inglese accettando fra l'altro il cavalierato e una prestigiosa cattedra universitaria. Ciò non sembra aver influito sulla sua capacità di produrre lavori notevoli e provocatori come *Earth Dances* (1985-86), *Pulse Shadows* (1989-96) ed *Exody* (1997-98). Anche Maxwell Davies ha ricevuto il titolo di cavaliere, ma mentre Birtwistle ha generalmente continuato a rifuggire i generi tradizionali in armonia con la sua ricerca d'indirizzo modernista, Maxwell Davies si è convertito alla scrittura di sinfonie (sei fino ad oggi, in graduale accostamento al modello di Sibelius) più una serie di «Strathclyde Concertos». Samson fa coincidere questo mutamento di pro-

spettiva col trasferimento all'inizio degli anni Settanta nelle isole Orcadi, al largo della costa nordoccidentale della Scozia:

le Orcadi gli hanno offerto un paesaggio attraverso il quale ricreare certi aspetti della tradizione «pastorale» britannica [Samson 1995, p. 324].

Con la morte di Britten nel 1976, la cultura pluralistica, postmoderna e internazionalmente consapevole che la Gran Bretagna aveva adottato alla fine degli anni Settanta e negli anni Ottanta non rendeva più necessaria la ricerca di un successore al suo trono. I "neoromantici" come Nicholas Maw – soprattutto nel suo lavoro orchestrale bruckneriano in un solo movimento della durata di novanta minuti, *Odyssey* (1973-87) – coesistono a fianco di "modernisti" come Birtwistle, "tradizionalisti" (linea di successione a Britten-Tippett) come Gillian Weir (1941), Colin Matthews (1946) e Robert Saxton (1953), "post-minimalisti" come Steve Martland (1958) e Graham Fitkin (1963), "postmodernisti" come Robin Holloway (1943) e James MacMillan (1959), per non parlare d'importanti individualisti come Simon Holt (1958) e Mark-Anthony Turnage (1960), il cui brillante *Greek* (1988) ce lo indica come il vero erede dei valori drammaturgici di Britten.

Un affascinante fenomeno britannico emerso negli anni Settanta è quello della cosiddetta *new complexity*. Il suo primo esponente non ufficiale resta Brian Ferneyhough. Dopo un'iniziale formazione alla Royal Academy, Ferneyhough ha studiato ad Amsterdam e Basilea, ha insegnato per molti anni alla Musikhochschule di Friburgo ed è attualmente professore a San Diego. Per quanto la sua musica sia stata largamente eseguita e discussa sul continente ed egli abbia ispirato tutta una generazione di compositori britannici, nel suo paese natale non sono ancora in vista commissioni significative né altri generi di riconoscimenti istituzionali. Di recente, nel 1993, Jonathan Harvey si sentiva ancora in dovere di scrivere che

a dispetto della raggiunta anzianità di servizio, la sua estraneità al pantheon delle celebrità secondo la maggioranza è fuor di dubbio, e [...] semmai la marea dell'estetica musicale è rifluita, andando contro ciò che egli fa e sostiene [Prefazione a Ferneyhough 1995, p. ix].

Che cosa ha causato il riflusso della marea? Nel 1980, Harvey aveva scritto a proposito del fenomeno da lui definito il «colpo di coda tonale»: «c'è in giro una sensazione di sazietà verso quella musica atonale che molti considerano uno sperimentalismo disumano e corrivo» [1980, p. 699], e Arnold Whittall ha fatto coincidere tutto ciò col trionfo dell'economia di mercato e del liberismo che seguì all'elezione del governo di destra della Thatcher nel 1979 [Whittall 1995, p. 22]. La stampa nazionale – con l'eccezione di uno o due importanti critici – ha giocato un certo ruolo nel produrre un clima anti-intellettuale d'indifferenza, o ignorando questo genere di musica o (come nel 1998 in occasione di un'esecuzione londinese di *Transit*

(1972-75) di Ferneyhough, assieme al coevo *Music for Eighteen Musicians* di Reich) criticandola come difficile e inaccessibile. Tuttavia nel Regno Unito la critica musicale (e, in minor misura, l'analisi musicale), sono state fino agli ultimi decenni più un terreno per dilettanti che per professionisti, se si fa il confronto con la Germania o gli Stati Uniti. La rapida professionalizzazione della musicologia in Gran Bretagna a partire dalla fine degli anni Settanta, simboleggiata dalla comparsa di importanti pubblicazioni internazionali come *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, e i periodici «Music Analysis» e «Contemporary Music Review», è indice di un significativo progresso culturale. La musica di Ferneyhough, indiscutibilmente difficile, appartiene alla linea di sviluppo che risale a Schönberg per il tramite di Darmstadt, non senza alcune influenze del pensiero di Adorno. Essa postula notevoli requisiti negli interpreti e negli ascoltatori, e tramite la sua complessa notazione e un formidabile virtuosismo cerca di raggiungere una metafisicità espressiva. Il ciclo *Carceri d'invenzione* (1981-86) - un'eptalogia che prende un'intera serata musicale - è il suo lavoro più ragguardevole, e la sua eroica fiducia nel modernismo suona come un accordo gradevolmente dissonante nell'atmosfera culturale cinica e commerciale degli anni Ottanta e Novanta.

I seguaci di Ferneyhough non se la sono passata tanto meglio: Richard Barrett (1959) e Chris Dench (1953) ora vivono e lavorano all'estero, e la musica di James Dillon (1950), pur avendo conosciuto una considerevole notorietà nel continente, con la sua vigorosamente personale e spesso stupefacente carica di sensualità, sta solo lentamente cominciando a produrre una certa impressione in Gran Bretagna (in parte come conseguenza di alcune importanti commissioni per i Proms). Michael Finnissy (1946) è più noto in patria perché, come pianista virtuoso, è stato in grado di eseguire e promuovere la sua stessa musica. Tuttavia il suo rapporto con le istituzioni musicali britanniche è per lo più di amore-odio, e per quanto abbia beneficiato di commissioni dalla BBC e dalla London Sinfonietta e attualmente ricopra delle posizioni di docente in un'università inglese e alla Royal Academy of Music, egli non ha ancora rinunciato all'opportunità di esprimere ad alta voce ciò che pensa sul filisteismo e l'ipocrisia che avverte nel proprio paese con il suo perdurante retaggio di oppressione classista. Di conseguenza la sua musica si è sempre mantenuta entro una dimensione politica. Ad esempio il titolo del suo epico lavoro *English Country-Tunes* per pianoforte (1977) è intenzionalmente fuorviante, così come i titoli dei singoli movimenti: «Green Meadows», «I'll Give my Love a Garland», «My Bonny Boy», ecc., che sollecitano maliziosamente il confronto con Vaughan Williams. Un lavoro il suo che non intende richiamare delle vere melodie popolari, ma tentare di esprimere l'ambiguità dell'atteggiamento di Finnissy verso la propria storia e nazionalità con l'invenzione di un lirismo pastorale «inglese» che poi egli stesso procede a demolire. Quell'età dell'in-

nocenza perduta cui si è rivolto l'anelito di tanti compositori britannici del primo Novecento (e che è stato un tema centrale in Britten) viene qui ritratta come una chimera borghese, una finzione oppressiva.

Il più importante evento degli anni Ottanta è stata la prima (e, a dire il vero, l'unica esecuzione integralmente scenica fino a questo momento) di *The Mask of Orpheus* di Birtwistle al London Coliseum nel 1986, un lavoro concepito e composto in massima parte durante gli anni Settanta. Si tratta di un lavoro di «teatro totale», una «tragedia lirica» che si spinge ai limiti delle possibilità operistiche, con la sua estrosa fusione di musica, canto, dramma, mito, pantomima ed elettronica. Resta il fatto che, indipendentemente dai suoi enormi risultati musicali e drammatici, l'accoglienza critica a questo lavoro d'estremo modernismo – quarant'anni dopo *Peter Grimes* – sta a indicare che non solo un compositore inglese aveva compiutamente recepito l'evoluzione musicale europea di questo secolo, ma anche che la cultura era impreparata ad accettare e celebrare l'evento. In Gran Bretagna il modernismo aveva finalmente raggiunto la maggiore età.

6. *Mutamento istituzionale e commercializzazione: gli anni Ottanta e Novanta.*

A partire dalla metà degli anni Ottanta, quel genere di patrocinio istituzionale a cui i compositori britannici erano stati così a lungo abituati cominciò a venir meno. Anche se la BBC continua a commissionare lavori per le sue orchestre e per la stagione annuale dei Proms, la crescente concorrenza commerciale sembra avere avuto l'effetto di emarginare la nuova musica. La comparsa di una stazione radiofonica di grande successo dedicata alla musica classica, Classic FM, ha avuto la conseguenza di orientare i programmi di BBC Radio 3 (inaugurata nel 1946 come «Terzo Programma») sulla base degli indici d'ascolto e non sui criteri di sostegno e promozione delle novità migliori. A quanto pare non vi è più spazio per personaggi lungimiranti alla Glock. Comunque, anche se nel suo complesso Classic FM promuove la musica dell'epoca tonale «in quantità industriali» e ha ignorato tutto del xx secolo tranne la musica tonale più reazionaria, nel 1993 si è manifestato in Gran Bretagna un fenomeno straordinario: la «scoperta» della Sinfonia n. 3 di Górecki. Grazie al passaggio su Classic FM essa è stata venduta su CD in milioni di copie generando il più ampio gradimento per la *new simplicity*. Un altro fenomeno straordinario e senza precedenti degli anni Novanta – la pubblica manifestazione di lutto per la morte di Diana, principessa di Galles, avvenuta nel 1997 – è stato seguito da vendite altrettanto straordinarie della musica cantata al suo funerale. La versione riscritta di *Candle in the Wind* (1997) di Elton John ha così raggiunto il record di vendite di tutti i tempi, mentre *Song for Athene* (1994) di

John Taverner, cantato mentre la bara veniva fatta uscire dall'Abbazia di Westminster, è stato acquistato anche in ambienti poco familiari col mondo della musica classica (con il suo cinquantatreesimo posto, Taverner ha ottenuto il punteggio più alto fra i compositori viventi nello «Hall of Fame» 1998 di Classic FM). Anche se possiamo vedere in tutto questo un ulteriore "colpo di coda tonale", le società discografiche e le radio-televisioni hanno chiaramente giocato un ruolo centrale nello spronare la risposta del pubblico e orientarne le preferenze. Forse il successo di Elton John non può sorprendere dal momento che, a partire dai suoi esordi negli anni Cinquanta, la musica rock è stata il battistrada dell'industria discografica. Tuttavia è chiaro che la visibilità di Taverner sarebbe stata impensabile prima dell'avvento del CD, il quale ha trasformato irreversibilmente le modalità di diffusione dell'arte musicale:

Per la nuova musica, il tardivo affermarsi di un mercato orientato sui prodotti registrati sembra aver avuto due importanti conseguenze. In primo luogo esso ha facilitato e incoraggiato la frattura nella musica contemporanea. Per altro verso, l'economia di mercato ha finito con l'accentuare lo sfruttamento commerciale di interpreti e compositori, i cui spettacolari successi si misurano nelle vendite di dischi piuttosto che nei meno definibili criteri di virtuosismo musicale [Griffiths 1995, p. 309].

Al pari delle sue versioni americane (la musica di Reich, Glass, Adams e Torke), il minimalismo britannico – spirituale e non solo – si è rivelato come una merce estremamente vendibile. E viceversa: i prodotti commerciali vengono ora immessi sul mercato impiegando la musica minimalista, come sta a testimoniare il Doppio Concerto per sassofono, violoncello e orchestra (1997) di Michael Nyman che è stato commissionato da Mazda Cars (G. B.), e che è stato utilizzato, secondo le espressioni del presidente della società, «come parte integrante della campagna in atto per dare al marchio una sua immagine caratteristica».

La Society for the Promotion of New Music (fondata nel 1943) continua a nutrire nuovi talenti e a cercare sbocchi alle esecuzioni di musiche dei giovani compositori, procurando loro complessi orchestrali e partecipazioni ai festival; ma una volta che essi hanno intrapreso la carriera professionale, su quale sostegno istituzionale possono contare? I quattro diversi enti, Arts Council for England, Wales, Scotland e Northern Ireland, e i Regional Arts Boards dedicano ogni anno somme decrescenti alla committenza musicale, e l'avvento alla metà degli anni Novanta dell'utopica formula «Arts For Everyone» del National Lottery ha avuto successo soltanto nello stimolare a dismisura le richieste a fronte di fondi molto limitati. All'editore che un tempo si prendeva maternamente cura dei giovani compositori – come aveva fatto Boosey and Hawkes per Britten, versandogli un onorario, pubblicando le sue composizioni e promuovendo il suo lavoro – sono oggi subentrate le società mediatiche multinazionali, che solo eccezional-

mente sono disposte a correre il rischio d'investire su ciò che è nuovo e provocatorio. Andando in controtendenza, Faber Music ha inaugurato le sue *Millennium Series*, dove i principali compositori della casa editrice incaricano un compositore inedito di scrivere un lavoro destinato a venir pubblicato ed eseguito: un'evoluzione fantasiosa, anche se con un sapore leggermente sgradevole di mecenatismo vecchia maniera.

Un'istituzione non britannica che ha giocato un ruolo importante a sostegno dei compositori inglesi è l'IRCAM, l'Istituto di ricerca parigino fondato da Boulez. La miglior musica elettroacustica e su nastro degli anni Ottanta è stata prodotta qui, principalmente a causa del fatto che vi sussistevano (e tuttora sussistono) determinate facilitazioni che mancano in Inghilterra: il generoso finanziamento erogato all'IRCAM dal governo francese si pone in stridente contrasto con i ripetuti tentativi di fondare in Gran Bretagna uno studio nazionale di fonologia elettronica. *Mortuos plango, vivos voco* (1980) di Harvey, un lavoro su nastro che impiega semplicemente la voce di soprano di suo figlio e la grande campana della Cattedrale di Winchester, si è affiancato al classico *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen (1955), mentre sia *Bhakhti* (1982), sia *Madonna of Winter and Spring* (1986) combinano suoni registrati e suoni dal vivo per ottenere nuovi trascendenti (e spirituali) universi musicali. Come nel caso di Berio, il lavoro in studio di Harvey ha anche influito sulla sua produzione esclusivamente strumentale, ad esempio nel suo Secondo quartetto per archi (1988) con la raffinata esplorazione delle sorprendenti sonorità degli strumenti ad arco. *Antara* (1987) di George Benjamin è un'affascinante esplorazione dell'armonia microtonale, dove i suoni del flauto di Pan campionati e ri-sintetizzati vengono riprodotti in concerto tramite due tastiere, combinandoli con flauti e archi. Anche gli stupefacenti componenti elettronici per *The Mask of Orpheus* di Birtwistle sono stati realizzati all'IRCAM in collaborazione con Barry Anderson: in questo caso magici mondi sonori, interamente nuovi, sono stati evocati da accordi d'arpa campionati e da una voce sintetizzata che è stata generata impiegando il programma CHANT dell'IRCAM.

7. Conclusioni: compositori e istituzioni, passato e presente.

Negli anni Novanta, un lavoro commissionato dalla BBC dominò più di ogni altro l'attenzione del grande pubblico, incontrando anche l'approvazione dei critici. Curiosamente, questo lavoro era già stato commissionato nel 1932 ed era poi stato lasciato in forma di abbozzo alla morte del compositore due anni dopo. Si trattava della Terza Sinfonia di Elgar che venne "completata" dal compositore Anthony Payne (1937) e presentata in prima esecuzione dalla BBC Symphony Orchestra nel 1998. Boosey and Hawkes fecero uscire rapidamente la partitura; le registrazioni del lavoro comple-

tato e anche degli abbozzi suonati esattamente come il compositore li aveva lasciati, erano già pronti in tempo per la prima. È certo che nessun compositore vivente si era mai potuto permettere questo genere di privilegi e questi certificati istituzionali di approvazione. Nella Guida Proms 1998, Michael Kennedy ci rammenta il successo popolare della Prima Sinfonia di Elgar, eseguita per la prima volta nel 1908, così contrastante con l'accoglienza riservata oggi ai nuovi lavori. Asserisce inoltre che

quarant'anni dopo la morte di Ralph Vaughan Williams e sessantaquattro anni dopo quella di Edward Elgar, questi compositori restano ancora i più grandi sinfonisti che la Gran Bretagna abbia mai prodotto [Kennedy 1998, p. 18].

Un fatto che non dovrebbe sorprenderci, dato che dopo Mahler e Sibelius (il vertice a due punte di un genere musicale che era nato nel XVIII secolo e che fiorì nel XIX) nessuno ha mai mostrato una qualche inclinazione a sviluppare la sinfonia, con le eventuali eccezioni di Šostakovič, Tippett e Maxwell Davies. Anche se la sinfonia è sopravvissuta, essa è generalmente rimasta in Gran Bretagna, come altrove, una forza conservatrice: Edmund Rubbra (1901-86), Robert Simpson (1921-97), le trentadue sinfonie di Havergal Brian (1876-1972). L'osservazione di Kennedy è rivelatrice di un radicato e persistente conservatorismo non solo all'interno di buona parte delle istituzioni britanniche più influenti (egli è il primo critico musicale del «Sunday Telegraph») ma anche in seno al pubblico. Malgrado negli anni Sessanta e Settanta la cultura musicale britannica si sia efficacemente aperta alle ricche e multiformi influenze da ogni parte del mondo, il successo della Terza di Elgar rivela un desiderio diffuso di un ritorno ai precedenti valori (tonali) e un avversione nei confronti delle novità provenienti dal continente: una forma di reazione sostenuta, e perfino guidata, dai potentati commerciali del genere di Classic FM. Nella Gran Bretagna degli anni Novanta il modernismo è lungi dall'essere pienamente accettato. Per Norman Lebrecht, collega di Kennedy al «Daily Telegraph», questo fatto annuncerebbe nientemeno che la fine della musica classica:

Questi ultimi anni del XX secolo hanno rivoluzionato il nostro modo di lavorare e di divertirci. Nella foga dell'era dell'informazione, la musica classica e l'opera hanno subito una trasformazione radicale [...]. Alla fine degli anni Ottanta, l'editoria musicale, i poteri dell'industria fonografica e dell'organizzazione concertistica sono divenuti parte del sistema di *infotainment* [informazione + intrattenimento]. Nel corso di questo processo di aziendalizzazione [...] i nuovi compositori e i nuovi artisti non sono stati in grado di trovare un loro pubblico [...]. La musica ha perduto il controllo dei mezzi per la sua stessa produzione. Il suo futuro dipende da forze che sono al di fuori di un controllo artistico [...]. Questo è la tragica storia di un'arte che ha perso la propria essenza [Lebrecht 1996, testo di copertina].

Nonostante tale commercializzazione, non sono disposto ad essere pessimista quanto Lebrecht. Sono convinto che la cultura musicale britannica

alla fine di questo xx secolo sia in realtà più ricca e più diversificata di quanto non sia mai stata nel suo passato. Molte istituzioni influenti continuano a sostenere attivamente e a promuovere il nuovo – la BBC, importanti festival internazionali come quelli di Huddersfield, Bath e Cheltenham, gli Arts Councils, grandi editori e società discografiche – mentre le università britanniche e gli istituti musicali superiori stanno producendo compositori con un'apertura e una passione verso il nuovo che non hanno precedenti, nonché una notevole consapevolezza del loro ruolo e della loro funzione nella cultura musicale internazionale. Non predomina né il conservatorismo né il modernismo. Invece di cercare di costruire e credere in un canone proprio della musica britannica con un suo valore immanente, largamente accessibile e identificabile come "british" (destino che, per svariate ragioni, toccò alla musica di Elgar, Vaughan Williams e Britten), noi oggi viviamo in una cultura decentrata che non solo ammette la coesistenza di Birtwistle e Tavener, di Finnis e Nyman, ma festeggia di buon grado questo genere di diversità. Quello che importa è che sappiamo riconoscere in quale misura questa musica e i suoi modi di ricezione vengono determinati da tutte quelle istituzioni che sono responsabili del suo sostegno, della sua promozione e interpretazione. Con il cambiare delle istituzioni anche la musica cambia e viceversa. Qualsiasi storia della musica britannica nel xx secolo dev'essere in pratica una storia delle sue istituzioni musicali.

Banfield, S.

- 1995 (a cura di), *Music in Britain: the twentieth century*, in AA.VV., *The Blackwell History of Music in Britain*, vol. VI, Blackwell, Oxford.

Britten, B.

- 1963 *Britten looking back*, in «Sunday Telegraph» (17 novembre), citato in Carpenter 1992, p. 52.

Cardew, C.

- 1974 *Stockhausen Serves Imperialism*, Latimer, London (trad. it. *Stockhausen al servizio dell'imperialismo*, Edizioni di Cultura Popolare, Milano 1976).

Carpenter, H.

- 1992 *Benjamin Britten: A Biography*, Faber, London.

Evans, P.

- 1995 *Instrumental music I*, in Banfield 1995, pp. 179-277.

Ferneyhough, B.

- 1995 *Collected Writings*, a cura di J. Boros e R. Toop, Harwood, Amsterdam.

Goehr, A.

- 1998 *Finding the Key: Selected Writings of Alexander Goehr*, a cura di D. Puffett, Faber, London.

Griffiths, P.

1982 *Peter Maxwell Davies*, Robson, London.

1995 *Modern Music and After: Directions Since 1945*, Oxford University Press, Oxford.

Harvey, J.

1980 *The composer's view - atonality*, in «Musical Times», CXXI, pp. 699-700.

Kennedy, M.

1998 *From paradise to flanders field*, in F. Maddocks (a cura di), *BBC Proms '98*, BBC, London, pp. 18-22.

Kenyon, N.

1981 *The BBC Symphony Orchestra: the First Fifty Years 1930-1980*, BBC, London.

Lambert, C.

1934 *Music Ho! A Study of Music in Decline*, Faber, London.

Lebrecht, N.

1996 *When the Music Stops*, Simon & Schuster, London.

Mitchell, D.

1995 *Benjamin Britten: the quiet innovator*, in M. Cooke (a cura di), *Cradles of the New: Writings on Music 1951-1991*, selezione di C. Palmer, Faber, London, pp. 305-37.

Samson, J.

1995 *Instrumental music II*, in Banfield 1995, pp. 278-342.

Stradling, R., e Hughes, M.

1993 *The English Musical Renaissance 1860-1940*, Routledge, London.

Tippett, M.

1991 *Those Twentieth Century Blues: An Autobiography*, Hutchinson, London.

Vaughan Williams, R.

1963 *National music* (1934), in *National Music and Other Essays*, Oxford University Press, London.

Whittall, A.

1995 *British music in the modern world*, in Banfield 1995, pp. 9-26.

ANDREW IMBRIE

La musica americana dentro e fuori delle Università

Un professore tedesco di musicologia chiede ad un giovane studente americano di composizione: «Beethoven non ha avuto bisogno di un PhD [titolo di dottorato]. Perché tu sí?» La risposta: «Beethoven non doveva insegnare in una università americana».

1. *Musica, finanziamenti e insegnamento negli Stati Uniti dagli albori ai nostri giorni.*

Negli Stati Uniti si è cominciato a rilasciare il PhD in composizione negli anni Sessanta. Prima di allora si poteva conseguire questo titolo soltanto per la ricerca storica. Si arrivò a questa determinazione dopo un ampio dibattito: nell'ambito della comunità accademica la creatività andava considerata su un piano di equivalenza con la ricerca scientifica o con l'abilità esecutiva?

Nel periodo della seconda guerra mondiale numerosi musicologi e compositori europei arrivarono negli Stati Uniti, spesso come profughi. Alcuni di loro accettarono delle cattedre di insegnamento. Costoro erano abituati all'idea che la composizione e la didattica esecutiva fossero appannaggio dei conservatori, mentre le università si limitassero ad uno studio "puramente accademico". Allo stesso tempo essi provenivano da un contesto culturale nel quale l'orgoglio nazionale imponeva generosi finanziamenti governativi alla creazione artistica. Questo tipo di mecenatismo aveva avuto origine presso le corti locali o le grandi famiglie aristocratiche – ad esempio gli Esterházy – oppure presso i governi centrali, come nel caso della Francia (dove era necessario andare a Parigi per acquisire un'adeguata formazione e per avviare una carriera), o ancora presso le istituzioni ecclesiastiche.

Fino al XIX secolo un compositore era un salariato al servizio della chiesa, della monarchia o di un nobile signore, ed era obbligato a comporre, eseguire e dirigere musiche per le frequenti cerimonie civili o religiose, formali e informali. Gli si richiedevano in continuazione nuove partiture, mentre il percorso formativo era garantito da istituzioni private. All'inizio del XIX secolo molti compositori cominciarono a intraprendere carriere indipen-

denti; un processo che culminò negli spettacolari successi di Liszt, Verdi e Wagner. L'educazione musicale cominciò a essere impartita da conservatori con il sostegno statale e/o ecclesiastico. Alcuni premi prestigiosi, come il francese Prix de Rome, erano sovvenzionati dallo stato. Nel contempo le università pubbliche continuavano ad essere centri per gli studi accademici e, in ultima analisi, per la ricerca scientifica ed erudita.

Negli Stati Uniti la musica "classica" (definita in opposizione agli inni, alle marce militari o alla musica popolare) era inizialmente considerata un'importazione straniera. Ciononostante, il melodramma era molto di moda e raggiungeva le piccole comunità di tutto il paese, incluse quelle dell'Ovest: compagnie operistiche itineranti facevano il *tour* dell'intera nazione. L'ascolto di sinfonie, o le lezioni di canto, pianoforte, violino ed arpa entravano a far parte dell'istruzione di giovani e giovanette i cui genitori ambivano all'eleganza e alla raffinatezza. Coloro che dimostravano un insolito talento e una predisposizione a comporre musica sarebbero andati in Europa a completare la propria formazione.

Il governo centrale, tuttavia, non concepiva affatto l'idea che le arti dovessero godere di sostegni finanziari da parte dell'erario. La Rivoluzione americana aveva abolito il concetto di nobiltà, mentre il principio di democrazia sembrava implicare che l'indipendenza artistica fosse un corollario di quella politica. Ci si potrebbe chiedere, infatti, se molti lavoratori delle fattorie e delle fabbriche dell'epoca sarebbero stati contenti nel sapere che i dollari delle loro tasse venivano impiegati per il raffinato intrattenimento dei benestanti. Inoltre, come poteva il governo valutare il merito di tutti coloro che presentavano domanda di finanziamento? Andava deciso tramite votazione popolare oppure attraverso il giudizio di un gruppo di esperti selezionati? Come avrebbero dovuto essere scelti gli esperti? La National Endowment for the Arts (Agenzia Nazionale per le Arti) è stata costituita dal Congresso solamente nel 1965. Il suo finanziamento è irregolare e viene messo in discussione ancora oggi.

D'altra parte, il sostegno all'istruzione superiore in tutte le discipline ha sempre rappresentato una necessità ovvia e impellente. Fin dagli albori della nazione statunitense molti ricercatori che operavano in campi diversi erano in comunicazione tra loro: ad esempio, la American Academy of Arts and Sciences era stata fondata nel 1780 e il suo statuto, approvato dal governo, illustrava la «finalità ed il progetto della istituzione di detta Accademia» con le seguenti parole: «coltivare ogni arte e scienza che possa favorire il progresso degli interessi, dell'onore, della dignità e della felicità di un popolo libero, indipendente e virtuoso». Le prime università nordamericane vennero fondate soprattutto con l'intenzione di preparare gli studenti per il ministero sacro delle varie confessioni protestanti. Anche se gestiti privatamente, alcuni di questi primi *colleges* coloniali ricevevano un modesto sostegno economico dai governi locali. Fin dall'indipendenza, in-

fatti, la costituzione aveva vietato il sostegno statale alla Chiesa. Più avanti divenne chiaro che era assolutamente necessario un aiuto economico governativo per l'istruzione superiore (non meno che per la primaria e la secondaria) sotto forma di integrazione dei fondi dei *colleges* privati, a prescindere dal grado di secolarizzazione che questi nel frattempo potessero aver raggiunto. La democrazia implica che non solo i benestanti possano avere accesso agli studi superiori.

Le università pubbliche degli Stati Uniti sono oggi sotto il controllo dei singoli stati (o in alcuni casi di una città, come avviene a New York) ma non del governo centrale. L'esigenza di possedere esperti in molti settori, dall'agricoltura all'ingegneria alla medicina, giustifica la necessaria spesa. Allo stesso tempo una preparazione culturale generale e delle conoscenze di storia sono ritenute indispensabili per coloro che aspirano a posizioni di responsabilità di qualsiasi tipo (o, alla fin fine, anche per chiunque pretenda di votare con cognizione). Come naturale conseguenza si sono sviluppati, nel corso del tempo, i percorsi formativi nelle discipline storiche, letterarie e artistiche. Da quanti insegnano tali materie ci si aspetta che non siano semplici maestri; prima di ottenere una cattedra essi devono dimostrare le loro capacità di studiosi attraverso ricerche e pubblicazioni.

Almeno fino a tempi piuttosto recenti, nelle università e nei *colleges*, sia pubblici che privati, l'insegnamento delle arti si è pertanto orientato verso la ricerca e la cultura storica piuttosto che verso lo sviluppo della creatività. Per quanto riguarda la musica, si è acquisita la consapevolezza che il mero studio della sua storia e l'analisi formale fossero senza significato in assenza di esecuzioni dal vivo e del personale coinvolgimento degli studenti. Non era sufficiente studiare partiture in biblioteca ed elaborare a tavolino contrappunti astratti. Conoscere l'armonia tonale può migliorare la comprensione della musica di Bach o anche di quelle di Schönberg, ma implica altresì la possibilità che ciascuno utilizzi per proprio conto le cognizioni acquisite.

Ovviamente la composizione e la pratica esecutiva vengono insegnate nei conservatori americani a quanti desiderino intraprendere professionalmente la carriera musicale. Molte università e *colleges*, statali e privati, hanno tuttavia istituito corsi approfonditi di composizione e di pratica musicale, propedeutici ai titoli di studio superiori, che sono conosciuti come *schools of music*. Le università che invece offrono soltanto studi di composizione e di musicologia formano i *departments of music* che rientrano all'interno di strutture più ampie come nel caso del College of Letters and Science (University of California, Berkeley). Esistono inoltre corsi di studio per coloro che desiderano insegnare musica nelle scuole pubbliche: questi corsi sono di norma organizzati in una *school of education* che si serve di specialisti esterni dell'insegnamento musicale ma anche dei membri dei locali dipartimenti di musica.

Tali strutture si sono sviluppate gradualmente nel corso del secolo passato. All'inizio la musica veniva generalmente introdotta come un'aggiun-

ta ai programmi universitari: agli studenti era offerta l'opportunità di prendere lezioni private (non necessariamente per ottenerne dei crediti accademici) oppure venivano organizzati dei gruppi di musica d'insieme. Si tenevano altresì corsi di "ascolto" o di storia della musica. In seguito divenne possibile per gli studenti organizzare un piano di studi imperniato sulla musica per ottenere il *bachelor's degree* (AB). Alcune università non furono subito d'accordo ad attribuire un credito accademico allo studio individuale degli strumenti, poiché tale studio si sarebbe potuto configurare come un semplice apprendistato di mestiere o una formazione professionale piuttosto che come un'istruzione di tipo accademico. Dei crediti universitari limitati si potevano assegnare, ovviamente, alle esecuzioni d'insieme poiché esse venivano considerate utili alla comprensione musicale: in questi casi si presupponeva che la "mera tecnica" strumentale fosse già stata appresa in qualche modo al di fuori dell'ambito accademico.

Altre università accettarono senza problemi il principio del professionismo, analogamente a quanto avveniva nell'ambito di ingegneria, medicina o legge, ciascuna delle quali è normalmente organizzata come una *school* di livello *post-graduate* (cioè per i diplomati che abbiano superato il primo livello di laurea). I direttori di tali scuole sono detti *deans* (decani o presidi), mentre quelli dei dipartimenti vengono chiamati *chairmen* (presidenti o responsabili). Come già detto, i dipartimenti sono riuniti all'interno di un *college*: in questo caso portano denominazioni come College of Letters and Science, e sono capeggiati da un preside.

In seguito le università che hanno accettato il professionismo hanno istituito dei corsi universitari e di specializzazione abbastanza simili a quelli dei conservatori. Musicologi, musicisti e compositori vi potevano conseguire i diplomi di *bachelor*, *master* e *doctor*. I musicologi potevano ricevere il PhD mentre ai musicisti e ai compositori si poteva rilasciare un titolo conosciuto come DMA (Doctor of Musical Art). Le università i cui dipartimenti di musica vantavano una particolare specializzazione in musicologia rilasciavano dottorati unicamente nel campo della ricerca. I compositori avevano invece l'opportunità di ottenere un diploma di *master* (MA).

Tali decisioni erano spesso determinate dalla forte influenza di alcuni prestigiosi musicisti europei, molto stimati negli Stati Uniti dove erano arrivati durante il periodo della seconda guerra mondiale. Un caso rappresentativo è quello della Yale University che assunse come professori sia Paul Hindemith che Leo Schrade – con il risultato che oggi essa possiede sia un Department sia una School of Music.

Nelle università che conferivano il dottorato solamente nel campo della ricerca, i *graduate students* in composizione si trovavano di fronte a un grave intoppo: dopo aver completato il corso di studi (con il conseguimento del diploma di MA), presentando la domanda per lavorare come insegnanti o assistenti universitari presso altri atenei, scoprivano che la grande maggioranza

dei *colleges* e università americani, per qualsiasi disciplina, pretendeva il PhD dai candidati a un posto di ruolo. Esistevano, naturalmente, alcune illuminate eccezioni, come l'University of California di Berkeley che richiedeva al candidato di possedere un PhD «oppure un titolo equipollente di formazione o di esperienza». Conosco personalmente casi di *graduate students* particolarmente portati per la composizione che hanno invece optato per la storia della musica in modo da poter aspirare a una nomina accademica.

Durante gli anni Sessanta questa situazione determinò un acceso dibattito tra i membri delle facoltà di musica di tutta la nazione. I musicologi, ancora sotto l'influenza europea, tendevano a opporsi all'idea di un PhD in composizione, ritenendo questa un'attività non accademica. Si racconta al riguardo l'aneddoto (che potrebbe essere apocrifo) di un professore di Princeton che, durante una seduta del senato di facoltà, aveva proposto l'istituzione di un PhD in composizione musicale. Quando si sedette, si alzò un professore di matematica e disse che trovava la proposta assai interessante poiché proprio in quel momento il suo dipartimento stava, invece, elaborando una proposta per la creazione di un dottorato in storia della matematica. Il PhD in composizione venne quindi votato all'unanimità.

Questo titolo, ovviamente, è utile solamente a quanti intendano insegnare all'università e non ha valore nel mondo "reale" dei concerti, dell'opera, del balletto, del cinema o della televisione. Ciò non toglie, comunque, che sia sempre stato necessario offrire un sostegno economico alla creatività. L'attività compositiva, benché talvolta sia autosufficiente dal punto di vista finanziario quando si tratta dei maggiori autori che riescono anche a vendere le proprie opere ad un pubblico che le attende avidamente, deve molto più spesso essere sostenuta dall'esterno. In passato questo aiuto era fornito dalla Chiesa o da un sovrano e non direttamente da un pubblico pagante. Nell'odierna economia di mercato i compositori di grande talento riescono fino ad un certo punto a realizzare opere tali da soddisfare l'interesse del pubblico. Il talento implica originalità, la quale può assumere molte forme; alcune di queste vengono accolte dal pubblico più prontamente di altre. Schönberg e Gershwin erano buoni amici e avevano l'abitudine di giocare a tennis insieme a Los Angeles.

2. *I giovani compositori e la loro produzione musicale.*

Si potrebbe forse considerare l'università, pubblica o privata, come un equivalente americano del conte Esterházy o dell'arcivescovo di Salisburgo. La differenza è che la Chiesa o il principato erano i fruitori di quanto il compositore produceva mentre l'università non lo è affatto. Il suo fine è di istruire e di stimolare nuove idee. Gli studiosi che, dopo sette anni di prova, sperano di ottenere un posto di ruolo dalle commissioni di concorso

a livello di facoltà (*senior faculty committees*), sanno che la regola è «pubblicare o perire». I compositori debbono essere anche in grado di dimostrare che le proprie opere hanno avuto un riconoscimento esterno. La pubblicazione in sé non è decisiva dal momento che l'impatto della musica è valutato con l'orecchio di un ascoltatore, piuttosto che con l'occhio di un lettore. Un compositore di una facoltà universitaria deve portare le prove di un considerevole numero di esecuzioni delle sue opere. Alcune di esse debbono aver avuto luogo nelle città più importanti come New York, Boston, Chicago o San Francisco (oppure all'estero), anche se non è obbligatorio che l'esecuzione sia stata affidata alle maggiori orchestre sinfoniche.

Tali esecuzioni, sia detto per inciso, sono poche e lontane nel tempo: la maggior parte dei direttori e dei consigli direttivi delle orchestre teme infatti di alienarsi il pubblico, che preferisce quanto gli è stilisticamente più familiare. Qualsiasi pubblico, anche se in maniera piuttosto riluttante, può essere indotto ad accettare un numero limitato di opere nuove, se non altro perché altrimenti le sale da concerto finirebbero con il divenire dei musei. Alcuni direttori si sono impegnati in questa direzione con maggiore insistenza ed energia di altri, e hanno iniziato a creare un clima culturale in cui la nuova musica viene apprezzata di per sé, come un arricchimento del repertorio solitamente proposto. Uno dei modi di maggior successo per ottenere questo risultato è quello di fare una breve chiacchierata prima dell'esecuzione del brano nuovo.

Tale chiacchierata deve essere di per sé accattivante, e non una semplice presentazione del programma. Essa deve descrivere in modo pittoresco la carriera del compositore nonché uno o due tratti stilistici che eventualmente vengono illustrati in breve. Se possibile, si deve cercare di far divertire il pubblico al fine di ridurre la tensione e incoraggiare la recettività. Si può altresì chiedere al compositore stesso di parlare del suo lavoro; il pubblico si rassicura quando si rende conto che la musica che sta per ascoltare è stata creata da un essere umano che vive e respira. In alcuni casi il compositore potrebbe fare in modo che l'orchestra suoni due o tre brevi passaggi di non più di dieci secondi di durata. In questo modo gli ascoltatori li riconosceranno come punti di riferimento familiari durante l'esecuzione vera e propria. (Quest'ultima operazione viene solitamente evitata dalle principali orchestre in quanto si ritiene che il loro pubblico sia troppo sofisticato per accettare tali espedienti).

La produzione musicale dei giovani insegnanti di facoltà – e anche dei *graduate students* – viene spesso eseguita dalle orchestre studentesche. Tale consuetudine è un aiuto inestimabile per i *graduate students* i quali non soltanto acquisiscono esperienza professionale e competenza, ma possono realizzare registrazioni delle loro opere da inviare quando fanno domanda per un lavoro. Le facoltà di musica sono, ovviamente, ben attrezzate a questo fine: alcune di loro hanno più di un'orchestra, ciascuna delle quali è formata da allie-

vi strumentisti che frequentano i corsi avanzati. L'Indiana University, ad esempio, ha diverse orchestre studentesche, un teatro d'opera completamente attrezzato, al pari del Metropolitan di New York, e dei tirocini in scenografia, costumi, luci, ecc. Gli studenti di composizione dell'University of Michigan possiedono altresì la documentazione registrata di propri lavori orchestrali di grande impegno, eseguiti con perizia professionale.

Naturalmente i dipartimenti di musica hanno minori risorse di questo tipo, ma in molti casi possiedono una sorprendente inventiva. I componenti dell'orchestra vengono spesso reclutati nell'ambito dell'intera popolazione studentesca dell'università, in quanto vi sono molti che sanno suonare uno strumento. Possono essere inclusi anche i professori e il personale non docente, nonché i membri delle facoltà non musicali. Un direttore dotato di talento e di carisma può ottenere risultati sbalorditivi: a Berkeley, l'orchestra della University of California, guidata dalla bacchetta di Michael Sauter, ha eseguito le sinfonie di Mahler e le ultime opere di Debussy, Stravinskij, Strauss, Schönberg e Sessions. Lo stesso direttore si è anche impegnato a eseguire e registrare lavori brevi di *graduate students* in composizione, aiutandoli in tal modo a competere con successo sul mercato del lavoro. Una situazione simile si ha presso l'University of Chicago la cui orchestra, sotto l'ispirata direzione di Barbara Schubert, esegue ogni anno delle composizioni di studenti, mentre esiste uno speciale fondo di spesa per ingaggiare al medesimo fine dei gruppi da camera professionali.

La musica da camera è un mezzo particolarmente importante per i compositori e gli strumentisti dell'università, siano essi membri del corpo docente o studenti. Vengono dati molti concerti che comprendono, o in parte o esclusivamente, opere nuove, scritte da autori sia locali sia stranieri. A tali concerti partecipano con entusiasmo i membri della comunità universitaria e in alcuni casi anche un pubblico più vasto (naturalmente è di aiuto il fatto che vi sia coinvolto il figlio o la figlia di qualcuno). Inoltre, molte delle città più grandi sono famose perché mantengono diversi complessi di musica da camera dediti unicamente alla produzione contemporanea. Tali gruppi sono finanziati *in toto* dalla vendita dei biglietti e da vari donatori privati e fondazioni senza fini di lucro. La loro organizzazione è di norma affidata a compositori operanti presso le università locali (benché vi siano, naturalmente, delle eccezioni).

Subito dopo la seconda guerra mondiale, quando ero *graduate student* a Berkeley, io e molti dei miei compagni di studio avvertimmo la necessità di istituire a San Francisco un ciclo di concerti, al fine di presentare dei nuovi lavori ad un pubblico allargato oltre i confini dell'università. Eravamo allievi di Roger Sessions e unimmo le nostre forze con quelle degli studenti di Darius Milhaud al Mills College di Oakland. Sessions e Milhaud erano buoni amici, benché i rispettivi stili musicali fossero alquanto differenti. Come risultato di questa stretta collaborazione lavorammo insieme all'or-

ganizzazione dei concerti del Composers' Forum, seguendo i seminari dell'uno e dell'altro insegnante e intavolando animate discussioni. Presto si unirono al nostro gruppo, prendendovi parte attiva, studenti di altri *colleges*, conservatori e università della zona. Divenimmo buoni amici e imparammo molto gli uni dagli altri, così come dai nostri famosi insegnanti. (Essendo nato e cresciuto sulla costa orientale non posso fare a meno di confrontare questa situazione con quanto, nello stesso periodo, avveniva a New York dove un giovane compositore era praticamente obbligato a prendere posizione a favore di uno o di un altro "partito", fosse quello dei dodecafonisti o dei neoclassici americani). In molte altre località sono state create analoghe organizzazioni. Gruppi indipendenti di questo genere si sono moltiplicati fino ai nostri giorni, benché le università e i *colleges* vadano sempre più assumendosi la responsabilità dell'allestimento dei concerti di musica nuova. Un esempio particolarmente significativo della realtà odierna è il Minnesota Composers' Forum, che è molto attivo nel commissionare, far eseguire e pubblicizzare nuovi lavori, e che distribuisce la sua produzione in tutto il paese.

3. *Composizione e musicologia.*

Tornando all'università dell'immediato dopoguerra, va detto che i compositori e i musicologi stavano imparando a tollerarsi reciprocamente. Ciò richiedeva un gravoso impegno da parte della generazione più anziana che doveva raggiungere un accordo circa i contenuti dell'insegnamento agli studenti. Assegnare un credito per le esecuzioni di gruppo? (e non per le esecuzioni individuali?) Quali elementi di storia, armonia, contrappunto e analisi si dovevano richiedere a tutti gli *undergraduate students* di musica? Nel programma *post graduate* che tipo di conoscenze di storia avrebbero dovuto avere i compositori? Ci si doveva aspettare che i musicologi fossero in grado di scrivere fughe più o meno alla maniera di Bach?

I diversi atenei hanno risposto a queste domande ciascuno a proprio modo. Non è mia intenzione descrivere ogni variante. In pratica, comunque, la dimensione del corpo studentesco *undergraduate* o *graduate* ha influenzato tali decisioni. Le grandi facoltà di musica, con molti *undergraduates* iscritti ai corsi di pratica musicale, sono state obbligate a insegnare fondamenti di armonia e contrappunto a classi molto numerose di studenti, cosicché questi hanno soltanto poche opportunità di dialogo individuale con gli insegnanti. Spesso questo tipo di insegnamento include non soltanto armonia e contrappunto ma anche solfeggio e viene definito col termine prestigioso quanto improprio di "teoria". Molti *undergraduates* considerano questo corso come un semplice "obbligo" che toglie loro tempo alla pratica strumentale. D'altra parte, una piccola università privata - anche una con

un importante programma *graduate* in composizione, i cui studenti vengono selezionati da una lista nazionale di candidati – potrebbe non essere in grado di attivare un programma *undergraduate*, completo ed efficace, di educazione dell'orecchio, armonia, contrappunto ed analisi, e ciò qualora non si raggiunga un numero sufficiente di *undergraduates* interessati alla musica come settore principale. Presso un'istituzione di questo tipo, i professori di composizione potrebbero preferire lavorare con gli studenti *graduate* e perseguire i loro propri interessi piuttosto che impiegare il tempo e le energie necessari per organizzare e impartire una serie organicamente concepita di corsi propedeutici per *undergraduates*. Questo insegnamento potrebbe essere lasciato in massima parte a insegnanti non di ruolo o a tempo definito; e per ragioni pratiche, alcuni corsi particolari, anche se obbligatori per gli studenti, potrebbero essere attivati solo ad anni alterni.

Nonostante tali problemi, i compositori sono riusciti nella maggior parte dei casi a favorire la creazione di un fecondo ambiente musicale presso l'università. Il dialogo tra composizione e musicologia ha dato i suoi frutti, nel senso che entrambe hanno raggiunto un livello superiore di raffinatezza attraverso il rispetto dei differenti punti di vista e la valutazione dei reciproci interessi. Un certo grado di conoscenza storica aiuta il compositore a giudicare da solo il valore oggettivo dei propri sforzi creativi; una certa padronanza della tecnica aiuta il musicologo ad avere una visione più approfondita del processo creativo del quale sta studiando il risultato. (Non posso fare a meno di confrontare tutto ciò con quanto è avvenuto presso i dipartimenti universitari di arti visive, i quali sono spesso suddivisi in sottodipartimenti separati per la storia dell'arte e per la pratica artistica – a mio parere a detrimento di entrambe).

4. *Teoria, etnomusicologia ed elettronica nelle università americane.*

In aggiunta a queste discipline tradizionali, due nuove materie di studio, recentemente affermatesi, hanno avuto un notevole impatto sull'università: teoria ed etnomusicologia.

Il termine "teoria" sembra oramai assumere due diversi significati. Il primo è quello che ho appena descritto come «definizione prestigiosa ma impropria» ed è normalmente applicato ai corsi di base come educazione all'ascolto, armonia, contrappunto, fuga e composizione elementare. Questi corsi sono pensati per rafforzare, passo dopo passo, le capacità tecniche dello studente in maniera tale che egli impari a controllare la condotta orizzontale e verticale dei suoni, i ritmi, le armonie ecc. In questo modo, al termine dei corsi, egli potrà comporre liberamente, anche se nel contesto di un linguaggio musicale tradizionale. Attraverso i corsi base di composizione lo studente ha la possibilità di conoscere e di impiegare anche diverse

tecniche compositive più recenti: l'obiettivo di tali corsi, ancora una volta, non è comunque l'indottrinamento bensì l'emancipazione. Per difendere questo punto di vista, vado ripetendo con insistenza che si impara a nuotare e non la teoria del nuoto.

La teoria, nell'altra accezione del termine comunemente in uso, è il tentativo di comprendere la struttura musicale in maniera puramente intellettuale e spesso "riduzionale". Essa costituisce la base dell'analisi: per cercare di comprendere il funzionamento di un determinato capolavoro si deve sapere che cosa indagare, quale valore assegnare ai singoli dettagli in relazione al loro contesto immediato e più in generale al brano nella sua interezza. È necessario pertanto sviluppare una terminologia adeguata a questo scopo. (L'analisi differisce dalla critica in quanto parte dal presupposto che il brano studiato sia un'opera in sé compiuta). La teoria, dunque, è la costituzione delle regole attraverso le quali si intraprende un'analisi.

L'approccio "riduzionale" della teoria è esemplificato nel modo più chiaro dal lavoro di Heinrich Schenker, il quale ha profondamente influenzato il pensiero dei musicisti delle università americane. Il suo libro più importante, *Der freie Satz* (1935), è stato tradotto in inglese nel 1979. Vi sono numerosi manuali di analisi basati sul suo metodo, la cui applicazione è oggi giorno pressoché universale [ad esempio Forte e Gilbert 1982]. Tale metodo ha influenzato grandemente il modo in cui l'armonia e il contrappunto vengono oggi insegnati. Ha rafforzato nel musicista la consapevolezza dell'importanza del contesto nel determinare il valore di un brano e ha potenziato la sua presa di coscienza dell'aspetto tridimensionale della musica, tanto che si ricorre comunemente a termini quali *foreground*, *middleground* e *background* per descrivere il significato dei dettagli musicali in relazione al loro contesto. Schenker stesso limitò le sue ricerche alla musica tonale fino a Brahms compreso, in quanto considerava decadente tutta la musica più recente. Ciò, tuttavia, non ha impedito ai teorici delle generazioni successive di tentare, mediante ben calcolati artifici, l'applicazione di alcuni dei principi schenkeriani anche alla musica non tonale. Dopo tutto, le sue intuizioni hanno prodotto così evidenti benefici per gli ascoltatori, gli strumentisti e i compositori, che la sommaria condanna di tutta la musica contemporanea come decadente pare semplicemente intesa a sfuggire la necessità di espandere ulteriormente il suo metodo, individuando un metodo atto a tale fine. Come risultato di questa e altre simili considerazioni, la teoria in generale è diventata un argomento di crescente interesse ed il numero di "teorici" è aumentato in maniera esponenziale. Questo crescente interesse circa la struttura gerarchica e la definizione del ritmo, del metro e dell'accentuazione, e la loro relazione con l'organizzazione dell'altezza dei suoni, ha aperto una nuova prospettiva. Recentemente, molti teorici (e anche musicologi) sono stati influenzati dalle attuali tendenze della teoria e filosofia della letteratura e della linguistica.

La definizione di teorico presenta un'agevole connessione con il mondo accademico, e pertanto non deve meravigliare che essa abbia rapidamente acquisito una notevole importanza nell'assegnazione dei posti di ruolo e nella promozione alle cattedre. Quando viene bandito un posto di insegnamento universitario per compositori, i dipartimenti di musica, oggi giorno, tendono solitamente a presentarlo agli aspiranti come posto di «composizione/teoria». Il risultato è che molti giovani compositori di talento si sentono obbligati a ideare metodologie teoriche di un qualche tipo e a pubblicarne gli esiti in riviste specializzate. Naturalmente, la denominazione del posto, in sé, potrebbe solo significare che l'aspirante dovrebbe essere un buon insegnante di armonia e contrappunto; ma il candidato non può esserne sicuro. C'è da augurarsi che questa situazione venga messa in chiaro: all'università c'è posto per entrambi, compositori e teorici, alcuni dei quali (ma certo non tutti) potrebbero essere contemporaneamente tutte e due le cose.

Il talento è importante almeno quanto la versatilità.

L'etnomusicologia è arrivata oggi a occupare un posto preminente nel *curriculum*. È un positivo segno dei tempi, il quale sta a indicare come gli antichi complessi di superiorità della musica occidentale siano ormai messi in questione o, quanto meno, che la musica di altre culture viene adesso studiata seriamente e non è più liquidata come puro esotismo. Si studia la musica delle regioni asiatiche, africane, indiane ed altre ancora: uno studente ne imparerà il linguaggio e quindi passerà una notevole quantità di tempo nell'area geografica di suo interesse, effettuando registrazioni e trascrizioni, più o meno come ha fatto Bartók nei primi anni del Novecento. Lo studente si immergerà nella cultura e tenterà di definire la funzione della musica al suo interno, rasentando il campo dell'antropologia. L'ammirazione per le specificità e l'apparente unicità delle diverse entità culturali ha incoraggiato l'uso del plurale "musiche", che di fatto enfatizza tali diversità. Quelli di noi che sperano che la musica sia ancora un linguaggio universale rabbriviscono nell'udire questa parola e si propongono di porsi il più direttamente possibile di fronte al dato sonoro e apprendere quanto più possibile su di esso.

L'università ci sta aiutando proprio a fare questo. Insegnanti di diverse culture vengono assunti per organizzare *ensembles* di studenti al fine di suonare e cantare la musica delle loro terre natie e per dare concerti pubblici. Crediti accademici vengono assegnati ai corsi di *gamelan* indonesiano e di percussioni africane che hanno suscitato un autentico entusiasmo. Sono frequenti gli esperimenti transculturali: un gruppo di studenti americani, avendo acquistato una serie di *gamelan*, ha composto musica originale per questo organico e in seguito ha tenuto dei concerti in Indonesia, dove ha pure realizzato delle incisioni.

L'entusiasmo per la musica di origine extraeuropea ha naturalmente coinvolto anche espressioni come il jazz, che ormai è un serio oggetto di

studi e di esecuzione in ambito universitario. Il jazz ha acquisito la fama di "specie in via di estinzione" in seguito alla travolgente popolarità della musica rock. Anche il rock, comunque, può essere argomento per una tesi universitaria di livello avanzato.

Oltre a ciò nelle università americane si trovano, naturalmente, tutti i tipi di musica elettronica. Questa ha pervaso la cultura musicale americana, così come nel resto del mondo, e si può trovarla dovunque, nei film e in televisione, in virtù dell'ubiquitaria presenza dei sintetizzatori. La musica elettronica ha risvolti economici positivi in quanto riduce i costi di produzione delle colonne sonore dei film e si presta a innumerevoli altri usi. Diversi centri sperimentali, modellati di norma sull'IRCAM di Parigi (un centro che a sua volta deve molto ad antecedenti americani quali gli studi dell'University of California a San Diego, i Bell Laboratories, e il lavoro di John Chowning al Center for Computer Research in Music and Acoustics presso la Stanford University), sono stati fondati in molte università; e ormai si ritiene normale che gli studenti di composizione acquisiscano una certa competenza nel comporre con mezzi elettronici. Vengono esplorati tutti i tipi di tecniche interattive e, con l'avvento del computer, la nuova tecnologia progredisce così rapidamente che la novità di ieri diventa obsoleta all'indomani. Una domanda sorge spontanea: come si possono padroneggiare tutte le tecniche in maniera così raffinata da concepire un'opera d'arte matura e durevole? È sorprendente che così tanta musica eccellente e provocatoria sia stata prodotta: si pensi a certi pezzi pionieristici di Milton Babbitt e Mario Davidovsky, qualche volta comprendenti un dialogo tra la fonte elettronica e l'esecutore dal vivo (come *Correspondences*, 1967, *Concerti*, 1974, *Phenomena*, 1974, e *Reflexions*, 1974, di Babbitt).

5. *Non solo università: punti di contatto fra due universi musicali.*

Non posso fare a meno di ricordare che molte opere creative di tutti i generi vengono realizzate al di fuori delle università: nei conservatori, nei *colleges* statali, nei *community colleges*, e nei *colleges* privati e *junior*. Ciò che è importante è la diffusione geografica del talento e della competenza che si è realizzata in larga parte grazie alla spinta fornita dalle università e dai *colleges* di provincia. Spesso si ritiene che la nostra vita culturale sia concentrata in poche grandi città. New York è il centro dell'impresariato artistico: un pianista, cantante o violinista che desideri raggiungere la celebrità, dopo aver vinto dei concorsi, cerca di essere ammesso nella scuderia di un agente. Sarà così in grado di effettuare un *tour*, dacché le città grandi e piccole fuori mano debbono accettare il concerto di un esordiente promosso da un grande impresario se vogliono prenotare l'esecuzione di un solista di fama mondiale. Lo *star-system* è basato sul principio del riconoscimento del

nome. Sulla base di questo principio, lo sprovveduto abitante di una piccola città andrà ad assistere a un concerto solo se tenuto da qualcuno di cui ha letto sui giornali. New York e in qualche misura Boston (con la sua alta concentrazione di università e di facoltà professionali) rimangono centri culturali anche per la composizione.

Sarebbe certamente meglio se ogni città o regione divenisse orgogliosa del talento e delle doti dei propri residenti e si facesse carico di promuoverli. Gruppi da camera e orchestre sinfoniche locali si farebbero un punto d'onore di eseguire concerti con solisti di casa e di allestire prime esecuzioni delle opere nuove dei compositori del luogo, fuori o dentro le università. La voce si diffonderebbe e la reputazione si espanderebbe. Questa era la situazione in Italia, Germania e Austria durante il XVIII e il XIX secolo, in contrasto con l'accentramento della cultura francese a Parigi, tanto che Berlioz dovette girare a lungo fuori del suo paese, fino in Russia, prima di ottenere un riconoscimento in patria.

Nel 1966 un gruppo di compositori, molti dei quali operanti presso la Princeton University, ha fondato l'American Society of University Composers (ASUC). Rita H. Mead nella relativa voce del *New Grove Dictionary of American Music* sostiene che

l'ASUC lavora per stabilire gli standard didattici della composizione, migliorare la comunicazione nelle istituzioni di insegnamento superiore, rappresentare gli interessi dei suoi membri presso il pubblico e fornire servizi che aiutino i compositori a fare carriera [1986].

Dall'epoca della fondazione l'organizzazione si è ampliata e oggi viene conosciuta come Society of Composers Inc. (SCI). Di essa possono fare parte anche compositori non collegati alle università. Il suo quartier generale è attualmente presso l'University of Iowa, ad Iowa City. Pubblica un bollettino dove compare una rubrica «Call for Scores» (bandi di concorso per nuove composizioni). Il territorio statunitense viene suddiviso in otto regioni, ciascuna delle quali programma, in ambito universitario, una manifestazione locale nel corso della quale vengono eseguite musiche nuove. Ad ogni conferenza regionale la *newsletter* dell'associazione rende conto dell'operato e pubblicizza i bandi per commissioni e premi, sia nazionali sia esteri, comunica le recenti attività dei propri membri e pubblica il suo bilancio annuale. Occasionalmente compaiono articoli di compositori non associati con alcuna università e si danno consigli su come portare avanti la propria carriera. Ogni anno si tiene un convegno nazionale.

Pochi anni fa ho avuto la fortuna di partecipare ad una riunione di questo tipo presso l'University of Alabama, a Tuscaloosa, dove mi trovavo a insegnare come *guest professor*. I compositori di cui veniva eseguita la musica provenivano da tutti gli stati dell'unione, benché in maggioranza dal Centro e dal Sud del paese. Molti brani vennero interpretati da studenti

della locale università, anche se un numero cospicuo di opere venne proposto da musicisti appartenenti alle istituzioni dei compositori ospitati. Si svolsero seminari su varie tematiche specialistiche e si tennero numerosi concerti: qualcosa come tre al giorno per quattro giorni. Si trattò di un'esperienza insieme defaticante e stimolante. Ovviamente, non tutte le composizioni eseguite erano dei capolavori, ma secondo me la qualità era alta sia per quanto riguarda la composizione in sé sia l'esecuzione. Si può solo sperare che attraverso sforzi di questo tipo un più alto senso di orgoglio locale possa mettere radici.

È difficile farsi un'opinione sulle relazioni complessive che intercorrono tra la creatività dentro e fuori l'università in quanto le carriere di molti musicisti comprendono entrambi i percorsi, professionale e accademico. Come ci si potrebbe aspettare, i compositori caratterizzati da uno stile più complesso tendono a gravitare intorno alle università. Ciò è stato vero fin dalle origini. Dei due più celebri compositori provenienti dall'Europa che hanno trascorso gli ultimi anni di vita in questo paese, l'uno, Stravinskij, rimase appartato (a eccezione di alcune occasionali *visiting lectures*), mentre Schönberg insegnò all'University of California a Los Angeles.

6. «Americanismo»: Copland, Sessions e Ives.

I due più autorevoli compositori americani della generazione successiva, Aaron Copland e Roger Sessions, si ritrovarono in un'analoga posizione. Le partiture per balletto di Copland, in particolare, ottennero un immenso successo, ed egli fu in grado di vivere indipendentemente dalle entrate derivanti da un posto di insegnamento universitario. Il "neoclassicismo" e l'"americanismo" che contraddistinsero le sue opere ebbero un seguito fedele tra molti giovani compositori, inclusi quelli che insegnavano presso varie università. Il termine "neoclassicismo" è derivato dalla comune definizione dell'atteggiamento di Stravinskij, nel periodo della prima guerra mondiale, orientato verso un ritorno ai modelli classici, mentre nel caso di Copland tale termine veniva usato per indicare la sua armonia diatonica e il suo linguaggio melodico, nonché il suo atteggiamento generalmente antiromantico. Il concetto di "americanismo" implicava, per i discepoli di Copland, un tipo di tessitura aperta, pienamente e intenzionalmente semplice, entro cui si trovano riferimenti alla tradizione folk, quali le melodie che si possono ascoltare nella regione dei monti Appalachi, dove vive una popolazione di discendenti irlandesi e scozzesi, o nelle pianure e nelle montagne occidentali, dove si può rilevare una traccia dell'influenza ispanica proveniente dal Messico. La ricercatezza ritmica di Copland deve qualcosa, perlomeno indirettamente, al jazz. La sua brillante orchestrazione e la sua capacità di programmare le durate rivelano in lui professionalità e attenzione verso la

sensibilità e le aspettative del pubblico urbano, quello che frequenta i concerti e i balletti.

L'“americanismo” di Charles Ives è di un tipo diverso: esso deriva da uno sperimentalismo caratterizzato da frammenti di inni o di altri materiali d'origine folklorica, che vengono citati e spesso mescolati nell'ambito di strutture armonico-verticali dissonanti, non risolte e apparentemente scollegate. La musica si crogiola nel suo anticonformismo che coinvolge diversi piani, dileggiando qualsivoglia pretenziosità, mentre richiama ironicamente, e talvolta anche in maniera caotica, la tradizione. Alle volte essa raggiunge un particolare *pathos* e una specifica forza poetica, come avviene nel brano orchestrale *Three Places in New England* (1908-12). La musica di Ives ha un pubblico affezionato e viene eseguita abbastanza di frequente, spesso in occasioni speciali. Ives ha studiato alla Yale University con Horatio Parker, ma non ha mai fatto affidamento sul sostegno universitario per la sua creatività: era infatti un uomo d'affari. George Gershwin, d'altro canto, era un compositore professionale al servizio dei teatri newyorkesi e hollywoodiani, fondati sulla tradizione jazzistica. La sua musica è ancora amata da tutti gli strati, colti e meno colti, del pubblico. I suoi lavori sinfonici e la sua opera *Porgy and Bess* (1935) possono essere considerati come estensioni di una base jazzistica. Altri compositori, fra cui Leonard Bernstein, hanno ereditato essenzialmente questo stile.

La musica di Roger Sessions è stata oggetto di grande riverenza, benché il grande pubblico l'abbia considerata austera e difficile. Egli ha insegnato a Princeton, e più tardi alla University of California di Berkeley, e la sua influenza sui giovani compositori è stata assai vasta, soprattutto grazie all'assenza di dogmatismo nel suo metodo didattico, la quale si associava ad una straordinaria abilità nell'individuare i problemi creativi degli studenti e nell'aiutarli a sviluppare i mezzi per esprimere le loro proprie sensibilità musicali. (Ricordo un'occasione in cui egli chiese a uno studente di spiegarli dove finiva la frase di una sua composizione e dove iniziava la successiva. Lo studente rispose: «Il mio desiderio era risultare vago come Debussy». Sessions replicò: «Debussy non è mai vago»). La sua produzione compositiva fu all'inizio piuttosto sporadica: la Sinfonia n. 1 (1927) rivela una certa influenza di Stravinskij, ma già si contraddistingue per un'ampiezza del flusso lineare che è sua propria. Il Concerto per violino (1937), pur essendo ancora abbastanza diatonico, raggiunge uno stupefacente grado di complessità contrappuntistica, mentre mantiene una struttura drammatica vibrante e convincente. I lavori più tardi dimostrano un graduale incremento del cromatismo, pur mantenendo il riferimento ad un centro tonale, sia pure attenuato. Una piccola suite di pezzi per pianoforte intitolata *Pages from a Diary* (1939-40; pubblicata purtroppo senza il suo permesso, con il titolo *From My Diary*) dimostra come egli fosse capace di lavorare in miniatura così come su trame molto articolate. Ogni pezzo ha la

tradizionale armatura in chiave che, se compresa e rispettata dall'esecutore, è in grado di accrescere la comprensione da parte dell'ascoltatore; tuttavia la tonalità non è evidenziata in modo ovvio dalla presenza di accordi perfetti o da un'impianto diatonico. La Seconda Sinfonia, la cui prima esecuzione venne data dalla San Francisco Symphony sotto la direzione di Pierre Monteux nel 1947, è un vertice straordinario. Dedicata alla memoria di Franklin Roosevelt, riesce a cogliere l'atteggiamento mentale dell'immediato periodo postbellico, con la sua interrogativa mistura di inquietudine e trionfo. Il linguaggio musicale dell'opera è complesso, ma trasmette comunque una certa tensione e un'innegabile passione lirica. Poco dopo questa sinfonia, Sessions abbandonò gli accidenti in chiave e abbracciò la tecnica dodecafonica. Fino a quel momento l'aveva respinta, ritenendo che questa tecnica fosse troppo simile ad un mosaico, mentre per lui la cosa importante era ciò che chiamava la *long line* – la percezione in base alla quale le strutture orizzontali complessive devono rappresentare il culmine decisivo del processo di composizione. La sua profonda stima per amici carissimi come Ernst Křenek e, soprattutto, Luigi Dallapiccola, alla fine lo convinse che la dodecaфонia non inibiva necessariamente questo processo, purché fosse padroneggiata a fondo. (Era solito dire, a difesa del suo bisogno di libertà artistica, che si riservava «il diritto di violentare o storpiare la serie strada facendo»). Non tentò mai di indottrinare i suoi studenti su questioni stilistiche, come faceva Hindemith: tuttavia trovava diversi modi per incoraggiarli ad ampliare i loro orizzonti sulla base delle loro ipotesi di partenza. Una raccolta dei suoi articoli potrà dare un'idea del suo pensiero [Sessions 1979]. Con la maturità, la sua produzione aumentò enormemente. Grazie alle commissioni di molte orchestre, egli portò a compimento un totale di nove sinfonie, un certo numero di concerti, una cantata sul testo di Whitman *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* (1970), nonché molte opere da camera. Una prima opera da camera basata su *L'interrogatorio di Lucullo* di Bertolt Brecht venne eseguita dagli studenti a Berkeley nel 1947, mentre la sua opera vera e propria, *Montezuma*, su un libretto di G. Antonio Borgese, fu rappresentata per la prima volta a Berlino Ovest nel 1964. L'influenza di Sessions sulla musica americana si misura nei termini di una progressiva maturazione: coloro che sono entrati in contatto con il suo lavoro e il suo insegnamento sono riusciti a dimostrare che noi americani possiamo essere noi stessi pur abbracciando pienamente la nostra eredità europea, e che qualunque elemento specificamente americano emergerà senza alcuno sforzo cosciente da parte nostra. Nella sua seconda sinfonia, ad esempio, vi sono degli elementi jazzistici che non sembrano essere stati inseriti con l'intento di fare una citazione. Come ha scritto Milton Babbitt: «Il lavoro di quei compositori che sono stati suoi allievi spazia su tutta la gamma delle tecniche e degli stili, e dimostra che Sessions ha trasmesso ciò che più gli interessava – la perfetta maestria, la responsabilità artistica ver-

so il passato e il presente e un interesse per le dinamiche compositive piuttosto che per gli idiomatismi di superficie».

7. *Gli anni di Babbitt, Carter e Cage.*

Tra i compositori della generazione successiva, Milton Babbitt è forse quello che può essere identificato come il compositore universitario per eccellenza. È un abile matematico, ha scritto molto circa le implicazioni della serialità sulla struttura musicale [1955; 1958; 1960] e ha illustrato le sue idee attraverso le composizioni. Partendo dal concetto di combinatorietà, così come viene utilizzato nei lavori maturi di Schönberg, ha allargato la tecnica seriale includendo ulteriori estensioni di questo principio, applicandolo altresì ad altri parametri quali il ritmo e la dinamica. In questa direzione ha anticipato il lavoro dei compositori europei interessati a tali questioni. È stato anche un pioniere nella tecnica del suono di sintesi, nonché il primo compositore a programmare il sintetizzatore Mark II RCA, costruito nei primi anni Cinquanta. Come è facile immaginare, le sue opere, strumentali ed elettroniche, sono molto complesse e richiedono una particolare attenzione da parte dell'ascoltatore. Tuttavia alcune delle sue composizioni, specialmente quelle che prevedono una parte vocale, presentano un sorprendente lirismo: è il caso di *Vision and Prayer* (1961) per soprano e sintetizzatore, e soprattutto di *Philomel* (1964), un lavoro veramente inquietante su testo di John Hollander, scritto per il soprano Bethany Beardslee. Babbitt ha avuto una profonda influenza sui suoi studenti e ha introdotto nel discorso teorico e analitico una nuova terminologia derivata dalla matematica.

Per altro verso, anche Elliott Carter risulta fortemente innovativo nelle sue idee teoriche e creativo nella loro applicazione compositiva (ad esempio nell'uso che egli fa del principio della *metric modulation*, come pure nella sovrapposizione verticale, eterodossa quanto stimolante, dei fraseggi; il tutto governato da un piano generale che determina la forma complessiva). Egli ha tuttavia operato all'interno di una facoltà universitaria soltanto per un breve periodo e in maniera occasionale. Nonostante sia stato uno dei primi studenti di Nadia Boulanger, la sua propensione verso l'anticonformismo può in realtà farsi risalire a Charles Ives, il quale ha avuto il ruolo di mentore nella sua prima giovinezza. Carter, più di qualsiasi altro compositore americano, ha un grande seguito in Europa. Il suo *Concerto for Orchestra* (1969) venne eseguito per la prima volta da Pierre Boulez con la New York Philharmonic Orchestra.

John Cage è un altro compositore che ha raggiunto fama internazionale. Ancora una volta la sua carriera non è mai dipesa da una università, nonostante egli vi abbia talvolta insegnato per brevi periodi. Cage collaborava con compagnie di balletto come quella di Merce Cunningham. I suoi primi

lavori si distinguevano per accuratezza tecnica e novità: il più importante di questi è forse la serie di *Sonatas and Interludes* per pianoforte preparato, eseguita per la prima volta nel 1949, che prevedeva l'alterazione del suono dello strumento attraverso l'inserimento di vari oggetti fra alcune corde determinate. Ne risulta un timbro affascinante, percussivo e variato, armonicamente statico, ma che tratteggia vividamente una struttura ritmica chiara e penetrante. In seguito Cage venne sempre più attratto dall'alea, concependo opere che offrivano la possibilità agli esecutori di effettuare delle scelte o agli eventi di accadere a caso. In questa direzione ha avuto una profonda influenza sui compositori europei, specialmente negli anni Sessanta. L'esempio estremo di questa fase del suo lavoro è un pezzo intitolato *4'33''* del 1952, nel quale gli esecutori siedono in silenzio sul palcoscenico per quella durata di tempo, permettendo agli ascoltatori di sentire qualsiasi suono accidentale si produca all'interno o all'esterno dell'auditorium. Cage ha tenuto molti seminari e conferenze e ha avuto il ruolo di una sorta di provocatore filosofico. Molti altri compositori hanno riconosciuto di essere in debito verso le sue idee anche se la loro produzione musicale può rivelare ben poca somiglianza con la sua. Un buon esempio è offerto da Morton Feldman il quale si sentiva più vicino ai pittori espressionisti astratti di New York che non alla maggior parte degli altri compositori. Feldman fece degli esperimenti con notazione non convenzionale e ricercò una certa tranquillità nella sua espressione musicale, dando rilievo a delle progressioni accordali molto morbide, di durata variabile. George Crumb, da parte sua, ha insegnato all'università (principalmente all'University of Pennsylvania), eppure la sua musica non dà l'idea all'ascoltatore di una produzione tipicamente "accademica": ha una grande propensione per l'uso di valori tonali piacevoli, sia vocali che strumentali, e presenta una sorta di uso simbolico medievaleggiante di titoli e citazioni e la giustapposizione di elementi sorprendentemente contrastanti nella stratificazione della struttura accordale.

Mi auguro che il lettore arrivi a concludere che non esiste uno stile musicale "americano" facilmente definibile e che la relazione tra compositori fuori e dentro le università è complessa. L'interazione fra l'accademia e il mercato non è semplice.

8. *Critica musicale e critica accademica.*

La critica musicale negli Stati Uniti ha giocato ovviamente un ruolo importante nella consapevolezza pubblica delle tematiche artistiche e nella promozione delle carriere. Così come avviene anche in Europa, si può distinguere tra una critica giornalistica e una accademica, anche se queste due categorie finiscono ovviamente per sovrapporsi. Attualmente, da parte di molti critici che scrivono sui giornali v'è la tendenza al sospetto nei riguardi di tutto ciò che può essere definito "accademico", tanto che questo termine ha ac-

quisito una connotazione peggiorativa. Ormai si assiste all'emergere di un gruppo di giovani compositori che ha imparato a produrre brevi lavori orchestrali, caratterizzati da una strumentazione colorita e da un suono genericamente "moderno", in grado di piacere ai critici e di blandire il senso di colpa del pubblico che teme di essere considerato reazionario. Al di là di ciò, molti critici hanno caldeggiato la buona predisposizione popolare nei confronti del "minimalismo", le cui origini risalgono agli anni Sessanta e ai primi Settanta, al tempo in cui molti giovani compositori stavano iniziando a rifiutare l'influenza del serialismo. Costoro (ancor più dei neoclassicisti) provavano un senso di repulsione verso l'intensa complessità della musica della scuola schönbergiana, la quale derivava da una tendenza al cromatismo costantemente alimentatosi durante tutto l'Ottocento. Ciò si tradusse in una radicale semplificazione del linguaggio musicale, che si concretò nella scelta di un'armonia statica, una struttura della frase ripetitiva piuttosto che tendente ad uno sviluppo rapido, nonché in un rinnovato interesse per il timbro in sé. Questi giovani compositori hanno raggiunto ben presto un considerevole successo di pubblico e vengono elogiati in virtù dell'"accessibilità" della loro produzione. Un analogo cambiamento di linguaggio può essere individuato nell'ambito della popular music, nel passaggio dai sofisticati arrangiamenti jazzistici e in stile *big band* alla musica rock. Nonostante gli scritti di molti critici abbiano rispecchiato questo cambiamento nei gusti del pubblico, abbastanza di recente vanno emergendo dei ripensamenti. Di quando in quando si trovano resoconti giornalistici dell'esecuzione di nuovi lavori caratterizzati da un'armonia cromatica e da un andamento melodico chiaro che vengono perlomeno tollerate, anche se etichettate con aggettivi quali «astratto», qualunque cosa ciò voglia dire.

Secondo me, un critico che scrive sui giornali, oltre a dare notizia e a giudicare i concerti ascoltati per i propri lettori ha un'altra responsabilità: deve offrire informazioni sullo stato artistico della comunità. Coloro che accettano questo principio informano regolarmente, ad esempio, sulla situazione della musica nelle facoltà (e nelle università), sulle condizioni delle sale da concerto e dei teatri d'opera locali, oppure sullo spazio che le orchestre sinfoniche di una località attribuiscono ai compositori e ai solisti del luogo nei programmi dei concerti. Un notevole esempio di questo genere di responsabilità critica è rappresentato dal lavoro di Robert Commanday che è andato in pensione di recente come critico musicale del «San Francisco Chronicle». Egli ha ereditato questo illuminato atteggiamento dal suo compianto predecessore Alfred Frankenstein. Subito dopo il pensionamento, Commanday ha costruito un sito web (<http://www.sfcv.org/arts>), finanziato con un fondo speciale, che si propone di dare informazioni sui concerti locali, visto che i giornali se ne occupano sempre meno.

Forse il più famoso critico dei giornali americani è stato il compianto Virgil Thompson del «New York Herald Tribune», attivo durante la pri-

ma metà del Novecento, il quale era anche compositore. Le sue recensioni erano argute, piene di intuizioni e penetranti. Egli ha scritto sulla musica contemporanea senza alcuna parzialità nei confronti del suo proprio stile. Le sue recensioni sono state raccolte e pubblicate in forma di libro [ad esempio Thompson 1945; 1966].

Il giornalismo dei periodici permette al critico di sviluppare le sue idee senza preoccuparsi delle scadenze quotidiane, e porta a recensioni meditate come quelle di Paul Griffiths sul «The New Yorker», che hanno aspirazioni letterarie e cercano di attrarre il pubblico più raffinato, come del resto quelle del suo predecessore, l'inglese Andrew Porter.

Sull'altro versante, la critica accademica può essere considerata come una filiazione della musicologia. Ne è un rilevante esempio il lavoro di Joseph Kerman, i cui scritti comprendono trattati eruditi sulla musica del Rinascimento ma anche libri su un'ampia gamma di argomenti indirizzati al grande pubblico: ad esempio *Opera as Drama* (1956) e *The Beethoven Quartets* (1966). «Il suo intento – come ha scritto Philip Brett – era di fare in modo che gli strumenti della musicologia servissero ai fini della critica» [1980, p. 876]. Kerman è stato uno dei fondatori della rivista «19th Century Music», i cui collaboratori affrontano le loro tematiche da una notevole varietà di punti di vista. Prima dell'avvento di questo periodico, i musicologi (almeno secondo l'opinione di Kerman) consideravano il XIX secolo come un'epoca troppo recente per essere oggetto di un serio studio storico.

Su un altro versante, Leonard Meyer è in realtà più uno studioso di estetica che un critico in senso stretto. Il suo lavoro più noto è *Emotion and Meaning in Music* (1956) nel quale affronta l'arte della musica da un punto di vista psicologico ed analitico. Egli tenta di illustrare la maniera in cui la struttura della frase comunica: questo a sua volta lo porta ad una teoria che più che altro ricorda quella dell'accentazione poetica, ma in cui l'esatta definizione del metro in relazione al ritmo e all'accento non risulta chiara del tutto.

9. *Quesiti e certezze.*

La questione, dunque, è la seguente: l'università gioca un ruolo determinante nella definizione dello stile della musica americana? A questa domanda non è facile rispondere. Di certo, come ho già notato, le espressioni musicali che il grande pubblico trova difficili da accettare ad un primo ascolto tendono a gravitare attorno all'università. Lo stesso, però, accade per generi musicali più accessibili. E, in un modo o in un altro, anche il mondo commerciale dei concerti, della televisione, della radio e del cinema è stato certamente influenzato dal "modernismo".

Come ho evidenziato in precedenza, un sano sperimentalismo ha anche avuto luogo al di fuori delle università, come dimostrano i casi di Ives e dei

recenti postmodernisti quali Steve Reich, Terry Riley e Philip Glass. Questi compositori, semplificando la struttura dei loro lavori e basandosi su un'armonia statica e sulla ripetizione, hanno messo in discussione il significato degli stessi elementi fondamentali dell'architettura musicale. Le loro opere più recenti tendono ad essere meno dogmatiche e si sono sviluppate seguendo un proprio percorso individuale.

È il caso di ricordare che tutti noi stiamo vivendo oggi un'era estremamente eclettica, sia dentro che fuori le università. Mentre le turcherie di Mozart hanno poca somiglianza con la realtà, e la musica ungherese di Liszt è fortemente romanticizzata, la seduzione odierna generata dalle altre culture ha prodotto ciò che lo psichiatra Erik Erikson ha definito la «crisi di identità», avvertibile tra i giovani studenti che tentano di definire se stessi. Nella misura in cui prendiamo seriamente in considerazione la musica turca, ungherese, asiatica o africana, noi ci sottoponiamo alle influenze che ne derivano. Allora chi siamo? Dove sono le nostre radici?

Credo che l'università costituisca un luogo eccellente per la scoperta dell'identità di un giovane compositore, il quale, dando per scontato che sia in possesso di un vero talento, riuscirà ad acquisirvi una formazione che rappresenta il risultato di una fusione unitaria di influenze diverse – influenze che non sono prestiti coscienti, ma sono state profondamente assimilate. Solo quel tipo di compositore troverà la chiave per far arrivare il proprio messaggio all'ascoltatore, facendo sì che la propria musica venga accettata al grido di: «Naturalmente! È così che dev'essere!»

L'università fornisce le risorse necessarie, incoraggia la curiosità esplorativa del giovane compositore, rafforza la sua competenza e lo circonda di un ambiente favorevole alla crescita creativa. Il suo insegnante deve essere attento, non deve cercare di indottrinarlo ma intradarlo su alti standard tecnici e fargli acquisire la piena consapevolezza nell'uso dei materiali. Nel frattempo lo studente prenderà atto della presenza di molti coetanei provenienti da altre culture – in questo periodo soprattutto dell'Asia – che sono venuti nelle università americane e che vanno man mano acquisendo una brillante padronanza delle tecniche occidentali. Molti di loro stanno seriamente ponendosi il problema della propria reale identità e dei percorsi atti a fondere insieme le varie influenze culturali maturate.

Intanto le università di tutta la nazione continuano a rilasciare PhD *degrees* a giovani artisti di talento i quali incontrano sempre maggiori difficoltà per ottenere un lavoro all'università. Le università non si stanno più espandendo come ai tempi del *baby-boom* e per ogni posto messo a concorso per un compositore ci sono diverse centinaia di domande. Ancora una volta, si può solamente restare meravigliati dalla vitalità e dal talento che continuano a sussistere nell'ultima generazione di giovani compositori, esecutori e musicologi.

Babbitt, M.

- 1955 *Some aspect of twelve-tone composition*, in «The Score and IMA Magazine», XII, pp. 53-61.
- 1958 *Who cares if you listen?*, in «High Fidelity Magazine», VIII, p. 38.
- 1960 *Twelve-tone invariants as compositional determinants*, in «The Musical Quarterly», n. 46, pp. 246-59.

Brett, Ph.

- 1980 «Kerman», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, vol. IX, Macmillan, New York, p. 876.

Cooper, G., e Meyer, L. B.

- 1960 *The Rhythmic Structure of Music*, The University of Chicago Press, Chicago Ill.

Forte, A., e Gilbert, S. E.

- 1982 *Introduction to Schenkerian Analysis*, Norton, New York - London.

Kerman, J.

- 1956 *Opera as Drama*, Knopf, New York; 2^a ed. riveduta University of California Press, Berkeley - Los Angeles Cal. 1988 (trad. it. *L'opera come dramma*, Einaudi, Torino 1990).
- 1966 *The Beethoven Quartets*, Greenwood Press, Westport.

Mead, R. H.

- 1986 «ASUC», in *New Grove Dictionary of American Music*, a cura di S. Sadie e H. Wiley Hitchcock, Macmillan, London.

Meyer, L. B.

- 1956 *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago-London (trad. it. *Emozione e significato nella musica*, il Mulino, Bologna 1992).
- 1967 *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, The University of Chicago Press, Chicago Ill.
- 1973 *Explaining Music*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London.

Schenker, H.

- 1935 *Der freie Satz*, Universal Edition, Wien.

Sessions, R.

- 1959 *Roger Sessions on Music, Collected Essays*, Princeton University Press, Princeton.

Thomson, V.

- 1945 *The Musical Scene*, Knopf, New York.
- 1966 *Virgil Thomson by Virgil Thomson*, Knopf, New York.

SERGE PROVOST

Complessità/Semplicità/Complessità

Semplicità, complessità, nuova semplicità, nuova complessità, nuova consonanza, nuova espressività, musica ludica, composizione assistita dal computer; contemporaneo, attuale, moderno, postmoderno... Tutti questi termini, come altrettante maschere, non nascondono forse il senso che si cerca di afferrare al di là delle apparenze?

La musica colta di tradizione occidentale sembra attraversare una grave crisi esistenziale, soffre di sentirsi sminuita, incompresa, e soprattutto di non trovare più in maniera evidente una sua giustificazione in quanto fatto culturale vivente, riconosciuto dalla società. Le grandi opere del passato vengono recuperate dai circuiti commerciali e vengono riproposte come dei prodotti culturali di lusso alla stessa stregua dei musei, delle grandi cattedrali, ecc., tutte testimonianze di una splendida civiltà offerte agli sguardi dei conoscitori e dei turisti, ma il senso e la funzione delle quali vengono molto spesso ridotti al formato di mere evocazioni nostalgiche.

La letteratura e le arti visive, per esempio, hanno attraversato numerose crisi, ma si può ancora affermare che esiste un consenso circa la loro validità in quanto opere dello spirito, veicoli della cultura contemporanea. È possibile dire altrettanto della musica, che si vorrebbe confinare al rango di raffinato divertimento? E che dire della musica contemporanea?

È stato dunque necessario porsi degli interrogativi sulle cause di questa disaffezione verso la creazione musicale. Tra i fattori responsabili è stata identificata l'eccessiva complessità di linguaggio e l'ermetismo delle opere dell'avanguardia, che è collocabile grosso modo fra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta. Bisognerà ricordare che a quell'epoca la complessità e la novità erano sinonimi di progresso artistico e intellettuale, ed erano imposti come criteri superiori per convalidare la composizione musicale. Come reazione ai *Diktat* modernisti, si è proposta la nuova semplicità, il ritorno a una maggiore naturalezza e seduzione. Si torna inoltre a parlare di progressi tecnologici, in genere legati all'informatica, e in ultimo di una nuova complessità che si contrappone alle diverse tendenze postmoderne: ritorno alle norme discorsive, semantica musicale fondata su un sistema di riferimenti, commistione con idiomi popolari. Si contrappone una musica che vorrebbe rispondere alla sensibilità attuale e un'altra più astratta che si proietterebbe nel

futuro, facendo affidamento sul tempo e sull'evoluzione del gusto musicale per potersi fare ascoltare da un maggior numero di melomani.

Tuttavia il dualismo fra complessità e semplicità è tutt'altro che un fatto recente. In effetti, l'una deriva invariabilmente dall'altra, come un fenomeno obbligato nelle mutazioni cui sono sottoposti i sistemi di composizione musicale. In fin dei conti è stata proprio la scrittura musicale che – fissando e infine congelando le tradizioni secolari del trascrittore e del copista in uno sforzo di codificazione uniforme – ha fatto nascere il compositore così come noi l'intendiamo oggi. La scrittura permette di manipolare i codici e di generare un insieme di leggi e di teorie che conferiscono un'esistenza organica agli antichi principi poggiati sulla metafisica e la scienza. Attraverso il gioco della speculazione e della sperimentazione, i sistemi si perfezionano, si ramificano, si fanno più complessi e diventano per forza di cose sempre più astratti fino a raggiungere un punto di saturazione e d'esaurimento. Così la trasmissione del loro contenuto spirituale finisce con l'essere ostacolata. Per sua natura l'apprezzamento dei concetti estetici, tradizionalmente collegati all'idea di spiritualità, si evolve in funzione delle correnti culturali, dei rivolgimenti sociali. Tale evoluzione si ripercuote necessariamente sulle opere d'arte intese come condensatori della sensibilità di un'epoca, ma anche della sua condizione intellettuale.

La complessità è oggi il prezzo da pagare per il significato. Questa è la gravosa legge del nostro tempo. [...] Ora qualsiasi semplicità, che non venga conquistata con una dura lotta, ma che si affermi come un postulato di partenza, non può significare ai nostri giorni se non la perdita di una dialettica compositiva, l'appiattimento del senso su un qualche significato sorpassato [Nicolas 1987].

Che cosa si intende con questo? La complessità s'imporrebbe *a priori* come una necessità intrinseca del linguaggio musicale? La musica seriale, in quanto esemplificazione della complessità, avrebbe generato un linguaggio che ai nostri giorni potrebbe vantare in esclusiva la proprietà di generare senso? La complessità si applicherebbe solo ai campi ridotti del calcolo e della combinatoria?

Per offrire degli elementi di risposta a questi interrogativi, può essere utile prendere in considerazione taluni momenti della storia della musica occidentale e verificare se le nozioni di complessità e semplicità non potrebbero iscriversi in un'evoluzione dinamica dei linguaggi musicali.

1. Alcuni punti di riferimento.

I primi abbozzi di notazione musicale, come apparvero nel IX secolo, avevano avuto come funzione quella di alleviare lo sforzo mnemonico dei cantori, tuttavia col tempo la notazione neumatica lascerà il posto ad un ve-

ro e proprio alfabeto, che finirà col generare la scrittura musicale. Le conseguenze di questa evoluzione sono immense, il sistema di scrittura permette di manipolare coscientemente delle quantità separabili che si applicano all'altezza e alla durata dei suoni, quindi di disporre i segni che li rappresentano sulla base di un ordine retto da un insieme di regole. Tali operazioni oggettivano il fenomeno sonoro stabilendo una distanza fra il concepimento del testo musicale e la sua interpretazione. La scrittura permette di generare nuove strutture grazie a operazioni d'ordine intellettuale derivate dalla matematica, il che corrisponde agli ideali dei teorici i quali non potevano, per mancanza di strumenti tecnici, trovare un'applicazione pratica delle loro teorie nel campo musicale. Col tempo, la funzione principale della notazione scritta finisce col trasformarsi radicalmente. Allontanandosi dalla tradizione orale, essa ha suscitato la proliferazione di nuovi paradigmi. La musica liturgica pre-gregoriana sarebbe stata forse meno ricca, priva di qualsiasi forma di pensiero, perché non scritta e dunque non proveniente da operazioni logiche analizzabili tramite i loro simboli?

Proseguiamo. Nel Rinascimento, la polifonia franco-fiamminga ha raggiunto un considerevole livello di complessità strutturale, che si esprime in forme concentrate dalle dimensioni relativamente ridotte. Tuttavia, nel corso del XVI secolo una mutazione profonda influisce sulla musica, che passa gradualmente dal simbolismo dei numeri a quello del sensibile, il che le apre le porte della teatralità. Il contrappunto erudito non può più corrispondere alle aspirazioni dei compositori, che abbandonano in parte il genere sacro a favore del profano. I perfezionamenti costruttivi degli strumenti, l'avvento del basso continuo con il rafforzamento delle funzioni armoniche che sostengono una melodia predominante sfuggono alle pastoie contrappuntistiche e appaiono come una grande semplificazione della scrittura a profitto del dispiegamento di forme dalle dimensioni sempre maggiori, sorrette da una tavolozza sonora più varia e più complessa. In effetti la complessità si sposta dal centro verso la periferia. Analogamente, emergono nuove nozioni di una concezione teatrale della musica, in particolare la dimensione psicologica che arricchisce il discorso musicale di uno strato di senso che fino ad allora gli era negato. Una constatazione: quando talune forme d'espressione giungono ad un punto di saturazione, hanno la tendenza a ossificarsi e a diventare accademiche. È a questo punto che l'invenzione di nuovi mezzi rilancia la creatività e permette l'espressione di una sensibilità rinnovata.

L'epoca barocca ha prodotto fino alla metà del XVIII secolo un grande repertorio di forme e di generi musicali che hanno acquistato una complessità sempre maggiore, fino al manierismo, e che trovano nella musica di Johann Sebastian Bach una sintesi esemplare dell'eredità europea accumulata a partire da Monteverdi. In questa musica è tutta una certa visione del mondo che si esprime e che trova il proprio apogeo. Le grandi opere di Bach restano una testimonianza possente dell'integrazione di una scienza

musicale, di una sensibilità e di una spiritualità che stavano ormai disintegrando nel tessuto sociale del secolo dei Lumi. L'epoca classica si sbarazza della retorica dello stile barocco e svuota la scrittura musicale della sua complessità combinatoria. Un simile sforzo di semplificazione permette di rafforzare la dimensione architettonica della forma, di chiarire le funzioni strutturali, inscrivendo così il discorso musicale in un processo dinamico sotteso dalla drammatizzazione del materiale sonoro che metterà in luce i rapporti di forze inerenti al sistema tonale. La percezione stessa della musica ne risulterà rinnovata. La forma-sonata, a suo tempo concepita come un modello equilibrato, si estenderà fino al punto di non poter più contenere la materia che la nutre. Questa stessa materia va crescendo di complessità al punto d'annegare le strutture generatrici del sistema tonale. La dimensione drammatica del discorso si amplificherà sino a fare esplodere le forme classiche. Le ultime opere di Mahler sono a tal punto sovraccaricate che la loro lettura, e anche la loro analisi tecnica, non potrebbe riferirsi al solo pensiero musicale in quanto sistema autoreferenziale: occorre una lettura pluridimensionale per coglierne tutta la portata e comprendere fino a dove una rappresentazione del mondo può raggiungere il punto di non ritorno ed essere consapevole della propria scomparsa.

Poniamoci ora la domanda: il cosiddetto pensiero musicale moderno può permettersi di prescindere da tutte le dimensioni socioculturali degli individui e delle opere d'arte, può riferirsi a un sistema di valore intrinseco che gli permetta di convalidare un certo modo di comporre?

2. *Il xx secolo al bivio.*

All'inizio del secolo, affiorano in Europa due atteggiamenti radicalmente differenti, se non addirittura opposti, in Germania e in Francia. Questa dialettica fra uno sviluppo della combinazione seriale e uno sviluppo del suono in quanto materia estetica ha ormai da tempo scavalcato le sue frontiere d'origine e continua ad alimentare il dibattito sul pensiero musicale e la sua capacità di produrre senso.

2.1. Germania.

Schönberg si fa carico dell'eredità germanica e la rinnova interamente con una serie di mutazioni, in un'opera di una rara densità intellettuale. Stando ai suoi stessi termini, più che inventare egli scopre, la serie dodecafonica dopo essersi liberato gradualmente del sistema tonale. In ogni caso, egli perpetua lo sviluppo formale brahmsiano e il suo linguaggio musicale conserva una dimensione armonica in un primo tempo fortemente alterata, quindi interamente rifiuta con lo sviluppo del pensiero intervallare derivante dall'impiego

della serie. Gli si è molto rimproverato il suo attaccamento alle tradizioni classiche e in particolare il trattamento tematico della serie. Ma occorre invece comprendere che Schönberg si è impadronito di una lingua musicale conosciuta e l'ha condotta, attraverso una serie di mutazioni, a un tale grado d'astrazione che le sue funzioni d'origine sono diventate inoperanti. È appunto questo procedere verso l'astrazione che è a fondamento del pensiero moderno e conduce a Webern, Boulez e Ferneyhough. D'altra parte, l'estrema complessità della musica di Schönberg non ha a che fare soltanto con la manipolazione del vocabolario e della sintassi, ma anche con lo spessore psicoaffettivo dell'opera e con tutto il substrato culturale che essa veicola. Si può affermare che, fino a un certo punto, egli ha sospinto la complessità della musica romantica tedesca al di là dei suoi confini. Paradossalmente la musica di Webern appare a prima vista molto più semplice e soprattutto infinitamente più chiara, ma anche molto più astratta. Il gesto più radicale di Webern è stato quello di volgere le spalle all'eredità del xx secolo e di attingere a fonti più remote, la scienza contrappuntistica di Bach: le retrogradazioni e le inversioni seriali provengono direttamente dai canoni dell'*Offerta musicale*. In lui la complessità non risiede nella densità dell'informazione, ma nella creazione di nuove dimensioni del tempo e dello spazio musicali, entro cui si muovono delle figure fortemente correlate che forniscono alle strutture sonore tutta la loro coesione. Inoltre, la disposizione di queste figure sotto forma di costellazioni dà ai suoi lavori, specialmente a partire dall'op. 27, un aspetto sferico che implicherebbe il proprio centro di gravità in un punto silenzioso nel cuore stesso della struttura. È interessante constatare che qui la nozione di complessità sfugge alla proliferazione e all'addensamento della scrittura per spostarsi verso lo spazio concettuale. Uno spazio che sarà particolarmente fertile per l'estrapolazione delle sue possibilità combinatorie.

2.2. Francia.

Lo sviluppo della musica francese, da Debussy a Messiaen, passando per Varèse, ha come vettore lo sviluppo del suono inteso come materia dalle proprietà plastiche, quello che viene chiamato più specificamente il timbro, e che nel xx secolo diventerà elemento strutturante di primaria importanza. Queste considerazioni passano necessariamente per il concetto classico dell'armonia le cui funzioni vengono ricollocate. In Debussy, l'armonia, estratta dal quadro tonale, trova una mobilità e una libertà grazie alle quali può costituirsi come un corpo di risonanza che ospita la forma e ne delimita lo spazio e il tempo. Tale corpo si svilupperà nel senso delle sue proprietà acustiche, e intuitivamente Debussy scopre che l'armonia genera timbro, dunque colore, che possiede in quanto tale delle proprietà strutturali. Per forza di cose tale scoperta influenzerà l'orchestrazione nel senso di una scrittura del timbro.

Varèse procede ancora più lontano nella stessa direzione, utilizzando delle regioni spettrali inusitate di cui ridispone le componenti in modo da creare veri e propri oggetti sonori funzionali e manipolabili al di fuori di qualsiasi sistema prestabilito. In lui il suono diventa un universo in sé, del quale proietta i piani acustici nello spazio. Varèse rifiuta la scrittura come terreno privilegiato della creazione musicale e si rivolge risolutamente verso la materia della quale egli esplora comportamento e morfologia. Le geometrie complesse che applica ai moduli sonori generano tutti i piani strutturali delle sue opere, dando loro una notevole forza di coesione. Tuttavia la relativa costruzione sfugge alla manipolazione dei simboli della scrittura intesi come entità significanti che operano sulle strutture del linguaggio. Le prese di coscienza di Varèse restano sicuramente le più profonde e le più autenticamente moderne del nostro secolo.

Sulla base di questi ultimi esempi è possibile osservare che, da una parte s'imporranno quantomeno due concezioni della modernità; dall'altra, che la nozione di complessità è multilaterale, e non sarebbe possibile ricondurla a un particolare parametro: essa ha più a che fare con la dinamica concettuale come fenomeno osservabile e non può dunque essere posta *a priori* come criterio di convalida.

3. *Epoca contemporanea.*

3.1. Complessità.

Alla fine degli anni Quaranta, la riscoperta della musica seriale imprimerà all'evoluzione del linguaggio musicale un impulso raramente osservato fino a quel momento. Una generazione di giovani compositori (Boulez, Stockhausen, Nono, Berio) s'impadronirà dell'eredità di Webern e la spingerà alle sue estreme conseguenze. L'organizzazione razionale del linguaggio seriale permette di generalizzare le operazioni logiche e di estenderle a tutti i parametri della composizione. Per esempio, la frammentazione della serie dodecafonica in gruppi di altezze dal numero variabile, il superamento delle operazioni simmetriche pure e semplici: trasposizioni, inversioni e retrogradazioni, grazie a sistemi di permutazioni applicabili alle durate, all'accentuazione, ai registri, alle dinamiche, creeranno un reticolo di possibilità combinatorie di notevole ampiezza. Simili generalizzazioni delle operazioni seriali sono state applicate da Olivier Messiaen in *Mode de valeurs et d'intensités* per pianoforte (1950). Si assisterà all'affermarsi di ciò che si è convenuto chiamare serialità integrale, vale a dire l'applicazione di griglie gerarchizzate, di tipo seriale, a tutti i parametri del suono: altezza, durata, intensità e timbro. Il principio seriale sarà esteso anche alla generazione delle strutture formali. Opere come *Structures* (1952) di Pierre

Boulez e *Kreuzspiel* (1951) di Karlheinz Stockhausen illustrano tale principio.

La conseguenza più immediata di queste manipolazioni sarà la frantumazione delle strutture discorsive, con la distruzione di quella linearità nella quale s'iscriveva la catena sintagmatica gerarchizzata tramite le funzioni tonali (sostenute dalle funzioni di reiterazione, sviluppo e ridondanza), e – fino ad un certo punto – tramite la concatenazione delle serie dodecafoniche in Webern. I compositori dovranno proporre una nuova sintassi fondata sulla messa in opera sonora di matrici preesistenti caratterizzate da propri codici di trasformazione e di collegamento. Il motivo tematico in quanto segnale sarà sostituito da oggetti multidimensionali la cui iscrizione nella traiettoria formale si compirà nella modalità della proliferazione piuttosto che obbedire a principi architettonici che sarebbero loro intrinseci. Occorre aggiungere che la formazione delle entità seriali d'altezze obbedisce a delle regole numeriche ed espelle le leggi acustiche che reggono i suoni secondo rapporti di periodicità armonica. Analogamente, l'organizzazione delle durate sfugge a qualsiasi periodicità. In questo modo il linguaggio musicale raggiunge un altissimo livello d'astrazione, il che rende la percezione delle opere estremamente complessa, al punto che la loro effettiva comprensione da parte di un pubblico medio ha dell'utopico. In ogni caso, compositori come Boulez, Stockhausen o Nono riusciranno a maneggiare il sistema seriale con una tale acutezza e una tale forza d'immaginazione da infondere al flusso d'informazioni sonore una vitalità che gli permetterà di penetrare la coscienza e generare significato. In loro la complessità risponde a una necessità interiore che la rende feconda. Lo stanno a testimoniare opere come *Pli selon pli* (1957-62) di Boulez, *Como una ola de fuerza y luz* (1971-72) di Nono, gli undici *Klavierstücke* (1952-56) di Stockhausen.

Il problema della musica seriale sta altrove. Consiste soprattutto nel fatto che la sua pratica, in un certo momento, ha tentato d'imporsi come un sistema universale e ineludibile, donde è disceso l'effetto che numerosi epigoni (volontari o costretti?) se ne sono impadroniti come di una soluzione bell'e pronta e si sono accontentati di esasperarne le proprietà di calcolo, senza che la loro produzione fosse animata da una problematica estetica approfondita. È qui che la complessità è diventata un alibi per mascherare l'impotenza creativa. Troppo spesso all'ascoltatore è stata imputata un'incapacità che, in effetti, proveniva dalla vacuità del messaggio.

Sarebbe la complessità in quanto tale ad aver causato il declino del linguaggio seriale attorno alla fine degli anni Sessanta? Non è certo. Si potrebbe pensare che il sistema sia arrivato a un punto di saturazione e d'usura e che sia divenuto incapace di sollecitare l'immaginazione dei compositori, poiché un sistema estetico, quando si presenta come ordine costituito, rischia molto di fossilizzarsi e di perdere le proprie capacità di rinnovamento. D'altra parte occorre dire che, a partire dagli anni Sessanta, il clima sociale e politico ha generato un vento di contestazione e che i mezzi di

comunicazione hanno inoltre provocato un'apertura sul mondo e una relativizzazione delle culture, rendendo così indifendibili in ogni campo le posizioni autoritarie e conservatrici. A quel tempo, compositori come Xenakis e Ligeti hanno fatto sentire la loro voce proponendo approcci radicalmente differenti e non meno complessi, basati sopra un trattamento globale del materiale, in completo contrasto con la divisione parametrica del metodo seriale. In Xenakis, la formalizzazione delle masse sonore mediante la matematica (legge di Poisson, calcolo del crivello, ecc.), trasforma il discorso musicale tradizionale dando forma a vaste architetture proiettate nel tempo, che sono immediatamente percettibili malgrado la loro estrema densità. Di lui citiamo *Pithoprakta* (1956), *Achorripsis* (1957), *Terretektorh* (1966). Ligeti, in opere come *Apparitions* (1960), *Atmosphères* (1961), *Lontano* (1967), propone l'idea di un *continuum* sonoro nel quale le modulazioni sottili di timbri e dinamiche danno l'impressione di uno spazio in movimento, a partire da un materiale relativamente statico.

3.2. Nuova semplicità.

Gli anni Settanta hanno visto l'emergere di linguaggi musicali che sollecitano la percezione sotto i più diversi aspetti. I minimalisti americani reintegrano le scale diatoniche e le armonie chiare, il trattamento del ritmo ritrova le leggi della periodicità in maniera ingegnosa, riuscendo a modulare la prospettiva temporale con elasticità e fluidità come in Steve Reich. Quanto a Morton Feldman, egli propone un materiale raro e raffinato, del quale ogni elemento sonoro si proietta in uno spazio vasto e silenzioso. In Francia, la musica spettrale, così come viene proposta da Tristan Murail e Gérard Grisey, si dedica in maniera sistematica all'elaborazione del timbro, servendosi della tecnologia per osservare e analizzare i fenomeni acustici al fine di trarne dei principi generativi applicabili all'insieme dei parametri compositivi. Le loro opere propongono il suono alla stregua di spazi acustici animati da una propria vita e in grado di creare nell'ascoltatore, per analogia, uno spazio mentale abitato da una materia espressiva. Con le loro ricerche essi proseguono l'esplorazione abbozzata dai loro predecessori francesi dopo Debussy. Il canadese Claude Vivier (allievo di Gilles Tremblay e discepolo di Stockhausen) ha composto una musica che, grazie alla fusione di un'armonia timbrica complessa con un trattamento melodico di rara plasticità, si vede investita di una potenza espressiva notevole. La sua musica rappresenta un esempio sorprendente della nuova semplicità. Eppure essa si mantiene inquietante e psicologicamente molto carica. Vivier è stato negli anni Settanta uno dei primi compositori a liberarsi dei tabù che proibivano l'espressione di un certo *pathos* legato al romanticismo. Il suo lavoro, largamente autobiografico, è ispirato dall'idea della morte e da una forma d'idealizzazione dell'amore, dell'infanzia e della solitudine.

L'opera *Kopernikus* (1979) e *Lonely Child* (1980), sono lavori esemplari a questo proposito.

La nozione di semplicità è sovente riproposta in termini riduttivi: per alcuni è una virtù, mentre per altri è un tradimento. Per altri versi, la relativa accessibilità dal punto di vista dell'immediatezza percettiva sembrerebbe occultare la profondità del lavoro che taluni compositori investono nell'organizzare coerentemente un contenuto musicale in rapporto ad un altro contenuto estrinseco. In realtà, sembra che questa generazione di compositori non abbia avuto altra scelta se non quella di aprire nuovi territori alla creazione musicale, liberandosi da costrizioni inibenti che si opponevano a tale loro disegno. Ciò ha permesso di formulare taluni problemi di fondo circa il linguaggio musicale e il senso che può assumere l'esperienza artistica. Questo interrogarsi ha segnato a fondo la produzione di numerosi compositori della ex Unione Sovietica che erano stati tenuti a distanza dall'avanguardia europea, e per i quali questa avanguardia non aveva costituito una realtà culturale. Valentin Silvestrov (Ucraina), Sofija Gubajdulina (Russia), Arvo Pärt (Estonia) si sono riappropriati di un'eredità culturale che è molto più vicina alle proprie radici, il che relativizza la pretesa universalità di certe teorie europee in materia di linguaggio musicale.

3.3. Nuova complessità.

La spettacolare evoluzione dell'informatica musicale a partire dalla metà degli anni Ottanta ha fornito ai compositori degli strumenti estremamente potenti che, fra l'altro, permettono loro di effettuare dei calcoli che si sarebbero rivelati proibitivi per la maggioranza di essi. Questa enorme capacità messa al servizio della composizione rende possibile la generazione di procedimenti musicali di enorme complessità, così nel campo della sintesi sonora, come del calcolo combinatorio e delle probabilità, o delle leggi del caos. Tutto ciò che è possibile quantificare può essere manipolato in una direzione o in un'altra. Il grandissimo vantaggio della soluzione informatica è che essa ora permette la manipolazione di dati simbolici, dei segni propri della notazione musicale, per non parlare della possibilità di ascoltare il risultato grazie alla simulazione dei suoni strumentali. La composizione assistita dal computer consiste nell'elaborare dei procedimenti sulla base di un insieme di regole date, applicabili a ogni insieme di altezze, durate, intensità, ecc., per esempio a partire da due insiemi, diciamo due accordi. Per interpolazione, è possibile generare un certo numero di accordi intermedi, sia in modo lineare, sia lungo una curva definita da una funzione complessa, ed è ugualmente possibile estrarre i dati d'analisi acustica di un qualsiasi suono e rappresentarli sotto forma di notazione, il che fornisce una leggibilità immediata del comportamento di tale suono, in un certo senso la sua storia. Questi dati possono servire da "codice genetico" che può essere manipolato sulla base di altri criteri di calcolo allo scopo di generare strutture di tipi

differenti con delle nuove funzioni. Questi non sono che esempi fra le migliaia di possibilità. Il trattamento del suono strumentale in tempo reale permette di estrapolare le caratteristiche strumentali e al limite di creare nuovi strumenti con la fusione delle liuterie tradizionali con quelle elettroniche. *Répons* (1981-84) è un'opera esemplare sotto questo profilo.

Il britannico Brian Ferneyhough è un pioniere della composizione assistita dal computer. La grandissima complessità della sua opera, alla quale s'aggiunge una non meno grande difficoltà d'esecuzione, dà di lui l'immagine di un utopista incline alle costruzioni chimeriche. Egli è un compositore che occorre considerare in tutte le sue dimensioni per comprendere il senso del suo lavoro e del suo insegnamento: filosofo, scrittore e soprattutto profondamente artista. I suoi numerosi scritti (1995) stanno a testimoniare una cultura erudita caratterizzata da una costante problematicità. L'acutezza delle sue osservazioni gli permette di tessere delle trame molto complesse percorrendo i differenti aspetti dell'attività umana. È a partire da tale sistema di relazioni multidimensionali che egli investe l'ambito della composizione musicale, il quale rappresenta in tal modo un diretto riflesso della sua attività intellettuale. Fra le sue opere citiamo: *Carceri d'Invenzione* (1982-87), *La Chute d'Icare* (1988), *On Stellar Magnitudes* (1994).

Nella linea genealogica degli Schönberg, Webern, Stockhausen e Boulez, Ferneyhough è l'erede di una scuola la cui complessità egli spinge ai limiti estremi. Le sue musiche sono arboreescenze dalle complesse ramificazioni che intrecciano giochi di relazioni insieme raffinate e fugaci e trasmettono l'impressione di reinventarsi ad ogni istante. Tuttavia nel suo insegnamento egli non propone mai il proprio sistema di composizione come un modello da seguire; egli mantiene una disponibilità e un'apertura che permettono di prendere in considerazione altri modi di composizione come assolutamente validi, purché sviluppati consapevolmente. Da Klaus Huber gli vengono senza dubbio un certo senso dell'etica e un umanesimo che caratterizzano il suo atteggiamento di fronte alla composizione, il rifiuto di qualsiasi compromesso e faciloneria, la volontà di tener fede alle proprie esigenze anche nei periodi di magra e a dispetto di qualsiasi moda e polemica.

Altri compositori, come la finlandese Kaija Saariaho, *Amers* (1992) e *Lichtbogen* (1985-86), esplorano piuttosto la dimensione del timbro e si ricollano maggiormente alla tecnica spettrale, sia pure investita in un contesto stilistico molto differente da quello dei loro colleghi francesi. L'italiano Marco Stroppa integra la sintesi sonora alla composizione assistita dal computer e sviluppa un'estetica nella quale la drammaturgia sonora serve da motore formale: *Traiettoria* (1982-84), *In cielo, in terra, in mare* (1992). Sarebbe possibile citare decine di compositori che trovano soluzioni personali ai problemi della creazione musicale. Il campo delle possibilità offerte è immenso e in fin dei conti riconduce il compositore all'interrogativo di fondo: «come posso contribuire a questa attività essenziale dell'uomo che è la creazione?»

Il postmodernismo musicale aggiunge a questa problematica un interessante angolo visuale. Non si tratta di una teoria in senso stretto, ma piuttosto di un atteggiamento filosofico che getta uno sguardo critico sulle nozioni d'avanguardia e sui sistemi di valori ad essa collegati. Esso tiene sistematicamente le distanze rispetto a qualsiasi discorso estetico dalle pretese universali, interroga i valori morali che vengono attribuiti alla modernità e alle sue modalità. La nozione di complessità come fattore di progresso irreversibile viene così colpita alla base: l'arte non può mai essere ricondotta a dati tanto riduttivi come la semplicità o la complessità della loro fattura e delle loro proprietà di generare senso. È possibile nutrire una certa nostalgia per le epoche che esibivano grandi certezze, ma il tempo presente nutre inquietudini differenti. Ai nostri giorni, i dibattiti estetici hanno largamente soppiantato il dogmatismo teorico e s'orientano verso discussioni che concernono la singolarità dei sistemi di riferimento e testimoniano della profonda ricerca d'identità da parte dei creatori. Ormai uscito dalla sua tradizionale torre d'avorio, il compositore si percepisce sempre di più come individuo e avverte l'urgenza di comunicare e d'essere compreso. La musica è nel contempo materia dello spirito e dei sensi. La scrittura le ha fornito lo sviluppo e la complessità concettuale e le permette di costituirsi in eredità del pensiero attraverso le varie epoche, tuttavia la musica possiede un suo proprio senso che è anteriore alla scrittura e sempre la trascende. È in questo che risiede il suo senso profondo, ben al di là dei problemi di complessità.

AA.VV.

1989 *Grisey-Murail*, «Entretiens», n. 8.

AA.VV.

1992 *Composition et environnements informatiques*, «Les Cahiers de l'IRCAM (Recherche et Musique)», n. 1.

Barrière, J.-B.

1958 *Le Timbre métaphore pour la composition*, Bourgois-IRCAM, Paris.

Boulez, P.

1975 *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège*, Seuil, Paris (trad. it. *Per volontà e per caso. Conversazioni con Célestin Deliège*, Einaudi, Torino 1977).

1987 *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël-Gonthier, Paris (trad. it. *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979).

1995 *Points de repère*, tomo I. *Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, nuova ed., Bourgois, Paris (trad. it. dell'ed. 1981 *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984).

Cooper, M.

1975 *The Modern Age (1890-1960)*, Oxford University Press, London - New York.

Ferneyhough, B.

- 1995 *Collected Writings*, a cura di J. Boros e R. Toop, Harwood Academic, Edinburgh.

Maconie, R.

- 1976 *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Oxford University Press, London - New York - Toronto.

Nicolas, F.

- 1987 *Éloge de la complexité*, «Entretiens», n. 3, pp. 55-67 (versione elettronica presso: www.entretiens.asso.fr).
1988 *Traversée du sérialisme*, Conferenza tenuta il 25 aprile 1988, Le Perroquet, Paris.

Stockhausen, K.

- 1964 *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, DuMont, Köln.
1987 *Die Kunst, zu hören*, Laaber, Laaber.
1989 *Towards a Cosmic Music*, Element Books, Logmead.

Xenakis, I.

- 1994 *Kéleütha (écrits)*, L'Arche, Paris.

Continuità e discontinuità

1. *I concetti di gerarchia percettiva e strutturale.*

a) Quando ascoltiamo un pezzo musicale, la nostra esperienza più immediata è quella del cambiamento: nel flusso musicale percepiamo delle successioni di momenti qualitativamente distinti, di atmosfere e colori sonori la cui coerenza ci sembra più o meno forte, la *continuità* più o meno affermata. Durante l'ascolto, infatti, emergono rotture e contrasti, i quali ci fanno percepire che si è verificato un cambiamento; nella continuità, il cambiamento crea un "prima" e un "dopo", tra i quali bisognerà costruire un legame affinché l'opera conservi qualche unità.

In altri termini: molti studi di semiologia musicale descrivono la struttura dell'opera musicale come una serie di segmenti musicali più o meno lunghi, ordinati in una "gerarchia" funzionale che ne delimita il ruolo e l'importanza [Nattiez 1987; Ruwet 1972]. Un pezzo musicale sarà così composto di "unità" o "sequenze" scomponibili in "elementi" più piccoli, che possono comparire anche in altre "unità" o "sequenze", e che possono combinarsi con elementi nuovi o già utilizzati in altre parti del pezzo. La struttura di un'opera musicale può dunque essere definita come l'insieme delle relazioni che si stabiliscono tra questi elementi e queste unità, sulla base di una durata relativa al rapporto fra ciò che precede e ciò che segue, e all'interno di uno schema strutturale, che definiamo con il termine "gerarchia", fondato su un'organizzazione in livelli e funzioni di diversa importanza.

b) Ora, la "segmentazione" del flusso (percezione delle rotture) e il "raggruppamento" di unità o elementi (percezione della coerenza e dei legami che vanno oltre le rotture) sono anche operazioni mentali, che l'ascoltatore compie durante l'ascolto per controllare la successione degli eventi sonori: la maggiore o minor nettezza con la quale le sezioni sono separate, la facilità o la difficoltà di percezione di contrasti, rotture, temi e motivi, la presenza o l'assenza di elementi pregnanti rispetto al contesto, determinano un forte legame tra la struttura interna dell'opera e la percezione di tale struttura. Ne risulta che una forte gerarchizzazione per inserzione di unità brevi in unità lunghe provoca, nell'ascoltatore, un forte *senso di continuità* e che, al contrario, una debole gerarchizzazione strutturale, in cui dominano le giustapposizioni che frammentano il tempo musicale, suscitano nell'ascoltatore un forte *senso di discontinuità* e d'imprevedibilità della forma.

La struttura d'un pezzo musicale appare dunque come una gerarchia strutturale e percettiva dei cambiamenti e delle unità che questi cambiamenti delimitano nel flusso temporale. Ma ciò riguarda insieme la forma generale del pezzo e il suo "stile". In effetti, ogni buon musicista è capace d'identificare in qualche misura l'autore di un'opera che non conosce, o per lo meno di collocarlo nell'ambito di una cultura musicale relativamente definita. Per esempio, ogni buon musicista è capace di distinguere immediatamente una sonata di Haydn da una sonata di Beethoven: i due compositori, infatti, non organizzano il tempo alla stessa maniera, e le gerarchie strutturali e percettive delle loro opere corrispondono a due diverse esperienze percettive, che l'ascoltatore fa dell'organizzazione del tempo, esperienze che l'uditore avverte prima ancora che il semiologo le descriva. Lo stile, quindi, è una forma del tempo.

c) In numerosi lavori sperimentali [Imberty 1979; 1981; 1985a e b; 1986; 1987a e b], ho mostrato come sia possibile osservare, all'inizio del xx secolo, un passaggio davvero netto da un tempo musicale continuo e omogeneo ad un tempo discontinuo e frammentato. Il confronto dei diagrammi delle gerarchie percettive di pezzi per pianoforte di Brahms, Beethoven, Schumann da una parte, e Debussy e Ravel dall'altra, ottenuti partendo dalle segmentazioni operate nel corso dell'audizione da ascoltatori di diversi livelli di educazione musicale, mette chiaramente in evidenza il problema musicologico, estetico e psicologico di cui qui si tratta.

Per esempio, nel libro *Le scritture del tempo* [1981] ho descritto l'esperienza seguente: si presenta a due gruppi di soggetti (un gruppo di musicisti e uno di non musicisti) un pezzo musicale che non conoscono e che devono segmentare durante l'ascolto. La scelta d'un *Intermezzo* di Brahms (in *mi* bemolle minore, op. 118, n. 6) e di un *Preludio* per pianoforte di Debussy, *La puerta del vino*, risponde a determinati criteri: le opere sono scritte per lo stesso strumento, e per uno strumento solo, appartengono alla produzione più tardiva di ciascun compositore, quando il loro stile è giunto alla maturità (il confronto stilistico, quindi, risulta più pertinente), ma sono anche opere alla frontiera fra due secoli e due epoche, il Romanticismo e l'età contemporanea. Dopo un ascolto di familiarizzazione, segue il primo ascolto sperimentale, durante il quale i soggetti devono indicare quelli che, a loro giudizio, sono le cesure delle parti più importanti del pezzo che stanno ascoltando. La segmentazione è compiuta in tempo reale, durante l'ascolto. In seguito, viene proposta una seconda audizione sperimentale, nel corso della quale i soggetti devono indicare tutte le parti, le rotture e i cambiamenti percepiti, anche i più lievi. Si ottiene così una fotografia dell'ascolto del pezzo musicale, dal punto di vista dell'organizzazione dei cambiamenti percepiti e delle parti identificate. Questa fotografia si presenta come una "gerarchia" degli avvenimenti sonori che compongono la struttura musicale: le segmentazioni più importanti corrispondono ai cambiamenti percepiti.

ti da quasi tutti i soggetti, mentre i livelli di suddivisione più sottili sono quelli segnalati da un numero minore di soggetti.

d) I risultati mostrano che la struttura "percepita" dei due pezzi è molto diversa: il tempo musicale di Debussy è frammentato, i cambiamenti, le rotture e i contrasti sono molto più frequenti e ravvicinati che nell'*Intermezzo* di Brahms, ove il tempo musicale è assai più omogeneo e continuo. Troviamo, quindi, 69 indicazioni di cambiamento in Debussy, per un pezzo la cui durata è di 175 secondi, e 77 indicazioni di cambiamento in Brahms, per un brano che dura 271 secondi: ciò significa che la "densità" degli avvenimenti sonori percepiti è due volte maggiore in Debussy che in Brahms. L'esperimento è stato ripetuto con *La Cathédrale engloutie* (Imberty 1985b; 1987a), e i risultati dimostrano che il rapporto fra la durata del pezzo musicale e il numero dei cambiamenti percepiti dai soggetti è ancora più alto: 226 cambiamenti per una durata di 330 secondi. Nell'esperimento iniziale, i dati sono confermati in tutte le audizioni, malgrado la differenza di consegna data ai soggetti.

Ma ancor più significativo è un altro aspetto dei risultati: la pregnanza (o la forza) dei cambiamenti percepiti è differente da un pezzo all'altro. Nell'*Intermezzo* di Brahms, l'organizzazione del tempo musicale è costruita a partire da tre cambiamenti importanti, che corrispondono alla struttura classica formale del pezzo: AA'BA. Quasi tutti i soggetti, musicisti e non, indicano questi cambiamenti come importanti nel corso dell'intero pezzo. All'interno delle grandi sezioni così definite, compaiono suddivisioni più "leggere" e corte, articolate fra loro da legami forti, e queste sotto-sezioni sono esse stesse di nuovo suddivise in elementi ancora più piccoli, percepiti da pochi soggetti (soprattutto dai soggetti musicisti) e fortemente legati nei momenti di transizione. La struttura percettiva dell'*Intermezzo* è quindi assai gerarchizzata. Al contrario, nei pezzi di Debussy, i cambiamenti percettivi più pregnanti, che costituiscono l'organizzazione del tempo musicale, sono sette ne *La puerta del vino* e sedici ne *La Cathédrale engloutie*. Le sezioni così delimitate sono poco suddivise in elementi più piccoli percettivamente stabili. Di conseguenza, queste suddivisioni, che in Brahms permettono di costruire i legami che danno continuità alla struttura, non possono avere lo stesso ruolo in Debussy: tra due cambiamenti principali non accade quasi nulla, anche perché i cambiamenti pregnanti sono essi stessi troppo numerosi. La struttura percettiva de *La puerta del vino*, come quella de *La Cathédrale engloutie*, è quindi poco gerarchizzata, costituita da elementi fortemente individualizzati e giustapposti nel flusso musicale senza che legami di continuità compaiano chiaramente. L'originalità estetica del pezzo sta proprio qui, in questa organizzazione della materia sonora e del tempo musicale che fa della frammentazione, della divisione e dell'istante, i principi estetici della musica del xx secolo: mentre in Brahms il tempo musicale è un *divenire continuo*, con grandi articolazioni che favoriscono il "pas-

saggio" progressivo tra le parti, al contrario, in Debussy, il tempo è *discontinuo*, una giustapposizione d'istanti separati, senza coordinamento, ove rotture e contrasti si sostituiscono alle transizioni e ai passaggi progressivi. L'immagine più suggestiva per descrivere questa esperienza del tempo musicale, ma anche quella del tempo vissuto che ad essa corrisponde, è l'immagine che lo stesso Debussy propone nel titolo del Preludio n. 9 del Primo Libro, *La Sérénade interrompue*: immagine d'un processo dinamico che non dura, che si fissa in maniera inattesa nel suo divenire, di una rottura della piacevole continuità e dell'emergenza d'un silenzio già mortale.

2. *Discontinuità nella musica tonale e nella musica atonale.*

Questo esperimento, ripetuto su altri compositori anche contemporanei come, per esempio, Luciano Berio [Imberty 1987a], mostra chiaramente che il problema dell'impressione di continuità o di discontinuità provato dall'ascoltatore, sentimento che possiamo anche tradurre con i termini di linearità o di non linearità dello stile musicale, è strettamente legato all'esistenza o meno d'una organizzazione percettiva gerarchica più o meno netta degli eventi musicali, che assicura l'integrazione di tali elementi nel flusso temporale facilitandone la fissazione nella memoria.

2.1. La musica tonale.

a) La Teoria Generativa della Musica Tonale (TGMT) proposta nel 1983 da Lerdahl e Jackendoff apporta, per la musica tonale, interessanti elementi teorici di riflessione. In effetti, la *prolongational reduction*, una delle quattro strutture gerarchiche che Lerdahl e Jackendoff propongono per analizzare un pezzo musicale [1983a], regola in particolare la successione nel flusso musicale delle tensioni e delle distensioni. In un altro testo gli autori scrivono:

uno dei più importanti generi di intuizione che un ascoltatore può avere riguarda il modo in cui il movimento tra le note di un pezzo si tende o si distende [1983b, trad. it. p. 213].

La *prolongational reduction* rende conto di tale intuizione. Di che si tratta?

Se due eventi sono sentiti in connessione di prolungamento (nella superficie musicale o ad un livello soggiacente), e se il secondo evento è sentito come meno stabile del primo, la successione complessiva sarà sentita "in tensione". Se il secondo evento è più stabile del primo, la successione sarà sentita "in distensione" [*ibid.*].

Inoltre, il grado di tensione o di distensione dipenderà dal contrasto percepibile tra i due eventi: quanto più il contrasto è forte, tanto più l'alternanza dinamica sarà sensibile per l'ascoltatore e, al contrario, meno il con-

trasto sarà marcato, più il prolungamento sarà forte, essendo la continuità e la stabilità percettivamente rinforzate. Prolungamento, contrasto: come si vede, i termini utilizzati ben descrivono questa intuizione di continuità o di discontinuità che ogni ascoltatore di musica può sentire allorché ascolta con un poco di attenzione.

Nella musica tonale, la struttura soggiacente che risulta dall'analisi del pezzo è, quindi, una gerarchia delle tensioni e delle distensioni, una gerarchia di alternanze di eventi stabili e di eventi instabili, e traduce le intuizioni dell'ascoltatore sull'"avanzamento" della musica e sulla sua direzionalità; essa tende a ricostituire la continuità temporale a partire dalla discontinuità funzionale delle unità o degli elementi identificati nella superficie musicale come riferimenti temporali formali. È chiaro, dunque, che questa struttura dipende strettamente dalla gerarchizzazione di queste unità o elementi: più essa è forte (come quella di Brahms, per esempio), più le strutture di prolungamento sono forti e danno il senso della continuità; al contrario, più la gerarchizzazione è debole (in Debussy per esempio), più gli eventi sonori sono percepiti sullo stesso piano, le tensioni sono forti e i prolungamenti deboli, il che rinforza il senso di discontinuità. Vediamo quindi che nella musica tonale c'è interdipendenza tra la continuità dinamica delle tensioni e delle distensioni del percorso temporale, e la discontinuità delle altezze e delle funzioni tonali che l'organizzano. Nella musica tonale, la continuità del flusso temporale appare tanto più evidente quanto più le discontinuità gerarchiche funzionali sono fortemente marcate.

b) Ma c'è di più: le tensioni e le distensioni sono chiaramente definite solo perché la TGMT si fonda sulla definizione delle "condizioni di stabilità" di certi gruppi in relazione ad altri, sia melodicamente sia armonicamente. In effetti, l'alternanza di eventi tonali forti e deboli si organizza in una gerarchia che rende "eventi stabili" gli eventi armonicamente, melodicamente o ritmicamente "forti". Sono essi a determinare le possibilità di prolungamento attraverso la loro predominanza funzionale nel sistema tonale. Ciò significa, quindi, che essi determinano sia l'organizzazione cognitiva dei raggruppamenti di altezza e di durata, sia l'organizzazione delle fasi di stabilità e di instabilità, la cui successione e il cui ordinamento sono di natura affettivo-emotiva e anche cognitiva. L'interazione tra questi due modi di definire le condizioni di stabilità e d'instabilità nell'organizzazione della musica tonale è psicologicamente evidente, e la stabilità strutturale coincide con la stabilità dinamica ed emotiva.

2.2. La musica atonale.

a) Nella musica atonale, questa doppia coincidenza non esiste più. Nel sistema dodecafonico di Schönberg, non è più possibile dire *a priori* ciò che è un evento stabile in rapporto ad un evento instabile: di conseguenza, non è più possibile definire una gerarchia d'eventi che caratterizzi la progressio-

ne temporale di un'opera musicale. La discontinuità funzionale che nella musica tonale stava alla base della continuità emotiva ed espressiva (e delle strutture di prolungamento) è completamente scomparsa, poiché lo spazio è "piatto", "liscio", "slegato" (le altezze si equivalgono funzionalmente, le consonanze e dissonanze sintatticamente): ormai, l'ascoltatore non ha più la possibilità di anticipare gli sviluppi della forma, e non può più prevedere i periodi di tensione e distensione. La musica dodecafonica gli può apparire – e con essa tutta la musica seriale – discontinua e inespressiva.

b) A partire dall'analisi di brani di Schönberg, Lerdahl [1989] ha quindi formulato una nuova proposizione: nella musica atonale, le strutture di prolungamento (e quindi ciò che crea la continuità) sono *strutture di gerarchizzazione della rilevanza*: a livello di superfici, esse corrispondono a fenomeni sonori che attirano immediatamente l'attenzione dell'ascoltatore (eventi rilevanti); a livelli più astratti, sono le strutture definite dalle relazioni motiviche e dai parallelismi di forma o di contorno. In altre parole, nella misura in cui non si possono definire condizioni di stabilità, saranno le condizioni di rilevanza a organizzare per l'ascoltatore la struttura dei prolungamenti. L'ascoltatore, disorientato, costruisce una nuova gerarchia contestuale, identifica degli eventi rilevanti nel contesto, costruisce durante l'ascolto un sistema di riferimenti basato sulle caratteristiche sonore immediatamente percepibili, al di là di ogni funzione grammaticale.

Volendo descrivere brevemente e intuitivamente il principio delle analisi proposte da Lerdahl negli esempi presentati, possiamo dire che la "rilevanza" corrisponde nella maggioranza dei casi alla ripetizione "ossessiva" e contestualmente dominante di una sonorità (accordo) (nell'op. 19, n. 6 o n. 2, di Schönberg, o ancora nell'op. 11, n. 1). Grazie a questa predominanza, l'elemento rilevante svolge il ruolo che nella musica tonale era proprio dell'elemento tonale stabile, e dà luogo a ciò che potremmo chiamare "prolungamenti per iterazione". Risulta allora evidente che la musica atonale non appare per nulla "grammaticale", come dice Lerdahl; in altre parole, essa si presenta poco gerarchizzata, poco organizzata, e quindi molto discontinua. La rilevanza relativa determina, dunque, una gerarchia provvisoria, sempre modificabile; è senza dubbio una peculiarità propria della musica atonale, e in particolare della musica seriale, quella di risultare estremamente fluente per l'ascoltatore, di non avere strutture definitive: l'ascoltatore è così lasciato alla fantasia dei propri umori o a quella dell'interprete.

3. *La macro-struttura temporale dell'opera.*

3.1. Macro-struttura e vettori dinamici.

a) Un'opera musicale, sia essa tonale o meno, è dunque una gerarchia di rilevanze e non una gerarchia sintattica. Ciò significa che questa gerarchia è in-

innanzitutto fondata su fenomeni temporali quali successioni o ripetizioni, rotture o continuità: in breve, su fenomeni che potremmo anche indicare con i concetti della TGMT di prolungamento forte, debole o assenza di prolungamento (successione contrastata). Pertanto propongo di definire la macro-struttura d'un pezzo musicale non da un punto di vista sintattico, ma da un punto di vista psicologico, come uno schema di strutturazione del tempo che unifica le successioni delle tensioni e distensioni, o ancora, una rappresentazione mentale della progressione temporale dell'opera musicale. In altre parole, un pezzo musicale costituisce innanzitutto un riordinamento di eventi sonori nel tempo, di cui la macro-struttura rappresenta lo schema dinamico.

b) Gli indici che fissano tale progressione psicologica della macro-struttura sono di due tipi, e corrispondono a due livelli distinti della strutturazione mentale del tempo. Vi sono, innanzitutto, degli indici strutturali "oggettivi", quali il reperimento d'un tema, registro, ritmo, armonia, ecc.; questi riguardano la percezione e l'organizzazione di un tempo astratto ove si formano relazioni formali e logiche. Esistono, poi, degli indici più "soggettivi", che scandiscono l'evoluzione dinamica di una successione di eventi in rapporto ad un'altra che la precede; questa evoluzione può essere riferita alla sequenza intera, o soltanto ad un suo elemento particolare. Questi sono gli indici che chiamo «vettori dinamici» della macro-struttura: gli ascoltatori li definiscono più spesso attraverso termini che evocano progressioni, diminuzioni, intensificazioni, aperture, ritorni, orientamenti diversi, ecc. (ad esempio: «più alto», «meno forte», «accelerazione» o «decelerazione», «cambiamento di colore», «ritorno all'inizio», ecc.). Tali indici, al contrario dei precedenti, riguardano la percezione di un tempo concreto, vissuto nell'immediatezza delle successioni, dei contrasti, delle rotture, dei passaggi progressivi, delle continuità; in breve, un tempo dinamico che ordina gli eventi secondo un ordine specifico irreversibile.

Il confronto tra il pezzo di Brahms e quello di Debussy, al quale ho fatto riferimento all'inizio di quest'articolo, mostra che in Brahms gli elementi tematici principali o secondari, così come i cambiamenti di registro, dominano l'insieme degli eventi e la loro successione. In Debussy, al contrario, l'ostinato ritmico di *La puerta del vino*, la sua presenza o assenza e le trasformazioni percepite (anche se, oggettivamente, la partitura non ne lascia intravedere alcuna), le note e gli accordi isolati o gli ornamenti, hanno giocato un ruolo decisivo, così come i contrasti di volume e gli aumenti o diminuzioni dell'espressività, della densità di scrittura, le variazioni del carattere globale ritmico o melodico. Durante l'ascolto, non è stato identificato alcun elemento tematico.

c) Possiamo, quindi, trarre due conclusioni immediate: innanzitutto, nella musica tonale classica o romantica, o almeno per una parte di essa, a prevalere è l'organizzazione sintattica o tematica. Ciò non significa che gli aspetti dinamici non siano percepiti dai soggetti; essi, però, sottendono l'in-

sieme in maniera latente e non esplicita, perché questa organizzazione dinamica coincide, nei suoi parametri, con l'organizzazione tematica. Nella musica di Debussy invece, come, per esempio, in quella di Berio [Imberty 1987a], prevale l'organizzazione fondata sui vettori dinamici, non possedendo i soggetti quei punti di riferimenti che le forme tonali fornivano loro in abbondanza, e che essi già conoscevano. Se i risultati sono chiari già in Debussy, lo sono ancor più in Berio. Di conseguenza, possiamo pensare – e questa è la seconda conclusione – che i vettori dinamici determinino una nuova gerarchia di tensioni e distensioni che emerge nella percezione, in quanto essi diventano gli unici elementi stabili riconosciuti e identificati dagli ascoltatori, tanto nella successione temporale quanto nei parallelismi formali a distanza (corrispondenze paradigmatiche). Inoltre, la coincidenza tra la struttura tematica e quella dinamica tende a scomparire («Prends l'éloquence, et tords lui son cou...»).

Se ora si esamina la capacità degli ascoltatori di descrivere il procedere globale del pezzo che essi hanno appena ascoltato, ci si rende conto immediatamente che i vettori dinamici vi giocano un ruolo preponderante. Così, in Brahms, attraverso un procedimento tematico complesso, le risposte riguardano il divenire, i passaggi da uno stato ad un altro, i movimenti che durano, e le transizioni sono segnate da questa lentezza evolutiva («sta per accadere qualcosa», «nascita», «oscuramento», «agonia», ecc.). In Debussy, al contrario, i contrasti e le giustapposizioni danno luogo a risposte temporali nelle quali i movimenti evocati sono brevi, precisi, bruschi, ove i cambiamenti di stato sono istantanei e sorprendenti («agitazione brutale», «grido», «delirio», «più libero», «più sfumato», «immobilizzazione», ecc.). Vediamo così che la macro-struttura è organizzata attraverso l'assimilazione dei vettori dinamici agli schemi della percezione del tempo.

3.2. Schemi temporali e sensi di vitalità.

a) A questo proposito, un concetto interessante è quello che Daniel Stern [1985], psicologo dell'infanzia, propose per descrivere una serie di emozioni e di modi di sentire molto profondi, ma spesso in traducibili nelle categorie comuni del linguaggio: si tratta del concetto di «affetto di vitalità»:

molte qualità dei sentimenti non trovano posto nella terminologia esistente o nella nostra classificazione degli affetti. Queste qualità sfuggenti si esprimono meglio in termini dinamici, cinetici, quali «fluttuare», «svanire», «trascorrere», «esplodere», «crescendo», «decrecendo», «gonfio», «esaurito», ecc. [*ibid.*, trad. it. p. 69].

Tali sensi di vitalità sono quindi caratteri legati alle emozioni, ai modi di essere, alle diverse modalità di sentire interiormente le emozioni. Saranno, per esempio, tutto quel che distingue una gioia «esplosiva» da una «fugace», o saranno ancora i mille modi di sorridere, di alzarsi dalla propria sedia, di compiere i gesti più quotidiani, «modi di sentire»

che non sono riducibili alle categorie affettive classiche, ma che le colorano in maniera assai sensibile per il soggetto.

b) Traducendo in altro modo l'idea di Stern, direi che questi modi di sentire sono innanzitutto di natura dinamica e temporale, e in ciò risiede la loro originalità. Essi danno spessore all'istante, al presente dell'azione o dell'emozione in atto.

Per esempio, sempre nella stessa serie di esperimenti su *La puerta del vino*, avevo chiesto ad alcuni soggetti, musicisti e non, di descrivere verbalmente quello che percepivano, in tempo reale durante l'ascolto. Ora, quando si arriva a quella che possiamo chiamare «coda» del pezzo (bat. 78), c'è un brusco passaggio all'ottava superiore, che diventa *pp*. Le risposte manifestano chiaramente gli *affetti di vitalità* percepiti dagli ascoltatori in quel momento: «serenità», «immobilizzazione», «calma», «estinzione», «cancellazione». Il passaggio all'acuto è dunque «sentito» come rallentamento del tempo (benché nell'esecuzione non ci sia un rallentamento oggettivo del tempo), attraverso quella «immobilizzazione» o «serenità» che allenta la densità della durata e della scrittura. Il passaggio all'ottava acuta, quindi, non è soltanto un cambiamento di registro, ma anche un «vettore dinamico» che orienta la percezione dell'ascoltatore, la sua attesa e le sue rappresentazioni interne. La qualità di questo orientamento dipende da ciò a cui rinvia il vettore dinamico, e cioè da quell'insieme di sensi di vitalità di cui l'ascoltatore fa l'esperienza temporale, immediatamente, durante l'ascolto.

3.3. Il ruolo dell'interprete nella musica atonale.

a) I vettori dinamici sono quindi indici di rilevanza dinamica: scatenano la costruzione cognitiva ed emotiva della forma temporale nel suo spiegamento lineare. Ancor più che nella musica tonale, nella musica atonale essi sono rappresentati da tutti i cambiamenti e variazioni d'intensità, volume, timbro, attacco, accento, ritmo, da tutte le accelerazioni e i rallentamenti, le densificazioni e le rarefazioni della materia sonora, dalla condotta dei gesti melodici o armonici che creano la forma. Ma è allora evidente che l'organizzazione concreta della macro-struttura dipende sia dall'interprete sia dal compositore, o da quel che l'ascoltatore ne percepisce. Questo genere di musica attribuisce un ruolo centrale all'interprete, contrariamente all'idea tradizionale secondo cui la complessità della musica seriale implicherebbe dei forti limiti, tanto per l'ascoltatore quanto per l'interprete. Ciò non significa che questi sia libero di fare tutto quel che vuole, ma la minuziosità dei dettagli esecutivi lascia aperta una molteplicità di scelte, quando si tratta di rendere il gesto globale dell'opera.

b) Un esempio particolarmente significativo di questo ruolo fondamentale dell'interprete è senza dubbio quello di *Sequenza III* di Berio, al quale ho applicato lo stesso procedimento sperimentale [Imberty 1987a]. L'ope-

ra presenta l'alternanza di due tipi di materiale sonoro: sequenze "cantate", ove la voce esegue suoni di altezza determinata e disegna intervalli precisi; e sequenze "rumorose", in cui la voce produce tutti i rumori possibili con la lingua, la bocca, le dita, la parola sospirata o la respirazione. Ma questa alternanza non è sempre regolare, né sempre molto evidente, e il problema della segmentazione uditiva – e della costruzione della macro-struttura – risiede nel modo in cui la differenza percettiva di questi due tipi di materiali sarà utilizzata dall'ascoltatore.

In ascolti successivi, si sono avuti degli aggiustamenti percettivi provocati da un breve motivo sospirato, ascendente o discendente, che viene chiuso da uno schiocco di lingua. Questo breve motivo, che si ritrova anche nelle sequenze "cantate", ha un ruolo decisivo nell'organizzazione della macro-struttura, in quanto permette all'ascoltatore di costruire delle "anticipazioni percettive" che tendono a omogeneizzare il tempo musicale, a tessere delle relazioni a lungo termine fra gruppi di ritmi, timbri, materiali, altezze, e a creare in questo modo un sistema di attese, di tensioni e di risoluzioni, che hanno un potere dinamizzante molto forte, al di là delle differenze tra i due tipi di materiale musicale su cui si fonda il pezzo.

È interessante notare che l'esperimento citato è stato realizzato sulla base della prima registrazione di Cathy Berberian, che risale al 1967. Due anni dopo, l'interprete ne dava una nuova versione, dove il motivo-guida è molto più breve, furtivo e assai meno rilevante: il suo ruolo strutturante manca qui completamente. In un secondo esperimento, sono stati i vertici d'intensità a funzionare come "vettori dinamici" organizzatori della trama temporale, ben di più che nell'esperimento del 1987 (basato sulla registrazione del 1967); in particolare, sono state le differenze di registro e di dinamica a definire l'opposizione tra "statico" e "agitato". La discontinuità dell'opera appare qui molto più forte rispetto alla prima interpretazione, e gli ascoltatori l'avvertono come molto caotica.

c) Possiamo quindi chiederci se, nel caso della musica atonale, il ruolo dell'interprete non sia quello di proporre all'ascoltatore un "pre-ordine" tra altri possibili, con un'esecuzione che sia tuttavia della massima precisione. Nell'esempio citato, è chiaro che questo pre-ordine o questi pre-ordini possibili sono innanzitutto di natura dinamica e temporale: sono stabiliti attraverso successioni di rotture e contrasti, come vettori che orientano l'ascoltatore nella durata immediata o in quella più lontana, creando così delle tensioni-attese che possono essere stabilizzate non solo in funzione del percorso propriamente musicale del brano, ma anche della realizzazione che ne fornirà l'interprete. Nello stesso tempo, questa realizzazione farà emergere per l'ascoltatore una struttura formale tra le altre latenti che il testo nasconde.

Insomma, scopriamo qui che la continuità temporale dell'opera è infinitamente più limitata nel caso della musica atonale che non nel caso di quel-

la tonale, perché i cicli di tensione e di distensione sono legati alla grammaticalità dei prolungamenti, e alla gerarchizzazione molto forte degli elementi armonici, dai quali dipendono praticamente tutte le altre componenti della sequenza. La struttura profonda (nel senso della TGMT) s'impone all'interprete sia come architettura dell'opera, sia come "percorso temporale predeterminato", di cui egli potrà soltanto accelerare o frenare il corso e modificare i soli aspetti di superficie. Nel caso della musica atonale, invece, questa struttura profonda non esiste, e solo gl'indici di rilevanza possono servire da punti di riferimento, posti di tanto in tanto, in un percorso che resta temporalmente incerto.

Il ruolo dell'interprete è dunque determinante, poiché a lui spetta il compito di disegnare un gesto e una forma che, nella struttura, restano come molteplici potenzialità: almeno in un primo tempo, l'interprete della musica atonale è condannato a costruire la propria esecuzione dell'opera in una continuità indotta in gran parte a partire dai soli indici di superficie che gli forniscono, in totale discontinuità, le leggi della rilevanza percettiva: ne risulta un'esecuzione più frammentaria che corrisponde, forse, all'evoluzione stessa della nozione di forma nell'estetica contemporanea.

d) Vorrei qui collegarmi alle riflessioni di Célestin Deliège sull'evoluzione della «forma come esperienza vissuta» [1989]: nella musica del xx secolo, l'aspetto discorsivo e processuale della forma si è progressivamente perduto, a vantaggio della successione di strutture. In questo caso, la gerarchia d'insieme è molto più debole, le alternanze delle tensioni e delle distensioni sul percorso totale della forma sono incerte, ovvero inesistenti per l'ascoltatore. Il fine ultimo è senza dubbio quello della *Momentform*, cioè una forma che non ha più nulla di lineare, e che è interamente imperniata sul materiale. L'assenza di ogni processo discorsivo rende allora la forma totalmente imprevedibile ed incomprensibile. E se, dei tre viennesi, Webern ci appare il più enigmatico, così come il più sottilmente innovatore, è perché, sebbene in lui la variazione prevalga sempre sulla ripetizione, egli è tuttavia riuscito a creare un equilibrio eccezionale tra l'importanza del singolo minuto e l'opera-successione!

4. *Continuità e discontinuità nella musica della fine del xx secolo: i paradossi della musica ripetitiva minimalista e della musica spettrale.*

Nella musica d'inizio secolo, Webern rappresenta senza dubbio il caso più estremo di discontinuità. Il multiserialismo, adottato da molti compositori all'indomani della seconda guerra mondiale, altro non è che la sua logica conseguenza. In una musica che si vuole ancora lineare, se non altro per il fatto che utilizza intervalli e durate, i giochi di scrittura delle micro-sequenze consacrano la disintegrazione della forma, la decomposizione del tem-

po musicale e la frammentazione del gesto stilistico, a tutti i livelli della struttura, attraverso il principio di non-ripetitività generalizzato. Non sembra assolutamente possibile spingersi oltre, tanto nel discontinuo che nel non-ripetitivo. Dopo Webern, dopo le *Structures pour deux pianos* di Boulez, nessuna continuità sembra più poter sorgere da un gesto creatore percepito talora come rivoluzionario, spesso sterile per il disorientato ascoltatore.

Dopo il multiserialismo degli anni Sessanta, o a volte in concorrenza con esso, due movimenti hanno tentato di ripristinare un nuovo tipo di continuità temporale musicale attraverso nuove tecniche di composizione: la «corrente minimalista ripetitiva» da una parte e, dall'altra, la corrente conosciuta con il termine di «musica spettrale».

4.1. Ripetizione, deviazione, variazione: musica minimalista ripetitiva vs musica aleatoria.

a) Se c'è un principio organizzativo molto generale della continuità musicale, è certo quello della "ripetizione-variazione". Tutte le forme di musica oggi conosciute si basano su questa relazione dialettica dell'uguale e del diverso, che fa sì che l'uguale possa essere più o meno diverso da se stesso, il diverso più o meno simile all'uguale: l'etnomusicologia, dopo un secolo, ce lo conferma. All'inizio del xx secolo, la musica occidentale produce una rottura cosciente e volontaria, presentata da Schönberg nel suo metodo di composizione con i dodici suoni: la non-ripetizione, base della tecnica seriale. In questa idea c'è un paradosso che, come abbiamo visto, spinge l'ascoltatore a individuare, durante l'ascolto, altre forme di ripetizioni temporali, per poter ricostruire ipotetici prolungamenti strutturali che gli diano il senso illusorio di una continuità ritrovata. La ripetizione, infatti, è una forma di controllo psicologico del tempo: rende il tempo prevedibile, lo scandisce con una misura regolare. Ma la mera ripetizione può generare anche noia, in quanto totalmente prevedibile: la variazione introduce, invece, il cambiamento necessario al mantenimento dell'interesse e della tensione, pur conservando dei forti legami con la mera ripetizione.

Senza dubbio, sarebbe auspicabile una semiologia dei diversi tipi di ripetizione-variazione che si possono incontrare in musica. Ai fini della mia trattazione, ne suggerirò soltanto due, che corrispondono, di fatto, a due tipi profondamente diversi di tempo musicale, e a due organizzazioni affettivo-cognitive molto diverse della percezione del tempo. Il primo tipo di coppia ripetizione-variazione è quello a noi più familiare, sia in musica sia in psicologia: l'esempio più noto è rappresentato dalla variazione classica, sulla quale sono stati costruiti molti capolavori. Il rapporto della ripetizione con la variazione è, in questo caso, retto da regole il cui funzionamento, nell'ascoltatore, è innanzitutto d'ordine cognitivo (da quali indizi di superficie, o da quale permanenza nella struttura profonda, l'ascoltatore riconosce il legame

tra le diverse variazioni per poterle percepire come tali?) Questo tipo di tempo musicale si ordina secondo regole implicite dei limiti, con le quali cognizione ed emozione flirtano continuamente senza mai trasgredirle, perché, in caso contrario, la forma musicale piomberebbe nel caos.

Ma c'è almeno un secondo tipo di tempo musicale, basato sulla ripetizione-variazione: lo si incontra abbastanza poco nella musica occidentale, e si fonda sulla coppia "ripetizione-deviazione", forma d'organizzazione del tempo presente in numerose musiche non occidentali. Il primo ad aver descritto questo processo è Leonard B. Meyer, nel libro *Emotion and Meaning in Music*, del 1956: la «deviazione successiva» è un'alterazione progressiva del ritmo e del metro, e la variazione nell'ordine delle note, mentre la «deviazione simultanea» è un incrocio dei ritmi nella polifonia che fa "andare alla deriva" le figure simultanee, le une verso le altre. Anche Meyer sottolinea la "progressività del fenomeno", basata su una specie di continuità "alla deriva" attraverso una modificazione minimale e incessante del modello iniziale (da cui il nome «minimalismo», a volte associato alla musica ripetitiva), senza che mai ci sia un ritorno indietro: ad esempio, un semplice sfasamento ritmico progressivo di un valore breve aggiunto a ogni ripetizione. Quindi la coppia ripetizione-variazione non è più regolata in anticipo, l'anticipazione percettiva si esercita solo in un divenire sfumato, e i limiti del gioco iniziale non sono più fissati e prevedibili: da qui deriva quell'impressione contraddittoria, per l'ascoltatore, di monotonia e di perpetuo cambiamento, ove l'uguale e il diverso si confondono.

b) È esattamente su questo principio che i compositori americani Philip Glass, Terry Riley e Steve Reich fondano, negli anni Sessanta, una nuova continuità temporale in musica, qualcosa che si potrebbe definire come «continuità assoluta» della deriva temporale. Steve Reich, per esempio, descrive perfettamente quel che ricerca attraverso l'idea di «processo musicale graduale»: questo processo sviluppa, con il proprio meccanismo, la deriva progressiva, estremamente lenta, della ripetizione di una cellula iniziale, in maniera che

l'ascolto di un processo estremamente graduale apra le mie orecchie all'oggetto presente, il quale tuttavia è sempre oltre la percezione che io ne ho, ed è ciò che rende interessante un secondo ascolto di quel processo [1974, p. 50].

Il gioco si colloca nel margine lasciato dalla esigua distanza fra la logica interna del meccanismo processuale e «i minimi scarti del suono in rapporto alle intenzioni della composizione» (*ibid.*). La ripetizione induce, quindi, una sequenza temporale sulla quale si concentra l'attenzione dell'ascoltatore per scoprire i minimi dettagli del processo, ma sulla base di un ritmo assolutamente regolare, e perfino su una cellula del tutto identica: si tratta del processo di "sfasamento" descritto da Reich in un altro testo, qualcosa di analogo al principio del «canone» generalizzato.

Se il processo di sfasamento fosse sufficientemente graduale, si potrebbero percepire chiaramente differenze ritmiche minime. Si potrebbe ascoltare un motivo musicale trasformarsi in un altro senza alterazioni di altezza, né di timbro, né d'intensità, e ci si potrebbe immergere in una musica funzionante esclusivamente attraverso cambiamenti graduali nel tempo" [*ibid.*, p. 58].

La musica ripetitiva ripristina quindi una forma nuova e radicale di continuità, quella di un processo. Al contrario della musica seriale, essa generalizza la ripetizione, che diviene fondatrice della durata del tempo. Essa accetta l'armonia tonale o modale (mentre la serie ha per fine di evitare ogni residuo tonale), e si organizza soprattutto intorno ad una pulsazione assolutamente regolare, che sola permette d'individuare la derivazione. Ma l'aspetto più rilevante è che le pagine tonali o modali, che lusingano l'orecchio dell'ascoltatore colto, sono di fatto totalmente ripensate, attraverso la stabilità, l'immobilità eccezionale conferita dalla ripetizione-derivazione. La continuità che qui rinasce è un fatto "originario", quello d'una immobilità liscia e atemporale. La continuità non deriva più dalla discontinuità delle funzioni tonali.

c) La musica ripetitiva, quindi, è l'altra forma di distruzione della tonalità e dei cicli di tensione e distensione, che si oppone, nel suo principio, alla distruzione operata da Schönberg e dai suoi allievi. I discendenti di questi ultimi, all'altro capo della catena dei movimenti musicali contemporanei, generalizzano i principi della discontinuità assoluta e dell'aritmicità totale nell'alea. L'opera di Cage illustra senza dubbio in maniera parossistica questa estetica dell'inorganizzato: non è possibile alcuna previsione in una musica del puro caso, in una musica aperta, ove il ruolo del compositore passa in secondo piano per lasciar fare o accadere solamente le circostanze più inattese. Per esempio, in un brano intitolato 4'33'', un pezzo di solo silenzio, l'ascoltatore è lasciato di fronte all'alea sonora dell'ambiente, sola fonte di musica realmente tangibile; o ancora, in *Imaginary Landscape n. 4*, dodici radio e ventiquattro esecutori incrociano casualmente nei loro percorsi i suoni, i rumori, le parole, senza l'intervento del compositore. In tal modo, avviene che l'alea totale si oppone al ripetitivo totale: essa non è più un'apertura, ma diventa sparpagliamento, assenza, silenzio, attesa, sorpresa. La disorganizzazione non lascia più posto alcuno alla minima direzionalità. Indifferenza e ascolto "piatto", osservazione, sono queste le attitudini richieste ad un ascoltatore che deve essere il meno coinvolto possibile davanti ad una totale non-struttura: "Noi non organizziamo le cose secondo un ordine [...] facilitiamo semplicemente i processi per tutto quello che può accadere» [Cage 1968, p. 19]. In fin dei conti, dall'imprevedibilità totale alla ripetizione totale, dalla discontinuità totale alla continuità assoluta, ritroviamo la stessa origine (e forse anche la stessa *impasse*): quella dei compositori che aspirano a sganciarsi dai limiti psicologici della gerarchia dei

cicli tonali o atonali delle tensioni e delle distensioni, dalla dialettica permanente tra discontinuità funzionale delle strutture grammaticalizzate e continuità temporale delle trame profonde.

4.2. La rivoluzione spettrale.

In queste condizioni, come può rinascere una linearità del discorso musicale?

a) In un'opera del 1973, *Explaining Music*, Meyer va più lontano. Egli presenta una tipologia delle "deviazioni melodiche" a partire dal concetto d'«implicazione» da lui teorizzato. Secondo questa teoria, una delle funzioni di una linea melodica sarebbe quella di creare delle implicazioni che orientino gli eventi futuri. La struttura interna creerebbe nell'ascoltatore l'attesa di un particolare "seguito" o di una "continuazione" secondo una determinata direzione, la più probabile in quel contesto e in quel momento. In realtà, un'implicazione non è mai unica, e ogni forma melodica ne comporta molte, a volte contraddittorie. Sono sempre possibili delle "deviazioni" (o implicazioni secondarie) dal *pattern* iniziale, che trascinano il processo melodico in direzioni inattese, con le quali il compositore può giocare prima di raggiungere lo stato terminale. Ma Meyer sottolinea che solo la ripetizione della melodia genera progressivamente la percezione delle sue implicazioni multiple, e che le deviazioni dal *pattern* iniziale si sviluppano progressivamente nell'atto della stessa ripetizione. L'attualizzazione di tutte le possibilità virtuali del *pattern* iniziale si manifesta solo nel tempo. La ripetizione, quindi, in questo caso, non ha solo il semplice ruolo di memorizzazione del *pattern*, ma anche quello di rivelatore progressivo della sua struttura e delle sue potenzialità. L'opera di Steve Reich dimostra appunto questo.

Ma è anche ciò che aveva già tentato con successo György Ligeti nelle sue due opere premonitrici, *Atmosphères* (1961) e *Lontano* (1967): esse possono essere avvicinate sia alla musica ripetitiva, sia alla musica spettrale. Ligeti adotta la tecnica dei *clusters*, complessi di suoni cromatici e diatonici che egli può modificare per aggiunta o detrazione di elementi minimi, come sfumature di uno spettro sonoro. Analogamente, egli mescola delle micro-polifonie di voci, derivanti le une dalle altre, che si alternano in un *continuum* ininterrotto, alla maniera teorizzata da Meyer.

b) I compositori dell'*Itinéraire*, gruppo costituito nel 1973 da alcuni allievi di Olivier Messiaen, cominciano a sviluppare e generalizzare questo tipo di esperienza, ma partendo dal suono stesso, e non dalla melodia o dagli accordi-*clusters*. Le derivazioni e le implicazioni del suono divengono la materia stessa della composizione musicale, intendendo per derivazione e implicazione tutto ciò che la struttura fisica comporta e permette di attualizzare o di trasformare. Gérard Grisey, uno dei maggiori compositori di questa corrente, ha dichiarato che «la musica è il divenire del suono» (Prefazione alla partitura di *Périodes*, 1974). Ciò vuol dire che l'esplorazione

del suono può avvenire solo nel tempo e con il tempo, e che la ripetizione torna ad avere nuovamente un ruolo decisivo.

Il precursore di questo movimento è senza dubbio Giacinto Scelsi, la cui opera è una "ricomposizione" dei suoni, dei loro dettagli, in una orchestrazione timbrica complessa e minuziosa. In *Quattro pezzi per orchestra (su una nota sola)* (1959), ogni parte è organizzata su una sola nota, dalla quale egli deriva micro-intervalli, trasposizioni all'ottava e armonici. Ritroviamo lo stesso principio compositivo in deriva nelle opere successive, per un grande insieme d'orchestra e cori, *Hymnos* (1963), *Konx-Om-Pax* (1968) o *Pfhat* (1974). «Il suono è il primo movimento dell'immobile» ripete volentieri Scelsi. Il suono vive, è un organismo complesso e sottile che il compositore deve rivelare e amplificare. Abbondanza di ottoni e di percussioni, spesso nel registro grave: questi immensi spazi sonori danno stranamente l'impressione sia della continuità più totale, sia della mobilità, del divenire costante. Partire dal suono significa partire dall'infinitamente piccolo per arrivare all'infinitamente grande nella sospensione del tempo; significa inoltrarsi nel divenire o nella deriva estensiva della fisica del movimento, per arrivare all'eterno, cioè fuori dal tempo.

L'opera più emblematica del movimento spettrale è indubbiamente *Partiels* di Gérard Grisey (1975). In essa, sia la materia sia il principio compositivo sono ricavati dalla struttura sonora di un *mi*: i fenomeni, complessi e molto rapidi, dello spettro sono "dilatati" e ingranditi in una sorta di microscopio temporale, e ripresi da alcuni strumenti che ne simulano le caratteristiche. Il *mi* grave del trombone è così riarmonizzato a partire dalla sue parziali, e la configurazione che se ne ottiene è trasformata per deriva durante tutto il pezzo, si muove dall'armonico all'inarmonico, fino al rumore. Le frontiere tra musica e rumore sono abolite, con fluttuazioni continue e costanti.

Scompaiono pure le distinzioni e le articolazioni tra la micro-forma e la macro-forma: affinché le leggi che reggono la micro-sequenza (la sequenza spettrale) siano le stesse che reggono la grande forma, si fa appello alla necessità di un'unità fra il materiale e la forma, già formulata da Stockhausen in un'opera come *Momento*. Tristan Murail, il compositore che, insieme con Hugues Dufourt, è forse il più creativo e originale del gruppo, parla di una «scrittura ideale, che realizzerebbe un'equivalenza tra la costruzione dei suoni e la forma musicale» [1981]. Vediamo quindi che il "concetto di continuità" si estende a tutti i livelli del materiale e della sua formalizzazione nell'opera.

Da parte sua, Gérard Grisey, a proposito di *Tempus ex machina I* (opera per sei percussionisti, 1979), precisa che il principio di autopsia dello spettro, su cui si basa la sua opera, può essere psicologicamente efficace solo se il tempo nel quale il principio compositivo si dispiega sia dilatato all'estremo. Questo tempo dilatato costituisce la base psicologica della percezione iniziale del-

la continuità: Grisey sottolinea che il tempo dilatato è un tempo prevedibile, nel senso che in esso la densità degli eventi è debole, e che ciò permette di concentrare l'attenzione sul minimo evento prodotto. Questo tempo

ci è necessario onde percepire la struttura microfonica del suono. Tutto finirebbe, in effetti, se l'effetto zoom che ci avvicina alla struttura interna dei suoni funzionasse solo in quanto effetto inverso riguardante il tempo. Più dilatiamo la nostra acutezza uditiva onde percepire il mondo microfonico, più restringiamo la nostra acutezza temporale, al punto d'aver bisogno di durate abbastanza lunghe [1987].

Da tutto ciò deriva il principio fondamentale della musica spettrale: la discontinuità articolatoria della grande forma deve nascere dalla continuità originaria dei fenomeni sonori (suoni e processi). Vediamo che questo enunciato è invertito in rapporto all'enunciato su cui si è fondata l'originalità della musica occidentale dopo l'avvento della tonalità. Il problema principale della musica spettrale, che rappresenta anche la sua originalità e la sua ricchezza, in rapporto alla musica ripetitiva da una parte e alla musica seriale dall'altra, è tentare di riallacciare i due termini di questa "dialettica della durata", già teorizzata da Bachelard, ma invertendone i rapporti. La musica seriale distrugge ogni continuità, la musica ripetitiva ogni discontinuità. La musica spettrale ripristina la relazione dell'istante con il tempo, dell'istantaneo con la durata, ma partendo fondamentalmente dal tempo e dalla durata: «pensare il continuo prima di pensare il discreto», scrive Tristan Murail [1981, p. 151].

c) In effetti, la staticità prodotta dalla composizione che parte dallo spettro e dalle sue derive rischia di condurre abbastanza rapidamente ad un'*impasse*. Dal suono o dall'oggetto sonoro, Grisey, ma soprattutto Murail cominciano a passare al "processo". Quel che rivela la dilatazione dello spettro e dell'insieme dei fenomeni ad esso associati, è il fatto che il suono è "transitorio". Esso appare come «un campo di forze orientate nel tempo» [Grisey 1987, p. 103], e questa realtà energetica è fluente, labile, breve; «il suono immobile, fisso, non esiste». In questo senso, tutto ciò che può essere creato con il suono "grezzo" è il continuo, non già il discontinuo. Mediante piccole transizioni finemente misurate, tutto può essere "legato" a tutto: lo stesso rumore può essere "derivato" dal suono più armonico che ci sia, e non è più quindi in radicale opposizione con il musicale. La composizione per processi è, tecnicamente, ciò che permette di realizzare un'estetica dell'integrazione, dell'armonizzazione dei contrari, dell'annullamento delle opposizioni e delle rotture.

Tale lavoro sui processi, più ancora che da Grisey o Dufourt, è illustrato da Tristan Murail e in una delle sue prime opere, *Sables* (1974), ritroviamo questa composizione in "deriva" (titolo di un'opera dello stesso periodo di Grisey), che instaura lo spostamento insensibile del suono attraverso il proprio spettro e degli spettri vicini. Questo pezzo è di una continuità totale, assoluta, non vi figura alcun silenzio, essendo la struttura de-

rivata lentamente attraverso un processo totalmente irreversibile, così come la linea delle dune, sia essa immobile o in perpetuo movimento, deriva insensibilmente dal vento del deserto. Dopo quest'opera, Murail realizza processi di deriva attraverso altre tecniche, quali l'«anello di accumulazione» (*boucle de reinjection*), la modulazione di frequenza e la modulazione ad anello. Gli strumenti acustici sono reintrodotti nello studio elettronico, ne simulano i procedimenti, mentre l'elettronica e il computer ammorbidiscono il processo dell'evoluzione temporale. È il caso di *Treize couleurs du soleil couchant* o di *Ethers*: accelerazione e decelerazione prolungate, ossessionanti, percorrono il *continuum* senza la minima rottura. Questa continuità resta ancora il principio unico di un'opera come *Gondwana* per grande orchestra (1980), ove alcuni procedimenti sono basati su spettri di strumenti reali (in particolare campane e ottoni): come le altre opere, essa colpisce per l'assenza di silenzio.

Solo in seguito si verifica una mutazione, che instaura di nuovo la discontinuità, a partire da quel fondo di continuità in perpetuo divenire. Innanzitutto, *Désintégrations* per diciassette strumenti e nastro magnetico realizzato dal computer (1982-83) tenta di risolvere il problema del legame tra micro-forma e macro-forma, articolando distintamente i livelli, una novità dal punto di vista del lavoro compositivo: gli spettri generati dal computer sono direttamente modellizzati a partire dai suoni strumentali reali, e vengono utilizzati per certe analogie strutturali progettate per tutta l'opera, in modo tale da creare una forte coerenza tra la micro-forma spettrale e la progressione generale dell'opera nel tempo. Murail prosegue questa ricerca nelle opere successive: *Serendib* per grande *ensemble* e sintetizzatore (1991-92) è, in un certo senso, la sua opera più discontinua. L'interesse del compositore si è focalizzato sulla possibilità di rompere il continuo delle strutture profonde, attraverso una maggiore attenzione per il lavoro di superficie, nelle micro-strutture. Le strutture spettrali e i loro derivati restano la base compositiva; esse però servono da sfondo a perturbazioni e avvenimenti locali, imprevedibili, risultanti dal caso e dai limiti interni. Vediamo quindi un maggiore interesse per l'imprevedibilità dei molteplici urti tra i cinque elementi ondulatori di base, le cui durate sono diverse fin dall'inizio, e i cui sviluppi divergenti danno luogo ad «una continuità implicita, che si manifesta a noi solo di tanto in tanto» [Anderson 1989, p. 137].

L'Esprit des dunes, per gruppo strumentale e *live electronics* (1993-94) rappresenta, infine, la grande opera di maturità e di sintesi di Murail: le continuità sono organizzate solo per poter essere infrante. Il materiale analizzato e risintetizzato è nuovo, poiché si tratta di elementi musicali non occidentali (canti armonici mongoli e tibetani, suoni di trombe tibetane). Le parziali dei suoni numerate sono riutilizzate sia direttamente, sia per servire da modello per nuovi suoni. La scrittura si è infinitamente ammorbidita, e sulla continuità di fondo s'instaurano delle forme, dei gesti melodi-

ci di grande bellezza; talune tensioni discorsive riavvicinano questa musica a certa discorsività della tradizione occidentale, alla quale essa unisce la temporalità propria delle culture cui si accosta.

Per riassumere ciò che la musica spettrale rappresenta nel movimento musicale contemporaneo, la cosa migliore è citare il testo di Hugues Dufourt, che la confronta con la musica seriale:

La musica seriale adotta una prassi compositiva regionale e polinucleare; la musica spettrale adotta il punto di vista della totalità e della continuità operativa. [...] La prima tende a privilegiare l'intuizione del discontinuo, e concepisce la musica come una sutura di spazi strutturali; la seconda è sostenuta dall'intuizione di una continuità dinamica, e pensa alla musica come ad una rete d'interazioni. La prima ottiene le tensioni per contrazioni; la seconda per differenziazioni. La prima riduce i conflitti per mezzo di risoluzioni parziali; la seconda attraverso regolazioni.

In breve,

la musica spettrale si basa su una teoria di campi funzionali e su un'estetica delle forme instabili sulla via tracciata dal serialismo, segna un progresso verso l'immanenza e la trasparenza [1991, trad. it. pp. 315-16].

5. *A guisa di conclusione.*

La ripetizione crea un legame tra ciò che viene prima e ciò che viene dopo, la variazione crea un legame tra ciò che è identico e ciò che è somigliante. La derivazione, al contrario, dissolve i legami, ma genera una totale continuità. E, per concludere, potremmo forse applicare la distinzione introdotta da Boulez fra «tempo striato» (ripetizione-variazione) e «tempo liscio», continuità senza segno di riferimento [1963, trad. it. p. 88]. Ma questa stessa distinzione si spinge ancor più lontano, perché ciò che caratterizza il tempo liscio è, come dice Nattiez [1977, p. 115], il fatto che in esso «il ritmo può esistere senza riferimento metrico», e cioè senza la pulsazione regolare, e la stessa durata è percepibile solo in modo globale e relativo: il tempo liscio implica la continuità e la deriva.

Dopo l'esperienza del serialismo integrale, Boulez è probabilmente ritornato ad una sorta di sintesi tra la derivazione, la ripetizione e la variazione. Come sottolinea Nattiez in *Le Combat de Chronos et d'Orphée* (1993), se «Webern rimane», Boulez, con le sue opere più recenti, come *Répons* (1981-84), ricrea la discorsività della forma temporale attraverso il gioco delle «estensioni» e delle «proliferazioni», che il suo comporre implica come una ricerca propriamente stilistica: l'opera è ripresa, spesso ad anni di distanza, senza che il «nodo» centrale cambi, come se egli irradiasse, nel senso atomico del termine, i nuovi sviluppi. I concetti d'implicazione e di deriva già utilizzati prendono qui tutto il loro senso. Questo modo di comporre rico-

struisce l'arco del tempo, e cioè la forma-percorso nel senso dell'opera che dura, che delinea una direzione, come avviene anche nelle opere più recenti della musica spettrale. Questa è la forma dimenticata e rifiutata da Webern. Senza alcun dubbio, il lavoro di direttore d'orchestra che Boulez svolge è, a questo proposito, importante: opere come *Répons*, *Le Visage nuptial*, e già *Pli selon pli*, portano il segno dell'arte di dirigere complessi di vastissime dimensioni, arte che lo ha affascinato nella sua scoperta di Wagner.

All'opposto delle "istantanee" care a Webern, *Pli selon pli* acquista senso per l'ascoltatore solo nella durata dell'ascolto. Ce ne possiamo convincere ascoltando l'inizio di *Don*, "iscrizione" nell'opera dello stesso atto creatore: «Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée», cantato dalla voce solista, con sonorità lunghe e tenute che "derivano", già nel senso di Grisey o di Murail, e che si allargano e proliferano. Ne risulta qualcosa di nuovo per Boulez, che non si trova nelle prime opere, per esempio in *Le Marteau sans maître*: un senso d'attesa, del tempo aperto, dell'irreversibile errare, ma anche il sentimento di ciò che sorge dall'inconscio per far emergere la creazione della poesia e della musica.

Tempo e durata: ecco la materia stessa di una delle sue opere più recenti, *Le Visage nuptial*, su versi bellissimi di René Char. Di nuovo un'opera la cui genesi coincide con la quasi totalità della vita del compositore: primo schizzo nel 1946, poi nel 1953 una seconda versione, con orchestra, non sempre soddisfacente per il compositore, per arrivare infine alla terza versione, la più ampia, che utilizza l'orchestra completa, un coro femminile e due voci soliste (1988-89). Vi si usa una raffinata tecnica di giochi tra voci e coro, gioco d'incroci, di sostituzioni progressive, di echi e riprese. L'opera si congiunge con il gesto lirico in maniera inattesa. *Le Visage nuptial*, per Boulez, è il poema più bello di René Char, e trova in lui una eco immediata. La composizione in proliferazione e deriva ha quindi ancora un ruolo centrale, mai essendo cambiata la natura della relazione della musica con la poesia. Ma questa estensione temporale giunge qui ad un uso della durata in una vocalità ampia assente nelle opere precedenti. La direzionalità del tempo come manifestazione dell'esistenzialità conduce l'eterno ciclo del poema d'amore, attesa, compimento, separazione e ritorno alla solitudine e alla morte.

Meglio d'ogni altro commento, ecco quello del compositore, il giorno successivo alla prima della versione definitiva, eseguita nel novembre del 1989, al festival di Metz:

Il mio lungo lavoro con *Visage nuptial* rivela senza dubbio un processo organico di sviluppo. C'è un punto di partenza, un punto d'arrivo, e si possono seguire tutte le trasformazioni. Pertanto, ancora una volta, la relazione tra poesia e musica è rimasta fondamentalmente quella delle origini. È lo stesso gesto che si esprime, ma è un gesto amplificato, più significativo. Il lato narrativo del quarto movimento (*Evadné*) è rimasto narrativo, come la riflessione tesa nel vuoto di *Postscriptum* è rimasta parallelamente *dans la stupeur de l'air*.

Dopo l'attesa di *Don*, ecco l'agonia della solitudine: nell'uno e nell'altro caso, la sequenza micro-discorsiva cara a Webern scompare, a favore del lento processo di un "divenire poco a poco": questo concetto è, secondo Mallarmé, l'essenza stessa della poesia, ed è anche l'essenza delle opere più recenti di Boulez. Soprattutto, esso è, per tutta la musica di questa fine secolo, il tempo musicale ritrovato.

Anderson, J.

- 1989 *Tristan Murail. De Sable à Vues aériennes: le développement d'un style*, in «Entretiens», n. 8 (settembre), pp. 123-37.

Boulez, P.

- 1963 *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Paris (trad. it. *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979).
- 1981 *Points de repères*, Bourgois, Paris (trad. it. *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984); nuova ed. *Points de repères*, I. *Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris 1995.

Cage, J.

- 1968 *Soixante réponses à trente questions de D. Charles*, in «Revue d'Esthétique», n. 2-3-4, pp. 9-21.

Deliège, C.

- 1989 *La Forme comme expérience vécue*, in S. McAdams e I. Deliège (a cura di), *La Musique et les sciences cognitives*, Mardaga, Bruxelles, pp. 159-79.

Dufourt, H.

- 1991 *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, Paris (trad. it. *Musica, potere, scrittura*, Ricordi-Lim, Milano-Lucca 1997).

Dufourt H., e Fauquet J.-M.

- 1996 *La Musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Mardaga, Bruxelles.

Grisey, G.

- 1987 *Tempus ex machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*, in «Contemporary Music Review», II, n. 1, *Music and Psychology: a Mutual Regard*; ristampato in «Entretiens» (1988), pp. 83-119.

Imberty, M.

- 1979 *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris (trad. it. *Suoni, emozioni, significati. Per una semantica psicologica della musica*, Clueb, Bologna).
- 1981 *Les Écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris (trad. it. *Le scrittura del tempo*, introduzione di M. Baroni, Ricordi-Unioncopli, Milano 1990).
- 1985a *La Cathédrale engloutie de Claude Debussy: de la perception au sens*, in «Revue de Musique des Universités Canadiennes», n. 6, pp. 90-160.
- 1985b *De quelques processus cognitifs temporels dans la perception musicale*, Comu-

nicazione al Convegno internazionale in onore di Ernesto Valentini «Strutturazione temporale dei processi cognitivi», Università La Sapienza, Roma, in «Comunicazioni scientifiche di Psicologia Generale», n. 12, pp. 231-47.

- 1986 *Indicazioni per una psicologia della musica*, in L. M. Lorenzetti e A. Antonietti (a cura di), *Processi cognitivi in musica*, Angeli, Milano, pp. 25-38.

- 1987a *L'occhio e l'orecchio: Sequenza III di Berio*, in L. Marconi e G. Stefani, *Il senso in musica. Saggi di semiotica musicale*, Clueb, Bologna, pp. 163-86.

- 1987b *De la perception du temps musical à sa signification psychologique: à propos de La Cathédrale engloutie di Claude Debussy*, in «Analyse Musicale», n. 6, pp. 28-37.

- 1991 *Comment l'interprète et l'auditeur organisent-ils la progression temporelle d'une œuvre musicale?*, in «Psychologica Belgica», n. 31-32, pp. 173-95.

Lerdahl, F.

- 1989 *Structure de prolongation dans l'atonalité*, in S. McAdams e I. Deliège (a cura di), *La musique et les sciences cognitives cit.*, pp. 103-35.

Lerdahl, F., e Jackendoff, R.

- 1983a *Generative Theory of Tonal Music*, Mit Press, Cambridge.

- 1983b *An overview of hierarchical structure in music*, in «Music Perception», n. 1-2, pp. 229-47 (trad. it. in L. Marconi e G. Stefani, *Il senso in musica cit.*, pp. 197-220).

Meyer, L. B.

- 1956 *Emotion and Meaning in Music*, The University Press of Chicago, Chicago Ill. (trad. it. *Emozione e significato nella musica*, Clueb, Bologna 1992).

- 1973 *Explaining Music*, University of California Press, Berkeley Cal.

Murail, T.

- 1981 *La Révolution des sons complexes*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», XVIII, pp. 82-97.

- 1989 *Question de cible*, in «Entretemps», n. 8, pp. 147-73.

Nattiez, J.-J.

- 1977 *Il discorso musicale per una semiologia della musica*, a cura di R. Dalmonte, Einaudi, Torino 1977.

Reich, S.

- 1974 *La Musique comme processus graduel* (1968), in B. Reynaud (a cura di), *Écrits et entretien sur la musique*, Bourgois, Paris (ed. or. *Writings about Music*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design - New York University Press, Halifax - New York 1974).

Ruwet, N.

- 1972 *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris (trad. it. *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983).

Stern, D. N.

- 1985 *The Interpersonal World of the Infant. A view from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, Basic Book, New York (trad. it. *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino 1987).