

Musica/Realtà

MUSICA/REALTÀ

2021/01

124

Musica/Realtà

Rivista quadrimestrale fondata da Luigi Pestalozza

Anno XXXXII, numero 124 - marzo 2021

Direttore responsabile

Roberto Favaro

Redazione e attività

Angela Ida De Benedictis, Franco Fabbri, Roberto Favaro, Maurizio Franco, Giacomo Manzoni, Alessandro Melchiorre, Carlo Piccardi, Emilio Sala, Nicola Sani

Corrispondenti

Cesare Bermiani, Lorenzo Bianconi, Antonio Doro, Enrico Fubini, Francesco Galante, Giovanni Guanti, Hanns-Werner Heister, Daniela Iotti, Pier Francesco Moliterni, Angelo Orcalli, Paolo Prato, Philip Tagg

Segreteria di redazione

Roberto Presicci

Direzione e Redazione

Corso Concordia, 6 - 20129 Milano (mobile +39 327 5555442)

Posta elettronica e sito internet

musicarealta@libero.it

robertofavaro@ababrera.it

www.associazionegliamicidimusicarealta.it

Amministrazione

LIM Editrice srl, 55100 Lucca (telefono 0583/394464)

<http://www.lim.it> e-mail: lim@lim.it

Un numero Eu. 13,00. Rinnovo dell'abbonamento Italia Eu. 31,00; Estero Eu. 52,00. I versamenti vanno effettuati su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM Editrice srl.

Registrazione del Tribunale di Milano n. 171 del 22 marzo 1997.

La collaborazione alla rivista avviene su invito della Redazione.

Indice

INTERVENTI

Quanto è impura la "musica pura" (Marcello Sorce Keller) p. 5; *Nel 50° della morte di Igor Stravinskij. Modernità di Petruška* (Carlo Piccardi) p. 7.

LETTURE. Segnalazioni editoriali di: Carlo Benzi (*Cosa ci ha insegnato Maderna. Note in margine a Bruno Maderna - La musica e la vita, di Mario Baroni e Rossana Dalmonte*, p. 9); Luca Cianfoni (*Emanuele Pappalardo, Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria, la musica giocata dai bambini*, p. 16); Alessandro Melchiorre (*La bellezza della nuova musica*, p. 18; *Due libri su Lachenmann*, p. 22; *Due libri di Roberto Favaro*, p. 27).

MUXXI: notizie dalla musica attuale. Interventi di: Maurizio Baglini (*Musica e realtà?*, p. 30); Roberta Gottardi (*Musica giovane*, p. 35); Paolo Perezani (*Per l'ascolto e la sua feconda inattualità*, p. 37).

SAGGI

- 45 Nicola Bianchi
Turandot: un'Opera europea. Dualismi e complessità della favola di Puccini. Parte II: Le scene dell'Opera e considerazioni conclusive
- 73 Francesco Brusco
Fra la via Emilia e il West. Le due Americhe nell'opera di Francesco Guccini
- 93 Sonia Arienta
La dialettica socratica di Guillaume Tell
- 119 Tommaso Vigna
Dallo Yoga del Suono alla Musica come esercizio yogico. Autore, esecutore e ascoltatore nell'opera di Giacinto Scelsi
- 131 Roberto Favaro
Roberto Sanesi letterato, artista e traduttore: la musica nel suo lavoro e nella sua opera

- 155 Scott DeVeaux
Multiphrenia: A New Approach to Charlie Parker

DOCUMENTI

- 171 Carlo Piccardi
*Nel centenario della nascita.
Il respiro del mondo nel Tango di Astor Piazzolla*
- 174 Carlo Piccardi
Astor Piazzolla, l'intervista del 1989 alla Radio della Svizzera italiana

DOCUMENTI/RILETTURE

- 183 *Stravinskij e l'Italia. Quattro articoli di Alberto Gasco*
A cura di Carlo Piccardi
- 188 Alberto Gasco
Strawinsky e le sue passioni artistiche, p. 188; *Strawinsky e "L'Usignuolo" (1928)*, p. 192; *La "Sagra di Primavera" all'Augusteo (1923)*, p. 195; *Strawinsky e il Fascismo*, p. 198.

- 203 **DISCHI DI OGGI**
A cura di Maurizio Franco

Fondata nel 1980 da Luigi Pestalozza, la rivista quadrimestrale di studi musicali *Musica/Realtà* ha avuto, nei suoi fin qui 40 anni di vita, un ruolo originale nella pubblicistica musicale italiana, grazie al suo carattere non tradizionalmente musicologico, ma saggistico-critico-storico aperto alla sociologia, alla teoria e alla storia della musica intesa come parte e momento della società e dei rapporti nel loro complesso.

Particolarmente attenta alla musica contemporanea e del Novecento, è la sola rivista di studi musicali che dedica largo e costante spazio anche alla popular music, al jazz, alla musica di tradizione orale, alla musica non solo europea, oltre che naturalmente alla musica colta occidentale delle epoche passate, all'estetica, alla filosofia, all'arte e alla letteratura, a cui riserva il dovuto spazio nelle parti che la scandiscono. Ampia è infine in ogni numero la documentazione con interventi sulla vita musicale presente, e con la ripresa di materiali significativi, rari, di quella passata. Per questo *Musica/Realtà* è stata definita una rivista di musica che attraverso la musica diventa una rivista di cultura, ovvero una rivista di cultura che per tema principale ha la musica.

di rispetto reciproco: in tutto ciò la musica si è costituita come strumento e base di confronto e di dialogo all'interno del gruppo, proprio come proposto dalle Indicazioni Nazionali per il Curricolo.

Un altro aspetto interessante che la ricerca ha messo in luce è stata l'interazione della musica con altre arti. Durante il laboratorio, Pappalardo e il suo team hanno sottoposto agli allievi delle opere pittoriche (*Rhythmic*, Paul Klee, 1930, *Ritmo e linee nere*, Piet Mondrian, 1942 e l'immagine di un Tessuto Ashanti della Costa d'Avorio), chiedendo di comporre musica attraverso le sensazioni ricevute dalla visione di quel quadro, introducendo anche concetti non banali come la modularità. La continua sperimentazione dei bambini con il software ha portato gli stessi a scoprire nuove funzioni e a incrementare le proprie composizioni con nuovi effetti e nuovi suoni.

La particolarità di questo libro, intitolato come detto *Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria* e che della ricerca è elaborazione teorica e riscontro documentale, è la presenza di numerosi QRCode che permettono di ascoltare le composizioni composte dagli alunni e di visionare anche filmati, per osservare in prima persona le reazioni dei piccoli musicisti alla scoperta delle composizioni e dell'analisi musicale.

Data la portata innovativa di questa ricerca, la semplicità del software utilizzato e la poca difficoltà nel reperire gli hardware necessari a un insegnamento simile, è auspicabile che questo metodo didattico diventi corrente in tutte le scuole del Paese, rispondendo adeguatamente ai contenuti delle Indicazioni Nazionali per il Curricolo. A tutto questo va integrata la metodologia di insegnamento esperienziale dell'ICAMS (Informatica Composizione Analisi Musicale per la Scuola), applicata in questa ricerca.

Un lavoro, dunque, fondamentale per una svolta nell'insegnamento musicale e per uno sviluppo dell'alunno sotto il punto di vista dell'ascolto e del rispetto dell'altro. Una ricerca che ha prodotto i suoi frutti in primo luogo nello sviluppo nei bambini di una maggiore coscienza critica musicale che consentirà a questi futuri donne e uomini di apprezzare, fruire maggiormente e divulgare l'immenso patrimonio musicale italiano (e non solo), evitando che esso diventi sempre per pochi, anziché per tutti.

Luca Cianfoni

La bellezza della nuova musica

Qualche tempo fa, un importante compositore europeo ha dichiarato, riferendosi alla musica d'avanguardia: *'Credo che questa musica non è riuscita nel suo scopo, cioè la società non ha cambiato la sua estetica. Siamo totalmente, tutti, nella tonalità'*. E poi: *'Il compositore non è un botanico, non deve trovare nuovi suoni ma creare un diverso contesto, e oggi si vive in un'altra situazione rispetto a cinquant'anni fa: siamo circondati da musica jazz, pop, ecc., che sono entrate nella nostra memoria di ascolto'*. Alla luce di tutto ciò, la conclusione: *'Non ho più problemi a*

*confrontarmi con la tonalità!*¹

Parole pronunciate non da Max Richter, o Ludovico Einaudi, ma da Helmut Lachenmann, compositore tedesco classe 1935, campione della musica più ostica, densa, atonale, materica e difficile di oggi, nonché protagonista indiscusso delle avanguardie musicali europee degli anni '60-'70.

Quello citato è un passo tratto dall'esordio dell'*instant book* di Emanuele Arciuli, *La bellezza della nuova musica*, edizioni Dedalo, Bari 2020.

Nella sua brevità il *pamphlet* di Arciuli in molti casi è più preciso rispetto a riflessioni più esaustive come quelle compiute, in maniera un po' tendenziosa, da Robert R. Reilly in *Surprised by Beauty: A Listener's Guide to the Recovery of Modern Music* del 2002 o a quelle para-enciclopediche da Alex Ross in *Il resto è rumore, ascoltando il XX secolo*, del 2009.

Insomma sembra ci sia poco da fare, con buona pace dei teorici del "secolo breve" (valga per tutti Hobsbawm che come storico vede il XX secolo finire prematuramente nel 1989, con la caduta del muro di Berlino) il XX secolo, il *Novecento*, per molti versi è ancora qui, in gran parte non "risolto"; se rimaniamo confinati al mondo della musica, poi, alcuni dei suoi temi sono sì superati (la rifondazione integrale della musica dei primi anni di Darmstadt, il rifiuto della tradizione, della memoria, il secondo piano riservato all'ascolto, la predilezione per una musica soprattutto per "compositori", che all'estremo opposto diventerà una *Musik zum Lesen* - alla Schnebel per capirsi...), ma altri temi senz'altro no... per esempio la tonalità, il rumore, la natura e, *dulcis in fundo*, il rapporto con la memoria, con la tradizione.

A mio parere il rapporto con la tradizione costituisce un problema non solo per i compositori che hanno abbracciato l'estetica del "grado zero" (e il paradossale accademismo degli *eredi* di chi doveva far piazza pulita di ogni tradizione) e che hanno reagito con un feroce *Kahlschlag* (il termine indica il taglio radicale degli alberi, quello in cui si taglia l'intero tronco... termine usato - a fianco di *Stunde Null* - ora zero - o *degré zéro* - per definire la lotta a una tradizione che si sentiva come troppo ingombrante da movimenti letterari tedeschi come, per esempio il *gruppo 47*), ma anche per chi ha reagito alle troppe prescrizioni della

1. Ci sembra opportuno notare in esordio che lo stesso Schoenberg aveva più di un problema a definirsi *atonale*: "... è un termine da cui devo tenermi lontano, perché sono un musicista e non ho nulla a che fare con l'atonale. Il termine 'atonale' potrebbe solo indicare qualcosa che non corrisponde affatto alla natura del suono. Già il termine 'tonale' è usato impropriamente se lo si intende in senso esclusivo e non inclusivo: esso può avere un senso solo se si ammette che tutto ciò che deriva da una successione di suoni [...] costituisce la tonalità. È evidente che in base a questa definizione, che è l'unica giusta, non è possibile creare un'antitesi ragionevole che corrisponda alla parola 'atonale'. [...] Un pezzo di musica dovrà sempre essere tonale almeno per il fatto che da suono a suono vi deve essere una relazione in base alla quale i suoni, [...] diano una continuità accettabile come tale. [...] ma qualsiasi rapporto di suoni non potrà mai essere chiamato 'atonale', così come un rapporto di colori non può essere definito 'aspettrale' o 'acomplementare', perché questo tipo di antitesi non esiste" (*Manuale di Armonia*).

“scuola di Darmstadt” dando importanza e dedicandosi tecnicamente all'altra dimensione volutamente trascurata secondo alcuni nella corrente dominante (egemone) della creazione musicale del dopoguerra; la riemersione del tempo, anche come memoria, rispetto all'elogio dell'amnesia bouleziano.

Mi spiego... se si suppone che il serialismo integrale (attraverso Messiaen, Boulez, Stockhausen) sia derivato dalla dodecafonia, si sta dicendo che la dimensione privilegiata (non l'unica) è quella dell'altezza e che, di conseguenza, il serialismo integrale produceva anzitutto una saturazione dello spazio cromatico; non si aveva più un senso del movimento, una direzione verso cui andare perché vi era “sempre-tutto-insieme” ...

La reazione del minimalismo, di fronte agli effetti non percepibili e quindi incomprensibili di questa iperpolifonia, di fronte a questo *massimalismo*, è stata quella di ridurre il movimento delle altezze al minimo (si pensi a Philip Glass - ricordo l'effetto straniante che mi fece *Satyagraha*, opera minimalista di Glass, a Buffalo nel 1981) o a Steve Reich o ancora all'emblematico *In C* di Terry Riley) e di dilatare la variazione ritmica al massimo: ciò che in Boulez e Stockhausen - sino a Ferneyhough - era una saturazione dello spazio cromatico, diventa, nei minimalisti, una saturazione del tempo cronometrico che a volte produce risultati paradossali... si pensi alle somiglianze tra *In C* di Riley e *Stimmung* di Stockhausen: entrambi si basano sulla ripetizione ipnotica di una sola nota (do e sib, rispettivamente) che produce una massa sonora inevitabilmente basata sullo spettro... La iperattività (l'eccesso di attività) ha prodotto come risultato un effetto di staticità: per il troppo movimento niente più si muove, tutto è fermo eppure, anche da questo apparente smacco si ottiene un risultato fondamentale: l'arresto permette di accedere a una dimensione sinora (tranne che da qualche musicista, francese per lo più) molto trascurata, il timbro, il *suono* in sé; quello che a lungo è stato considerato un elemento accessorio, il colore da aggiungere al disegno, soltanto quest'ultimo, esso sì - sino ad allora - significativo.

L'indice² di Arciuli si snoda tra ricognizione delle ragioni che han portato a una situazione di sostanziale incomunicabilità tra autori e pubblico e un'appassionata difesa delle ragioni che possono invertire la tendenza all'isolamento e riportare la musica a farsi ascoltare da un pubblico naturalmente non “oceanico” ma che esiste già: “C'è bisogno di un nuovo pubblico, e questo pubblico esiste già: sono le persone che affollano le mostre d'arte contemporanea, che leggono, che vanno al cinema - non solo per i cinepanettoni -, che comprano dischi di musica non commerciale. E per non commerciale intendo anche certo rock, a cominciare dal *progressive* degli anni '70, il jazz, la world music, e altro...”

2. “La musica contemporanea: una sfida da vincere; Cos'è la musica classica contemporanea? Avanguardia e Sperimentalismo; Capire la musica d'oggi; Stockhausen, Cage e Ligeti: tre guide d'eccezione; Minimalismi e altro ancora; Il Postmoderno; La musica del XXI secolo; Due parole di ringraziamento, per finire”.

Con tutti i limiti degli schemi, ma anche con tutti i vantaggi delle semplificazioni, Arciuli propone una divisione in tre periodi:

- Dal Secondo dopoguerra al Sessantotto.
- Dal Sessantotto al Duemila.
- Il periodo attuale, dal 2001 a oggi.

Dopo gli anatemi dell'immediato dopoguerra (l'adorniano "si può scrivere poesia-musica dopo Auschwitz?"), dopo la reazione minimalista il cui *cul de sac* produce una versione "estremista" caratterizzata secondo Emanuele Arciuli da "Ripetizione, Fissità armonica, Tonalità e diatonismo, Dilatazione del tempo, Azzeramento della memoria, Prosciugamento emotivo", alla musica algida – più *musica humana* (interiore) che *instrumentalis* (udibile) – dello strutturalismo, alla staticità del minimalismo si contrappone una musica che anzitutto ascolta, ri-ascolta, il suono, per esempio nel lavoro di Grisey.³

Se alle considerazioni tecniche (vedi sopra) uniamo quelle estetiche, Arciuli si pone domande che ormai – dopo anni di divieti ideologici – sono diventate di tutti: la musica contemporanea è bella? aspira a essere bella? può essere bella? la musica può "piacere"?

Quale può essere allora la "La musica del XXI secolo"?

Fino a cento anni fa la musica colta era l'Europa, con il resto del mondo a recitare il ruolo di comparsa.

La musica scritta – la "classica" – di oggi è invece una vicenda globale, in cui l'Europa non riesce a rassegnarsi alla propria dimensione di comprimaria, o di protagonista non più assoluta.⁴

È come se il senso della storia sia stato sopravanzato dalla tecnologia, che consente, con un clic, di accedere alle notizie, col risultato di abdicare alla nostra memoria, demandandola eventualmente al *cloud*.

In generale, mi sembra che, nell'orientarci in un panorama così complesso, multicolore e stratificato, si fatichi a uscire da una dimensione di "post-qualcosa". La musica minimalista è diventata *postminimal*, quella modernista è diventata postmoderna, ma questo già negli anni '70 e '80.

Da un lato una parte della musica contemporanea – da decenni – non si accorge o finge di non accorgersi che la guerra è finita, ed è così distratta dai propri calligrafici diagrammi, dalla propria autoreferenzialità e dalle

3. "Se la musica che suona in modo appagante è tacciata di edonismo, allora non solo accetto l'edonismo, ma rivendico il piacere del suono come forma di erotismo e rinvio alla musica castrata, che ha scisso per molti anni tutti coloro ai quali questo piacere fa paura"; "Non comporre più con le note, ma con il suono. [...] Noi siamo musicisti e il nostro modello è il suono e non la letteratura, il suono e non le matematiche, il suono e non il teatro, le arti plastiche, la fisica quantistica, la geologia, l'astrologia e l'agopuntura!"

4. Kendrick Lamar è il primo musicista hip hop a ottenere il prestigioso Premio Pulitzer per la musica (2018). (*nda*)

proprie dinamiche, da non aver realizzato che di guerra ne è forse cominciata un'altra, che però richiederebbe armi differenti e, soprattutto, non ha più i vecchi nemici, perché non ci sono più *bourgeois* da *épater*, e fra poco il rischio è che, ad ascoltarla, non rimanga proprio nessuno. Dall'altro ci sono un pubblico, ma anche un sistema di produzione e distribuzione della musica che non colgono con la necessaria lungimiranza i segnali di un cambiamento forte in cui la musica classica si salverà solo se capirà di non essere una lingua morta, e dunque si occuperà di quello che avviene oggi e possibilmente avverrà domani, senza indugiare nella propria museale necrofilia.

Una parte della musica degli ultimi anni – specie quella dei compositori più giovani – nutre nei confronti della dicotomia “consonanza/dissonanza”, o di quella “ritmi regolari/incostanti” e in generale nei confronti di tutto questo affannarsi dialettico, una olimpica indifferenza. Non le interessa neanche più la disinvoltura postmoderna nell'usare questo o quello stile a seconda dell'utilità, o magari con intento ironico. È come se, oggi, queste contrapposizioni avessero perso il loro carattere, non fossero più sentite come entità opposte, come antitesi fra elementi, giudicati in sé poco interessanti. Le nuove scelte si compiono su altre opzioni: il rumore, il suono spurio, i suoni sintetici, l'intervento dell'elettronica, la computer music, l'intelligenza artificiale determinano nuovi modelli di pensiero. E, anche quando si compone un piccolo pezzo per pianoforte, questo brulicare di nuove idee e di una nuova estetica, ancora informe e inconsapevole, emerge inevitabilmente nella gestualità, nelle intenzioni poetiche.

Non c'è più l'intento rivoluzionario delle avanguardie storiche impegnate a contrastare l'accademia per costruire un mondo nuovo. D'altronde, cosa è davvero nuovo, se si elimina la memoria?

Dunque, ricominciamo da un atto di fiducia, entusiasmo e curiosità. Ne vale la pena.

Alessandro Melchiorre

Due libri su Lachenmann

A cura di Piero Cavallotti e Luigi Pestalozza è uscito *Musica come magia infranta*, Scritti e interviste di Helmut Lachenmann (Collana Le Sfere – Nuova serie, Ricordi-Lim, Milano-Lucca 2019). Il titolo di questo importante libro che inaugura la nuova serie della collezione Le Sfere LIM-Ricordi⁵ realizza di fatto un vero e proprio passaggio di testimone tra la collana diretta per anni, dalla sua fondazione, da Luigi Pestalozza, e la nuova serie diretta da Emilio Sala; Pestalozza (scomparso nel 2017) figura, infatti, come curatore del volume insieme a Pietro Cavallotti.

5. La serie prosegue con *La seconda morte dell'opera* di Mladen Dolar e Slavoj Žižek.

È un libro prezioso che prosegue (ma non completa)⁶ la documentazione in italiano su Helmut Lachenmann (ancora non esiste infatti una traduzione della sua raccolta principale di scritti, Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung, Texte 1966 bis 1995* curati da Josef Häusler).

L'indice divide tra scritti:

Condizioni del materiale. Appunti per una prassi della formazione teorica (1978)

Nono, Webern, Mozart, Boulez. Testo per la trasmissione radiofonica *I compositori fanno il programma* (1979)

Struttura e prassi da musicante (a proposito di *Salut far Caudwell*) (1979)

Prendere e comprendere - Un esperimento per bambini (1982)

Comporre all'ombra di Darmstadt (1988)

Sul problema dello strutturalismo (1990)

Toccato da Nono (1991)

Esiste una filosofia del comporre? (2002)

"East meets West? - West eats Meat" ... ovvero il crescendo del Bolero.

Materiali, notizie e giochi di pensiero (2008)

e interviste:

Mahler - una sfida. Risposte a cinque domande (1977)

Provocazione all'ascolto. Conversazione con Reinhold Urmetzer (1991)

Quattro domande sulla nuova musica (1992)

Paradisi a termine. Conversazione con Peter Szendy (1993)

Musica come esperienza esistenziale. Conversazione con Ulrich Mosch (1994)

I suoni sono eventi naturali. Conversazione con Klaus Zehelein e Hans Thomalla (2001)

I temi trattati sono quelli tipici di Lachenmann che, come molti compositori della sua generazione, fa dell'elaborazione teorica un fondamento - estetico e tecnico - prima che una giustificazione della sua pratica: l'ascolto, la tonalità, la tradizione, l'aura, la natura, la *musique concrète instrumentale* (non a caso citata sempre in francese) e, come indica - in maniera appropriata - il titolo del volume, la "magia infranta", concetto che pervade l'intera attività, teorica e compositiva, di Lachenmann...

A fianco di scritti che definiscono, come puntualmente ricorda Cavallotti, una personale teoria:

Dalla classificazione delle tipologie sonore della nuova musica, che vede nel concetto di "suono strutturale" il grado più alto di complessità, all'individuazione dei quattro aspetti fondamentali del materiale musicale

6. Si affianca e compendia la raccolta, apparsa nel 2010, *Conversazioni e scritti di Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm*, a cura di E. Restagno, Casa Ricordi, Mito settembre musica. Contemporanea.

(tonalità, fisicità, struttura, aura), dalla definizione della struttura musicale come “polifonia di ordinamenti” a quella del bello come “rifiuto del consueto” il lettore noterà senza difficoltà come tutti questi tasselli della sua costruzione teorica, ritornino costantemente anche in scritti successivi. Rivisitati e aggiornati con l’evoluzione della sua poetica, rimodulati al mutare della situazione politico-culturale, ripensati in vista di nuovi obiettivi polemici: lo “strutturalismo dialettico” di Lachenmann pervade anche la sua produzione teorica,

appare

...un altro filo conduttore che attraversa diversi testi presenti in questa raccolta è stato scelto come titolo del volume: “musica come magia infranta” (*gebrochene Magie*) va inteso nel senso di un incantesimo che deve essere svelato, compreso dalla ragione. L’aspetto magico della musica, e dell’arte in generale, non è ovviamente un elemento negativo, non va visto con sospetto. Al contrario, la musica vive della sua forza incantatoria, è un aspetto intrinseco e irrinunciabile, fondamentale sin dalle sue primordiali funzioni rituali. Ma certamente è un aspetto che può essere sfruttato: chi, come Lachenmann in gioventù, ha conosciuto l’abuso dalla musica perpetrato dalla propaganda nazional-socialista, quando capolavori di Beethoven fungevano da sigla radiofonica agli annunci ufficiali del regime e drammi wagneriani da colonna sonora nelle messe in scena dei congressi del partito a Norimberga,⁷ comprende sin troppo bene il pericolo di un atteggiamento acritico di fronte alla magia della musica.

Val la pena di ricordare una posizione più aperta alle irruzioni dell’irrazionale, del “non ancora” razionale, che Lachenmann prende in dialogo con Heathcote:

...in what we call “art” in music, the composer, with his creative and innovative energy, has to evoke and dominate the magic. And dominating the magic means interrupting the magic and suspending any standardized fascination. This doesn’t mean destroying or rejecting the magic element. When reflected upon and looked at from a new perspective, the magic comes back – but now full of authentic aesthetic and expressive intensity: this is what happens in art.

A composer never has to “say” anything, but he has to search for and create something that will say more than the composer himself knows.⁸

Sempre con l’obiettivo di conoscere il compositore di Stoccarda, ma forse un intero cruciale periodo, va senza dubbio ricordato l’importante

7. Ricordo che Stockhausen più volte ha attribuito l’avversione per il 4/4, per il metro quadrato, all’incessante uso delle marce da parte dei militari nazisti, sentite troppo in gioventù.

8. *Sound structures, transformations, and Broken Magic: an Interview with Helmut Lachenmann*, a cura di Abigail Heathcote, sta in *Contemporary music theoretical and philosophical perspectives*, a cura di Max Paddison e Irène Delière, 2010.

lavoro promosso dall'Archivio Luigi Nono; è apparso qualche anno fa *Alla ricerca di luce e chiarezza*, epistolario Helmut Lachenmann - Luigi Nono (1957-1990), a cura di Angela Ida De Benedictis e Ulrich Mosch, Fondazione Giorgio Cini, Olschki, Firenze 2012.⁹

Naturalmente si tratta di un testo per addetti ai lavori che traccia le vicissitudini di un rapporto maestro-allievo controverso, ma profondo, col tempo mutato in un'amicizia altrettanto vera e problematica.

Le lettere qui raccolte riportano - dice Lachenmann - né più né meno che

istantanee di momenti: una serie di visioni - lunghe trentatré anni, alquanto istruttive - che rivelano la graduale metamorfosi di un giovanile ed entusiastico rapporto maestro-allievo, attraversato da fascinazioni, irritazioni, attriti, crisi e allontanamenti in un'amicizia stimolante, persino elettrizzante. Quel che mi sospingeva verso Luigi Nono, che mi allontanava da lui, che sempre ci ha nuovamente riavvicinati, può forse essere definito citando le parole tracciate da Nono - in modo stentato, come nella nostra intera corrispondenza - in una partitura per André Richard: "sicuro (oppure no - ma sicuro) avanti verso oltre il proprio cammino-mondo sonoro".¹⁰

Averlo conosciuto, vissuto, amato, odiato, evitato, non dimenticato, ritrovato, perfino conquistato: la mia fortuna. Ringrazio quanti hanno contribuito a questa pubblicazione, saluto e abbraccio Nuria, la cui luce irradiava dappertutto.

"Per Helmut Lachenmann con tanti auguri per il lavoro e la vita": con questa dedica, tracciata da Luigi Nono sul frontespizio della partitura de *Il canto sospeso*,¹¹ ha inizio nel 1957 uno dei rapporti epistolari più avvincenti ed emblematici intercorso tra due protagonisti della musica del dopoguerra. Una dedica che racchiude in sé, nel suo auspicio insieme intenso e formale, tutte le prospettive di sviluppo di un'amicizia che, a fasi alterne, legherà due compositori inizialmente separati da una distanza esperienziale e geografica oltre che anagrafica.

Il dibattito e le posizioni differenziate sull'uso del caso nella composizione (e nell'esecuzione) musicale, l'*alea*, vedrà dividersi le opinioni dei compositori.

"...Mentre Nono rifiutò categoricamente il ricorso al caso nella propria musica, Lachenmann si confrontò con questa opzione in opere scritte tra il 1961 e il 1964, quali *Fünf Strophen*, *Introversion I* e *Introversion*, tutte in

9. Completano il volume testi inediti ed editi di Lachenmann.

10. Premessa al volume di Lachenmann.

11. "La dedica reca la data del 22 luglio 1957: Nono - all'epoca trentatreenne - si era solo da qualche anno rivelato in ambito internazionale come una delle voci più rilevanti dell'avanguardia europea. Quella partitura, il luogo in cui essa veniva donata (Darmstadt, "tempio" della nuova musica) l'eco ancora vibrante di eventi musicali appena vissuti: tutto faceva di Nono 'un maestro' agli occhi di Lachenmann, di undici anni più giovane e ancora in cerca di una propria identità, artistica prima ancora che personale".

seguito ritirate...

Le obiezioni di Nono erano in proposito chiare e, in parte, condivise da Lachenmann: il ricorso a fattori di indeterminazione nelle varie pieghe del processo compositivo o performativo metteva a suo vedere in discussione la responsabilità del compositore, termine in cui egli sussumeva una coscienza tanto artistica, quanto sociale e politica. Nono chiari e motivò questa sua posizione nel 1959 nella già citata conferenza *Presenza storica nella musica d'oggi*, testo che apre un ulteriore capitolo nel rapporto tra i due compositori. Il ruolo assunto da Lachenmann nella formulazione di questa conferenza (e della successiva del 1960) divenne nel 1992 l'oggetto di un'infondata illazione del critico tedesco Heinz-Klaus Metzger. Il testo, secondo questi, "non era affatto di Luigi Nono", bensì di Lachenmann: "All'epoca giovanissimo, ed ex allievo di Nono, aveva scritto questo testo scandaloso e non aveva il coraggio di presentarlo in pubblico a Darmstadt ed ha così chiesto a Nono di leggerlo con la sua autorità e perciò anche sotto suo nome".

Come ricordano i curatori nella densa e preziosa introduzione:

...la serialità mise fortemente in discussione categorie che si ritenevano ormai acquisite del pensiero musicale quali melodia, tema, accompagnamento o contrappunto; d'altra parte, essa dischiuse la prospettiva (tanto utopica quanto necessaria) di poter letteralmente "costruire" una musica liberata da qualsivoglia rimando o residuo concettuale implicito nell'uso di stilemi propri del passato. Possibilità, quest'ultima, densa di fascino per giovani compositori quali Boulez, Stockhausen o lo stesso Nono, non da ultimo per le sue sfumate implicazioni politiche. In una conferenza radiofonica trasmessa dai microfoni del Süddeutscher Rundfunk di Stoccarda, nel 1969, intitolata significativamente *Rückblick auf die serielle Musik*¹² (Retrospectiva sulla musica seriale), Lachenmann non ebbe tuttavia difficoltà ad affermare quanto questo approccio compositivo fosse stato, nelle sue molteplici manifestazioni, totalmente imbevuto di 'illusioni': poiché non solo le categorie e le forme musicali tradizionali, bensì anche i singoli suoni sono sempre carichi di connotazioni storiche.

Il rapporto procede in maniera altalenante sino a ridefinirsi attorno all'inizio degli anni Ottanta, periodo questo della grande trasformazione stilistica di Nono, meno incline al "manifesto" e più sensibile alla riflessione intima (per alcuni, attenti soltanto all'esteriorità, fu un "errore" di intimismo).

Proprio gli anni del silenzio, infatti, furono per entrambi i musicisti centrali nella loro evoluzione umana ed artistica: per Lachenmann si trattò del decennio della sua affermazione come musicista, in cui raggiunse i primi veri successi con brani quali il già citato *Gran Torso*. Per Nono furono invece gli anni di grande evoluzione e impegno (musicale e politico), di profonde crisi e cambiamenti nel proprio linguaggio musicale e delle proprie "categorie

12. Pubblicata in Appendice del volume, C/VI, pp. 260-70.

mentali”¹³ Anni in cui il “suono” (*Klang*) divenne per entrambi, sebbene con forme e strumenti diversi, la dimensione centrale delle loro sperimentazioni, Anni trascorsi sì a distanza, ma uniti strettamente dalla medesima esigenza nel loro agire musicale: da una ricerca di “luce” e “chiarezza”¹⁴

Alessandro Melchiorre

Due libri di Roberto Favaro

Roberto Favaro, musicologo di vaglia (docente di Storia della Musica all'Accademia di Brera e instancabile organizzatore culturale) ha orientato fin dall'inizio la sua attenzione di studioso e ricercatore nel campo delle diverse discipline dell'arte, della musica, dello spettacolo, della letteratura e della cultura in senso più generale, con l'obiettivo di sviluppare una metodologia basata sullo stretto dialogo tra i vari ambiti e linguaggi, facendo proprio di questa natura trasversale il punto di forza del proprio lavoro; partendo dall'assunto che la musica tocca tanta gente, in modi diversi, affianca all'interesse per le tematiche propriamente musicali l'interesse per la musica che esiste nella società per dare ad esso visibilità, mantenendo ferma l'idea che la musica così considerata – nelle sue inter-relazioni – (ahimè quanto manca alla cultura delle classi “colte” italiane questa considerazione della musica, ché hanno sempre interpretato la musica soprattutto come divertimento e non come pensiero)¹⁵ è una musica più ricca e più qualificata.

In questa direzione si muovono i recenti *Musiche per immagini. Guida all'ascolto di 70 brani che suonando descrivono mondi* (2020), e *Suono e Arte. La musica tra letteratura e arti visive* (2017), entrambi da Marsilio, che seguono un *corpus* già consistente dedicato a

Suoni e sculture. Le pietre e le città sonore di Pinuccio Sciola (Arkadia, Cagliari 2011)

Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità

13. Termine che Luigi Nono stesso usa in dialogo con Renato Garavaglia (1979-80).

14. Il titolo del volume, nasce infatti da due citazioni: l'una di Lachenmann, “Suche nach Klarheit”; l'altra di Nono (“sucht nach Licht” tratte da lettere del marzo 1964).

15. Mi vien da citare tra gli ultimi letti Dino Villatico: “Il problema di fondo è che musica, teatro, spettacolo dal vivo, in Italia non sono considerati cultura, bensì divertimento. Espulsa dalle università, dalle scuole, la musica per l'italiano medio è uno svago, una consolazione. Ultimamente, alcuni ascoltatori di radio3 hanno protestato perché a loro parere si trasmette troppa musica 'brutta', ovvero composta dal '900 in poi e prima del '700. Il problema, dunque, è prima di tutto culturale. Sarebbe sbagliato imputare all'italiano medio le conseguenze del fatto che la cultura non rientra negli interessi primari della politica, che il teatro, la musica, non siano sentiti come esigenza culturale. Che il denaro investito nei teatri e nelle istituzioni musicali sia denominato *sovvenzione*, invece che *finanziamento*, è la spia linguistica di questo disinteresse”.

(Marsilio, Venezia 2010)

Musiche da leggere. Romanzi da ascoltare. Pagine sonore dalla narrativa italiana del '900 (Ricordi-Lim, Milano-Lucca 2010)

La musica nel romanzo italiano del '900 (Ricordi-Lim, Milano-Lucca 2003)

Fra decadenza e fumetto: Voci, rumori & musica nella letteratura italiana del '900 (Weidler Buchverlag, Berlino 2001)

L'ascolto del romanzo. Mann, la musica, i Buddenbrook (Ricordi, Milano 1993)

In questi lavori, da intendere come un unico *work in progress*, le riflessioni sullo spazio *descritto* dalla musica, o sullo spazio *usato* come elemento compositivo, come materiale, nella musica¹⁶ si spingono sino a considerare la non separabilità tra i due classici elementi della percezione musicale; il tempo e lo spazio in musica ormai spesso sono indistinguibili, la profezia di Wagner nel Parsifal, “zum Raum hier wird die Zeit”, “*il tempo qui diventa spazio*”, lo *spazio-tempo* della Musica.

I due libri più recenti, pur mostrando un evidente, e confessato, interesse didattico, si pongono in modo estremamente utile non solo all'appassionato ma al musicista “pratico” troppo spesso concentrato su problemi eminentemente tecnici e, a volte, non in grado di vedere come uno sguardo più ampio possa essere utile a indirizzare la tecnica stessa, a farla diventare elemento essenziale di uno stile.

Le domande aristoteliche che si pone Favaro, “che cosa, chi, come, dove, quando, e anche perché” si articolano in maniera stimolante:

Che cosa osserva lo sguardo, o più in generale l'immaginazione, del compositore? Che cosa di visivamente o immaginariamente reale viene traslato alla percezione uditiva? Insomma, che cosa si suggerisce di “osservare” all'orecchio per mezzo dei suoni? *Chi* osserva per noi che guardiamo ascoltando? O, in altre parole, qual è il punto di vista del racconto, della descrizione, del dipinto sonoro? È il musicista stesso che ci fa partecipi del suo osservatorio privilegiato? O è un personaggio terzo rispetto al compositore, anche se infine comunque mediato dal filtro di quest'ultimo? *Come* (cioè in che modo compositivamente inteso, con quale organico e genere, con quale tecnica, poetica, stile, struttura, forma, velocità, intensità, intenzione espressiva, ecc.)? *Dove* (ossia in quale spazio, ambiente, luogo geografico il compositore ci chiede di essere seguito attraverso l'ascolto)? E poi ancora *quando* (cioè in che tempo o epoca è ambientata l'opera, o meglio la storia narrata o dipinta coi suoni, ma pure in quale fase del giorno, dell'anno, delle stagioni, della vita di un personaggio raffigurato)? Infine, veniamo all'ultima domanda cruciale, al *perché* della scelta di raffigurare sonoramente un dato elemento della realtà o degli stati d'animo più intimi. La domanda ne implica un'altra

16. Si vedano in proposito le trasformazioni della fruizione e organizzazione spaziale del “concerto” dai cori battenti di Gabrieli sino alle opere di Stockhausen.

e cioè: cosa vuole dirci il compositore? Perché quel mare, quella luna, quell'eroe, quel temporale, quelle grotte, quel sogno, quella notte e così via? E soprattutto: per esprimere cosa? Ecco allora l'ultima, ma non ultima, tra le possibili domande: quali sentimenti, quali situazioni psicologiche e drammatiche, quali atmosfere, per quali nostre emozioni?

La guida all'ascolto che si snoda lungo una panoramica appassionante di 70 brani (circa) da Barocco a Novecento, brani che "suonando descrivono mondi", inizia con la *Sinfonia Pastorale* di Beethoven - uno dei brani più utilizzati dalla *Ton-Malerei* popolare - il cui sottotitolo, che recita "Sinfonia Pastorella - *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*" (Sinfonia Pastorale - *Più espressione del sentimento che pittura*), sembra risolvere tutti i problemi; anche quando la musica voglia essere descritta la sua "verità" rimane un'interiore "espressione del sentimento"¹⁷ e si conclude con i *Cinque pezzi per orchestra* op. 16 di Arnold Schönberg, un brano che si avvicina all'espressione pura pur rimanendo nell'intenzione dei titoli descrittivo, "di modo che il mutamento risulti solo per effetto del nuovo colore strumentale".

Favaro non ci avrà rivelato "che cosa è la musica" (titolo di un fortunato e audace e controverso saggio a quattro mani di Dahlhaus ed Eggebrecht) ma ci ha informato talmente tanto e bene sul contesto in cui questi brani sono nati, a cui rispondono e corrispondono, che l'atto di ascolto sarà senz'altro più desiderabile e, il testo - l'opera musicale - spesso, forse, più godibile.

Alessandro Melchiorre

17. Dalla campagna viennese di Beethoven ai *Naturlaute* di Mahler, da Vivaldi a Händel, da Debussy a Schönberg e poi Cajkovskij, Dvořák, Ives, Mendelssohn, Chopin, Mozart, Sostakovič, Liszt, Verdi, Janáček, Rossini, Haydn, Berlioz, Schumann, Wagner, Strauss, Skrjabin, Musorgskij, ecc., che Favaro ci fa "immaginare paesaggi e paesi, figure di eroi e personaggi letterari, architetture e sogni, dipinti e ambienti sonori".