

Musica/Realtà

Rivista quadrimestrale

Anno XIII, numero 39 - Dicembre 1992

Direttore responsabile: Luigi Pestalozza

Redazione e attività: Liana Barbati, Mario Baroni, Lorenzo Bianconi, Gianmario Borio, Marcello Conati, Rossana Dalmonte, Antonio Doro, Franco Fabbri, Roberto Favaro, Maurizio Ferrari, Enrico Fubini, Francesco Galante, Michela Garda, Francesco Giannattasio, Daniela Iotti, Georg Knepler, Luca Lombardi, Giacomo Manzoni, Alessandro Melchiorre, Richard Middleton, Pier Franco Moliterni, Luigi Pestalozza, Carlo Piccardi, Raffaele Pozzi, Edoardo Sanguineti, Nicola Sani, Jürg Stenzl, Andrea Talmelli, Antonio Trudu

Corrispondenti: Alfredo Aracil, Ramón Barce, Hanns-Werner Heister, János Maróthy, Philip Tagg

Redattore: Roberto Favaro

Segretaria di Redazione: Maddalena Ceretti

Direzione Editoriale: Istituto Musicale A. Peri, Reggio Emilia; tel. 0522/33955

Redazione: via Soperga 13, 20127 Milano, tel. 02/66984682 - 66985270 - 02/66984682 - 66985270 - 66986093 (Fax 66986492)

Amministrazione: Edizioni Unicopli, via Soperga 13, 20127 Milano, tel. 02/66984682 - 66985270 - 66986093 (Fax 66986492)

Per il 1992 un numero lire 13.000. Abbonamento annuo lire 35.000; estero lire 47.000. I versamenti vanno effettuati su c/c postale n. 10861201, intestato a Edizioni Unicopli, S.p.a., via Soperga 13, 20127 Milano. Registrazione del Tribunale di Milano n° 152 del 26-3-83. Spedizione in abbonamento postale, gruppo IV 70%.

Stampato con il contributo del CNR

La collaborazione alla rivista avviene su invito della Redazione.

associato a  Unione Stampa Periodica Italiana

Indice

5 INTERVENTI

Bayreuth 1992 (Giacomo Manzoni), p. 5; *Bach, Mozart, Einstein e X (ad Amadeus)* (Julio Estrada), p. 10; *"Destierro y cielo". Riflessioni in occasione dell'Incontro sulla Composizione Musicale di Valencia, 1992* (Gabriel Brncic Isaza), p. 16; *Tra amnesia e memoria* (Alessandro Melchiorre), p. 22.

27 SAGGI

Giovanni Piana
Considerazioni inattuali su Theodor W. Adorno

55 Riccardo Carnesecchi
1797 e 1848: due Rivoluzioni a Venezia

73 Alfredo Aracil
Il tempo non è più quello che era

81 Martin Cloonan
Censura e popular music

97 Antonio Doro
Linguaggio musicale e lavoro nella composizione

¹⁸ Lanzerotti A., *La gloriosa epopea, 1848-1849, nei canti politici dei poeti contemporanei e del popolo d'Italia*, Venezia, 1886. La scelta di Lanzerotti sembrerebbe rifarsi soprattutto ai periodici, ma quasi tutti i testi che riporta in effetti avevano girato anche sotto forma di fogli volanti, dove in un livello di cultura generalmente più "basso", si può trovare comunque davvero di tutto, dalle odi manzoniane a quelle siglate "pescivendoli".

¹⁹ La prima versione si può trovare manoscritta sugli spartiti delle musiche realizzate da Francesco Malipiero per la cantata e conservati presso l'Archivio Storico della Fenice.

²⁰ *Il caffè Pedrocchi*, p. 61.

²¹ *Fatti e parole*, p. 489.

²² *Sior Antonio Risoba*, p. 19.

²³ *Il mondo nuovo*, p. 217.

²⁴ *Miscellanea veneziana (1848-1849)*, Roma 1936, p. 154.

²⁵ *Il mondo nuovo*, p. 330.

²⁶ *Invito ai guerrieri italiani*, [Venezia 1848]; nella *Canzone napoletana sopra la guerra contro i Croati* [Venezia 1848?], un'altra versione: "Colle teste dei croati / Alle balle vogliam giuocar [...] Con la pelle dei croati / I tambur vogliam suonar".

²⁷ *Il mondo nuovo*, p. 166.

²⁸ *Verbali delle sedute della municipalità provvisoria di Venezia*, 1797, a. c. di A. Alberti e R. Cessi, Bologna 1928-1940, I, 1, p. 451.

²⁹ *Il mondo nuovo*, p. 167.

³⁰ Per l'uso dei versi d'opere liriche, si veda un ottimo esempio su Bertoni Jovine D., *I periodici popolari del Risorgimento*, Milano 1959, p. 417 sgg.; per il secondo aspetto, un articolo esemplificativo oggi più o meno umoristico, si trova in *Il mondo nuovo*, pp. 155-156.

³¹ Archivio storico della Fenice, busta *Spettacoli 1848-49*.

³² Mazzini G., *Filosofia della musica*, Bona, Milano 1943, p. 122 (edizione integra, riveduta sulla Ed. Naz. delle Op. complete).

³³ "Fatti e parole", p. 620.

³⁴ Archivio Storico Arti Contemporanee, *Fondo teatri veneziani*, fascicolo teatro Malibran (i puntini sono nell'originale, manoscritto); ivi anche la citazione che segue.

³⁵ Pasqualigo C., *Raccolta di proverbi veneti*, Venezia 1879, p. 162; cfr. i versi di cui la nota 24.

Il tempo non è più quello che era

di Alfredo Aracil

Il tempo (con iniziale minuscola) continua a essere il contenitore e, in buona parte, il contenuto delle nostre composizioni, ma l'altro Tempo (il Tempo: Storia) è cambiato, ha smesso per molti di essere inesorabile. Non sto parlando del "finale della Storia" come processo dialettico, così come Hegel e Marx avevano immaginato che un giorno avrebbe potuto verificarsi o come, sul fronte opposto, ha proclamato recentemente Francis Fukuyama. Mi riferisco al fatto che la nostra Storia, la Storia della Musica, sembra rivestire oggi nella musica un ruolo meno drammatico e intransigibile, meno irrevocabile, rispetto a soli alcuni anni fa. Questo, a mio parere, è causa e conseguenza dei molti dei cambi verificatisi nell'estetica più recente.

Fino a qualche decennio fa, l'oggettività o la ricerca del presunto fattore essenziale, dell'autentico, erano valori considerati primordiali in un'opera d'arte e non solo nell'ambito della creazione ma anche in quello dell'interpretazione e della musicologia; mentre molti compositori rendevano sistematico l'uso dell'aleatorietà (forse l'elemento più reale e sinceramente oggettivo a portata di mano) o ragionavano su nuovi processi di organizzazione formale partendo da leggi o premesse provenienti dal campo della fisica o della matematica (leggi, quindi, in grado di dare una sfumatura teoricamente oggettiva, scientifica, essenziale e contemporanea, a tutto ciò che investivano, pur puerile che fosse il loro impiego nella maggioranza dei casi), al contempo, dicevo, un gruppo di interpreti e musicologi gettavano le basi delle nuove tendenze nell'interpretazione della musica antica, partendo da criteri di storicismo e, quindi, almeno anche teoricamente, di ricerca dell'autentico, ... dell'essenziale. Si trattava allora non di un capriccio generale o di una tendenza ma, probabilmente, di

una sensibilità d'epoca.

L'audacia, la sensatezza (molte volte) e l'originalità della maggior parte di quei progetti e tendenze hanno arricchito in modo considerevole il panorama musicale, sia negli aspetti puramente tecnici sia in quelli più direttamente sensoriali. Tuttavia, la loro forza è stata anche la causa del fatto che divenissero un comodo rifugio per adepti meno immaginativi, ma soddisfatti di avere a che fare con problemi e questioni già risolti.

Credo che ci troviamo in un periodo in cui i progetti siano meno "imponenti" (intendo dire, meno suscettibili di essere imposti), più facilmente malleabili, più "deboli", nel senso più ampio e tollerante del termine, fatto che ha aperto enormemente il ventaglio della varietà tecnica e poetica del panorama attuale.

Una nuova malinconia. Non so se come conseguenza di ciò (sono quasi più incline a pensare che ne sia causa)... o, semplicemente, in concomitanza a tutto questo, stiamo assistendo a un cambio della sensibilità musicale (artistica, in generale) che aveva predominato negli anni Cinquanta e Sessanta: così, l'espressività, la retorica, la manipolazione degli elementi sensoriali o strutturali della musica, vengono ora di nuovo recuperati come valori (o almeno come qualcosa di valido) da molti artisti dopo la crisi della pretesa ricerca dell'"autentico".

La proliferazione nel nostro secolo di Scuole nazionali, Accademie universali (penso sia a Darmstadt sia allo stesso Cage) e Formule poetiche (dal Futurismo al Neocasticismo, da Fluxus al Minimalismo) che, nel fissare ognuna limiti precisi, canoni, tra l'adeguato e l'inadeguato, parvero garantire per decenni a ciascun compositore che aveva aderito a una di quelle, una sorta di tranquillità morale e professionale, non implica che non ci sia stato chi, da prospettive molto diverse, si fosse chiesto perché non avrebbe potuto valere qualsiasi altra cosa... In effetti, credo che siano proprio atteggiamenti di questo tipo che distinguono in parte l'autentico creatore dal semplice epigono e che le tendenze più accademiche e rigide abbiano avuto un'origine, più o meno remota, in inquietudini simili; non mi sto tuttavia riferendo ad atteggiamenti di semplice curiosità creativa o a eterodossie, ma alla pura e semplice assenza di criteri unici, sia nel campo estetico, che in quello poetico o tecnico.

La domanda a cui mi riferivo in precedenza (del perché non potrebbe valere qualsiasi altra cosa) era molto frequente nella metà degli anni Sessanta e, subito, da interrogativa si era volta in affermativa: qualsiasi cosa, qualsiasi sistema, formula o mezzo poteva essere valido per il

compositore e non sembra obbligatorio richiedere altra giustificazione (né più né meno) se non quella della qualità dei progetti o del risultato finale. Questo non significa, come invece in qualche momento hanno creduto la critica e parte del pubblico (inclusi gli stessi musicisti?) che "tutto vale", ma che "tutto potrebbe valere"; in modo che "ciò che vale" o "non vale" dipenda o, in definitiva, trovi la sua giustificazione non in ricette o norme "a priori" ma, puramente e semplicemente, nella qualità e nell'interesse del risultato finale.

Questo restituisce la responsabilità al compositore e, in un certo modo, anche l'"inquietudine", perché, allo scomparire delle "frontiere tra adeguato e inadeguato", per lui non esistono più "garanzie" teoriche di trovarsi sulla giusta via.

Tuttavia non ho la minima sensazione di trovarmi in un caos. Credo che molti, come me, non ce l'abbiano. È qualcosa di più, questo apparente disordine (meglio detto, questa ricollocazione del tutto) ha permesso di vedere, o di fissare l'attenzione, su aspetti nuovi (forse prima secondari) delle opere e degli stili musicali e, da questi nuovi punti di vista recentemente aperti, trovare fattori comuni tra progetti e risultati che, quando le cose parevano "essere chiare", sarebbero stati considerati incomparabili tra loro.

Negli ultimi tre anni ho avuto l'opportunità di sviluppare nei miei corsi all'Istituto di Estetica e Teoria dell'Arte, all'Università Autonoma di Madrid, una specie di "Tesi in forma di metafora" come alternativa all'abitudine di intendere troppo semplicisticamente la creazione artistica, e di convertire i suoi risultati in qualcosa di classificabile in uno spettro con solo due direzioni: tradizione o innovazione. La mia proposta è quella di considerare meno gli aspetti puramente formali e di reinterpretare la storia dell'arte del nostro secolo concentrandoci soprattutto sulla natura dell'artista. Ci troveremo così di fronte a nature "nostalgiche", specialmente devote alla *tradizione*, a nature "avanguardiste", nel campo dell'*innovazione*, e troveremo un terzo elemento, "la malinconia": una certa carica di pessimismo o di scoramento, ma senza il senso "arcadico" del passato assunto dalla "nostalgia"; ci troveremo ancora di fronte a un certo desiderio di sperimentazione ma senza l'"ottimismo" verso il futuro proprio delle "avanguardie".

La nuova Malinconia, in cui riconosco il terzo elemento che romperebbe il binomio tradizione/innovazione o, più esattamente, *nostalgia/avanguardia*, è più una metafora che una realtà; più un termine per intenderci che una vera definizione. In ogni caso, non è una definizione del tutto capricciosa: ci avvicina allo scetticismo attraverso atteggiamenti artistici che vanno (o sono andati) dal divertimento al banale, in

alcuni casi, fino alla ricerca della contraddizione in altri, dalla lucidezza fino al semplice scoramento.

Questa malinconia può essere causa o conseguenza di un certo blocco dell'illusione, di una certa sfiducia nei miraggi del passato o del futuro. Uno stato d'animo che spieghi o che permetta di ricorrere al passato (alla Storia, al patrimonio musicale) quasi esclusivamente come materia prima e che non condivide con l'avanguardia la fede nel futuro, però sì, la ricerca di soluzioni, progetti e sensazioni non notate prima... uno stato d'animo (una messa a fuoco) che non vuole cercare, né nel passato né nel futuro, il Paradiso perduto o il Paradiso promesso e, quindi, che permetta all'opera d'arte di circolare per la Storia senza alcuna gravità drammatica, tranquilla, libera.

Citazioni, evocazioni, convenzioni. La natura del compositore non deve, all'inizio, essere diversa quando porta al presente, quando elabora nelle sue composizioni, un oggetto musicale estraneo o un oggetto letterario estraneo. Può addirittura combinare i due tipi di incontro.

Cántico, un'opera per coro e strumenti a corda che ho composto tra il 1986 e il 1987, unisce due incontri letterari e due incontri musicali. Da un parte, utilizza il testo e lo scheletro musicale di una canzone di Juan Fernández de Madrid (*Siempre crece mi serviros*, contenuta nel "Cancionero de Palacio", del secolo XV) e dall'altra, alcuni versi del *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz, nel cui discorso musicale appare un nuovo incontro che scandisce il finale dell'opera: Il Rosario, glossato da Boccherini nel suo *Quintettino* op. 30 n. 6 (*La Musica Notturna di Madrid*).

Quest'ultimo era, in un certo modo, un voler "arricciare il riccio", nel voler restituire (sebbene modificato) il carattere di musica vocale a quel primitivo canto del rosario che fu di ispirazione a Boccherini nella composizione del suo pezzo per strumenti a corda. Ma c'è di più: quando l'opera, gli ultimi minuti, offre un testo (già esistente) di San Juan con musica (appena modificata) di Boccherini... e ci si rivela come una nuova composizione, in quel momento ignora, e ci fa ignorare, qualsiasi prevenzione contro la neutralità degli accostamenti, quando questi si utilizzano come "objects trouvés".

Il passato (quello musicale e quello letterario) di solito viene portato fino a noi come incontro, come oggetto concreto, e a volte come evocazione sprovvista di qualsiasi senso nostalgico. Il passato, inoltre, non si vede perché debba essere remoto: qualunque cosa diviene subito passato.

Nella mia *Sonata n. 2 (Los Reflejos)* del 1981, gioco, per esempio, con diversi aspetti della musica degli anni Cinquanta e Sessanta; aspetti antitetici in quegli anni, poiché utilizzavo processi propri della musica

aleatoria per inserirli in un contesto dall'apparenza seriale.

L'"apparenza seriale" era quasi una frivolezza, lo riconosco: era lasciare da parte l'elemento essenziale e basilare del costruttivismo musicale – la serie e il procedimento – per volgere la mia attenzione a qualcosa di secondario ed estrapolarlo dal suo contesto. Come Dallapiccola era affascinato da un aspetto secondario della dodecafonia, come lo erano le melodie che creava, o come architetti, tipo "The Five" a New York, hanno decontestualizzato e convertito in elementi tipologici ed emblematici nelle loro opere le novità formali che erano semplici circostanze – o conseguenze – in quelle degli architetti del Movimento moderno, confesso che a me, in modo particolare, più delle serie e dei processi di sviluppo delle opere di quell'avanguardia, mi attraggono e affasciano le conseguenze superficiali – l'"aspetto" delle nuove forme – generate da quelle serie e da quei processi.

Ma non solo attraverso evocazioni e incontri possiamo seguire le tracce della presenza tranquilla della Storia nella creazione artistica recente: lo troviamo anche nel recupero di certi aspetti e convenzioni; nel ritorno, per esempio, alla specificità delle diverse discipline artistiche – alla "pittura pittura", alla "scultura scultura", alla musica "da concerto" – come qualcosa di vivo e capace di continuare a offrire alternative e novità, a fianco delle "arti intermedie" – happening, poesia visuale, environments, body-art – sorte in piena esplorazione dei limiti dell'arte nei decenni scorsi.

All'interno del recupero della validità di certi generi nel presente, acquista particolare rilevanza il ritorno all'Opera convenzionale (all'Opera con le sue convenzioni, intendo) come genere capace, di nuovo, di accogliere l'inventiva e la creatività dell'autore contemporaneo; non come un fossile del passato che viene ora sostituito da forme audiovisive più libere.

Questo ritorno al presente si deve, in una buona misura, al recupero di alcuni valori estetici sui quali, per un certo tempo, ha pesato l'accusa di essere secondari o di essere degenerati ma che, per molti artisti, sono tornati a occupare un posto di primaria importanza. Mi sto riferendo, naturalmente, al recupero estetico del genere, al recupero, se vogliamo, poetico e non alle ragioni di tipo sociologico, politico o economico che hanno potuto contribuire, in parte, alla recente moda dell'opera considerata come spettacolo.

Nei primi paragrafi di questo lavoro ho fatto riferimento al fatto che dopo due o tre decenni in cui le principali preoccupazioni delle nostre avanguardie si sono concentrate sugli aspetti costruttivi e strutturali, cioè sui valori più ristretti e oggettivi dell'opera, ora dagli anni Settanta

stiamo vivendo un progressivo aumento dei valori sensoriali: di fronte alla volontà di nudità delle più raffinate strutture musicali degli anni Cinquanta, molti dei più giovani e degli spiriti più inquieti hanno perso nuovamente la paura della retorica, l'idea di costruzione sembra assoggettarsi con frequenza a quella di espressione e le idee di pura casualità o oggettività sembrano ora essere vinte da capriccio o passione.

Non sono proprio la retorica, l'espressione, la passione o il capriccio gli elementi chiave sui quali si è venuta sviluppando l'opera, da Monteverdi a Luciano Berio o da Gluck a Hans Werner Henze?... E, come ho già detto, mi sto riferendo all'opera come genere, come insieme di convenzioni con le quali giocare, su cui intervenire o su cui appoggiarsi, non tanto nel momento della scrittura della composizione (già che, in definitiva, ogni maestro ha il suo "mestiere") come quello della sua pianificazione, pensando soprattutto al momento in cui si materializza come spettacolo per un pubblico che, più o meno coscientemente, conosce le molte chiavi.

Ci sono molte possibilità di combinare musica e spazio, musica e immagine, musica e dramma... l'opera, intesa come genere, non solo offre la possibilità di scegliere e sommare buona parte di quelle, ma, grazie a quanto abbiamo detto finora, anche la possibilità di contare sulla memoria "extra" della sua tradizione.

La Storia come forma. Per concludere porto ad esempio un'altra opera da camera, *Dos Glosas* (del 1988), che fa un uso molto diverso di musiche preesistenti... o, per meglio dire, che mi ha permesso di formulare nuovi giochi con la memoria.

Si tratta di una composizione in due parti molto differenti tra loro – non contrastanti: differenti – che hanno come punto di partenza due mie opere precedenti. La prima, per solo clavicembalo, è una variazione su un breve pezzo per pianoforte (*Ottavia sola*) del 1986 che, già a sua volta, era una fantasia su quattro frammenti dell'*L'incoronazione di Poppea*, di Monteverdi. La seconda, per un insieme da camera molto particolare (vibrafono, arpa, pianoforte, clavicembalo e terzetto di strumenti a corda) è una variazione su un duetto per flauto e viola (*Narciso abatido*) scritta un anno prima partendo da quello che potremmo chiamare i "resti" di un'enorme tavola di relazioni intervalliche della quale mi ero servito, prima di ipertrofizzarla, in altre opere precedenti.

Anche quest'opera utilizza, quindi, il passato come "materia prima"... non solo nella sostanza musicale ma ora anche nella maniera di focalizzare questa utilizzazione. Ma, inoltre, ci mette di fronte a un

interessante paradosso... o a un dilemma: si tratta più di un "incontro" – o di un ricorso al passato – tornare a un'opera del XVII secolo (come la variazione I, in seconda istanza) piuttosto che a un'opera molto recente (come succede per la variazione II)?... Chi pone i limiti... e dove?

Non sempre la Storia è stata portata a noi dagli artisti per attuare come legittimatrice, né è stata evocata nostalgicamente o ripudiata. Non è questa la prima volta in cui la Storia viene utilizzata come "forma", come "materia prima". Per secoli c'è stato chi ha passeggiato a mente libera attraverso di essa; sebbene questo nostro secolo XX non sia propriamente caratterizzato da questa leggerezza.

Io mi sono formato e ho cominciato a scrivere le mie prime opere all'inizio degli anni Settanta: anni in cui la Storia era un'arma in mano ad avanguardisti e nostalgici. Oggi, tuttavia, per molti di noi l'interesse va in altre direzioni. Il passato e il futuro hanno smesso, per il momento, di essere quello che erano.

(Traduzione dallo spagnolo di Silvia Meucci)