

CONSERVATORIO DI MUSICA ARRIGO BOITO – PARMA
ANNO ACCADEMICO 2015-2016

BIENNIO ACCADEMICO DI II LIVELLO

prof. Giordano Montecchi
STORIA DELLA MUSICA (BA-004)
(30 ore, 5 cfa)

La memoria e l'orizzonte.
Percorsi nella musica e nel pensiero
di Luciano Berio

APPUNTI DELLE LEZIONI

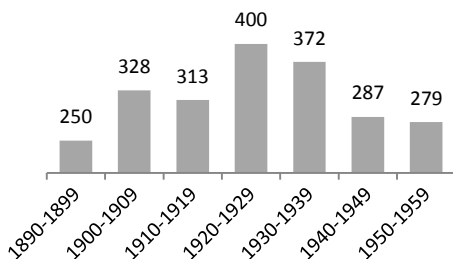
(questa dispensa è pensata come complemento e guida alle 15 presentazioni utilizzate a lezione e disponibili in formato pdf)

1. La figura di Berio nel panorama italiano

Luciano Berio può senza dubbio essere considerato non solo fra i maggiori compositori italiani del XX secolo, ma anche, più in generale, uno dei maggiori compositori del secondo Novecento. Berio appartiene a una generazione ricchissima di figure di spicco. Nato nel 1925 a Oneglia, in Liguria, è coetaneo di un altro protagonista della musica contemporanea, altrettanto e forse ancor più celebre: Pierre Boulez. Ma per quel fenomeno che curiosamente sembra ripetersi periodicamente nella storia della musica si potrebbe individuare una vera e propria affollata “generazione degli anni Venti” della quale farebbero parte gli autori che nel loro insieme hanno influito enormemente sulle sorti della musica del secolo scorso: Bruno Maderna (1920), Camillo Togni (1922), György Ligeti (1923), Luigi Nono (1924), Aldo Clementi (1925), Hans Werner Henze (1926), Franco Donatoni (1927), Karlheinz Stockhausen (1928).

Una sorta di conferma “statistica” ci viene da un rilievo puramente numerico che, seppure ampiamente arbitrario, data l’assoluta incontrollabilità dei criteri alla base della compilazione, risulta in qualche misura significativo. English Wikipedia pubblica una *List of 20st-Century Classical Composers* comprendente 3259 nomi di compositori nati fra il 1817 (ma comunque scomparsi nel XX sec.) e il 1972. Selezionando dalla lista gli autori nati fra il 1890 e il 1959, si ottiene un elenco di 2229 nomi.

compositori nati fra il 1890 e il 1959



fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_20th-century_classical_composers

In effetti, come mostrato dal grafico, la ripartizione per decenni indica i nati fra il 1920 e il 1929 come il gruppo più numeroso, con ben 400 nominativi. A prescindere dalla metodologia con la quale è stato ottenuto questo elenco, un dato numerico del genere è del tutto irrilevante da un punto di vista storico. Si tratta tuttavia di un indicatore che conferma la constatazione empirica circa la particolare rilevanza nelle vicende musicali del secondo Novecento di questa che abbiamo definito “generazione degli anni ’20” (o forse più in generale dei compositori nati fra le due guerre).

Tornando a Luciano Berio, è da sottolineare che nel panorama italiano, la sua figura e la sua musica si presentano in qualche misura “anomale” rispetto agli orientamenti predominanti sia fra i compositori suoi coetanei, sia più in generale sulla scena della nuova musica italiana. L’origine di questa “diversità” è da ricercare sia nella formazione culturale di Berio e nel fertile ambiente milanese frequentato negli anni ’50 (Umberto Eco, Roberto Leydi, Furio Colombo, ecc.), sia nella sua vicenda artistica e professionale che lo ha portato a soggiornare e lavorare a lungo negli Stati Uniti, determinando quel suo particolare legame col mondo musicale anglosassone. Una realtà, questa, che invece è risultata generalmente estranea, se non addirittura invisibile, agli ambienti musicali italiani della seconda metà del Novecento, assai più vicini sul piano teorico e compositivo alle esperienze maturate nel vecchio continente, in particolare negli ambienti francesi e di lingua tedesca.

L’arco storico nel quale si colloca il percorso compositivo e intellettuale di Luciano Berio, cioè la seconda metà del Novecento, è in effetti segnato da marcate, a volte addirittura inconciliabili divisioni fra concezioni estetiche e pratiche compositive, alimentate, non di rado, da un preciso retroterra culturale e ideologico. Si tratta di divisioni che hanno origini remote e che sono in certa misura fisiologiche alla storia delle arti in genere, riconducibili alla perpetua querelle fra *anciens* e *mordernes*, cioè fra conservatori e progressisti. Tuttavia è indubbio che questa divaricazione si è enormemente acuita nel XX secolo ed è letteralmente esplosa in relazione e per gli effetti di quell’autentico terremoto della storia rappresentato dal secondo conflitto mondiale.

2. Flash-back sul contesto storico

Per la storia del XX secolo, la Seconda guerra mondiale rappresenta una ferita tanto tragica e incancellabile, quanto determinante per la successiva evoluzione della cultura e delle arti. E anche le dinamiche interne alla musica del secondo Novecento, con le loro istanze profondamente conflittuali, sono inesorabilmente radicate nelle vicende che hanno condotto alla tragedia e nelle conseguenze che, come un marchio a fuoco, essa ha imposto alla storia della cultura.

Vediamo di riassumerne, per sommi capi, i punti essenziali. Possiamo individuare due premesse principali strettamente intrecciate fra loro

La prima di esse è l'affermarsi dei nuovi regimi dittatoriali che, da sponde opposte, operano per sovvertire e reprimere gli istituti della democrazia borghese e liberale (libere elezioni, pluralismo, libertà di espressione, ecc.), esasperando un confuso e ambiguo dualismo ideologico fra conservatorismo/progressismo, reazione/rivoluzione.

La seconda premessa – che ha conseguenze enormi in campo musicale – è la recrudescenza dell'antisemitismo, una piaga antica della storia europea tramutatasi, a partire dagli anni Trenta nel tratto più ferocemente disumano dell'ideologia nazionalsocialista.

In generale le dittature – qualsiasi sia la loro radice ideologica – sono accomunate dalla volontà di perseguire e reprimere tutti i comportamenti e le manifestazioni di pensiero in contrasto con la propria dottrina. Attraverso una potente macchina propagandistica – ieri come oggi (ma oggi le tecniche sono molto più raffinate e incruente) – i totalitarismi operano sistematicamente per imporre a tutta popolazione, ma in particolare agli intellettuali e agli artisti, la propria ideologia, facendo sì che tutta la sfera della comunicazione concorra all'esaltazione del regime e del suo ruolo storico. Di questa strategia propagandistica l'estetica è una componente essenziale e le arti (architettura, arti visive, musica, letteratura, ecc.) vengono individuate come strumenti potentissimi per plasmare l'opinione pubblica o, per contro, come minacce inaccettabili.

A differenza del bolscevismo sovietico e del nazismo, il fascismo italiano esercitò un controllo ideologico relativamente blando sulla cultura e sulle arti. Anzi, non di rado – almeno fino alla metà degli anni Trenta – furono proprio le tendenze progressiste a trovare facile sponda in un regime che amava presentarsi come rivoluzionario. Fra i movimenti artistici che ispirarono la cultura fascista figura, in primis, il futurismo, il cui obiettivo di

abbattere tutte le sopravvivenze del passato, visto come residuo parassitico, intollerabilmente accademico e oscurantista, rasentava la paranoia. Consapevoli del ritardo e della marginalizzazione della musica italiana rispetto al panorama europeo, musicisti, politici e intellettuali come Alfredo Casella, Giuseppe Bottai, Gabriele D'Annunzio, in un'ottica risolutamente nazionalista, si adoperarono per il rinnovamento e il rilancio della musica e della cultura italiane nell'orizzonte internazionale. Tipico esempio fu il varo della Corporazione delle Nuove Musiche fondata nel 1923 per iniziativa di D'Annunzio, Casella e Gianfrancesco Malipiero. Giovani compositori come Luigi Dallapiccola o Goffredo Petrassi, vicini per sensibilità e stile compositivo, rispettivamente, alle correnti dell'espressionismo viennese e del modernismo o neoclassicismo stravinskiano, ebbero ottime opportunità di affermazione grazie alle istituzioni e alle iniziative del regime. Inoltre, ancora in anni di guerra, nei teatri e nelle rassegne italiane venivano talvolta proposti autori e composizioni ormai da tempo proibiti in Germania. In Italia, nell'insieme, rimase assai più marginale ed episodica quell'ossessiva rappresentazione delle avanguardie artistiche e musicali viste come degenerazione borghese e come minaccia sovversiva che, invece, caratterizzò le politiche culturali dell'Unione Sovietica e della Germania nazista; politiche divenute con gli anni sempre più brutalmente persecutorie.

In Unione Sovietica il partito comunista, del tutto aperto e interessato, nella fase leninista, alle innovazioni e alle sperimentazioni più radicali, elaborò in seguito, ad opera soprattutto di Andrej Ždanov, braccio destro di Stalin, una sua intransigente teoria estetica denominata Социалистический реализм (Sozialističeskij realizm). Per il "realismo socialista" qualsiasi espressione artistica non può essere altro che strumento dell'ideologia e della connessa propaganda politica, dunque accessibile a tutti e totalmente dedita a rappresentare il comunismo, come avvio di una nuova età di progresso della civiltà. Al contrario, sono inesorabilmente condannate come espressione deteriore di "formalismo borghese" tutte le manifestazioni di ricerca individuale e sperimentazione sul linguaggio, nonché ogni connotazione di turbamento, incertezza, crisi, angoscia, ecc.

Il nazismo non fu così sistematico sul piano teorico, ma fu ancor più inesorabile nel boicottare e reprimere il cosiddetto *Kulturboschewismus* (bolševismo culturale) – etichetta che coincideva quasi totalmente con le stesse tendenze artistiche e musicali condannate dal realismo socialista. Il bersaglio della repressione nazista di precisò poi, nella seconda metà de-

gli anni '30 nella definizione di *entartete Kunst*, “arte degenerata” che fu messa alla berlina nel 1937 con l’omonima grande mostra allestita a Monaco e successivamente in altre città. Nel 1838 a Düsseldorf si tenne poi un’analoga mostra intitolata *Entartete Musik*, nella quale interpreti, musicologi, compositori – specie gli esponenti più in vista dell’innovazione musicale, quali Stravinskij, Schönberg, Alban Berg, Paul Hindemith, Ernst Křenek, Franz Schreker, Kurt Weill, Hanns Eisler, Ernest Bloch, Otto Klemperer, ecc. – furono additati al pubblico ludibrio come artisti degenerati.

Attraverso le teorie pseudoscientifiche di un’antropologia delirante, l’origine remota di tale degenerazione veniva individuata nell’appartenenza alla razza ebraica e nelle sue plurisecolari influenze sulla società. Influenze nefaste secondo il nazismo, e che era giunta l’ora di sradicare senza pietà. Con questa saldatura fra antisemitismo ed eliminazione di ogni libertà d’espressione, un connubio utilizzato spesso in modo strumentale («Decido io chi è ebreo e chi no» rivendicava Hermann Göring), il nazismo esercitò una repressione senza precedenti su tutto ciò che era invisibile alla politica del regime per qualsiasi ragione: antropologica, ideologica o estetica. Fino a poco prima dell’inizio della Guerra per ebrei, intellettuali, musicisti e artisti in genere restò aperta la strada dell’esilio. Ma quando le frontiere si chiusero, per gli ebrei ci fu solo deportazione e poi lo sterminio, la cosiddetta *Endlösung der Judenfrage* (“soluzione finale della questione ebraica”). Per gli altri sopravvisse una chance, ossia la sparizione dalla vita pubblica, la perdita del lavoro e una vita di stenti (piena comunque di rischi): la cosiddetta “emigrazione interna”, trascorsa nell’attesa della fine dell’incubo.

Al termine della guerra, quando iniziò il difficile e controverso processo di ricostruzione, queste cicatrici si rivelarono in tutta la loro devastante profondità. La già accesa ma tutto sommato fisiologica contrapposizione d’anteguerra fra conservatorismo musicale e correnti progressiste si colorò di ideologia per cui il conflitto fra avanguardia e tradizione venne declinato nei termini di antifascismo contro reazione, con schieramenti reciprocamente e spesso rabbiosamente intolleranti.

È da questo scenario fortemente conflittuale che prende avvio la storia musicale del secondo dopoguerra in Germania come in Italia, ma anche in Francia e in altri paesi d’Europa. Fanno parziale eccezione la Gran Bretagna, dove il contrasto fra avanguardia e tradizione ha avuto effetti assai

meno traumatici, e, naturalmente, l'Unione Sovietica, stretta ancora per molti anni nella morsa asfissiante del realismo socialista.

È in questo stesso scenario che Luciano Berio e la sua generazione, vivono gli anni della loro giovinezza e delle loro prime affermazioni come compositori.

3. La ripresa della vita musicale dopo la tragedia della Guerra

La situazione era oggettivamente drammatica. Interpellato dalla rivista «Musica» che all'inizio del 1946 svolse un sondaggio fra musicisti, alla domanda su quali fossero in Italia i bisogni immediati e futuri della musica, Dallapiccola rispondeva:

[Mi] sarebbe caro potermi occupare del futuro, se non ci fosse un presente assolutamente tragico. Ai musicisti d'Italia manca tutto. Manca cioè la carta da musica ai compositori, mancano le corde ai violinisti e ai violoncellisti e non è un mistero per nessuno che già da anni le arpiste montano i loro strumenti con mezzi di fortuna. Pianisti e compositori si arrabbatano per pagare il noleggio di un pianoforte verticale; ottimi strumentisti giovani debbono fare le loro esperienze "in astratto" o approfittando di un'ora fortunata, in cui possono trovarsi di fronte a uno Steinway.

I primi festival e rassegne organizzati in Italia nell'immediato dopoguerra fecero emergere con immediata chiarezza le accese diatribe fra diverse fazioni. Al Festival Internazionale di musica svoltosi a Roma nel 1945 furono eseguite alcune prime assolute di rilievo (*Missa solemnis pro pace* di Casella, il *Concerto dell'albatro* di Giorgio Federico Ghedini, la Suite da *La follia d'Orlando* di Petrassi), ma lì per lì non vennero a galla le questioni più scottanti che invece emersero con tutta evidenza nel 1946, a Venezia, con la IX edizione del Festival di Musica Contemporanea, la prima del dopoguerra. Una serata del festival dedicata alla "Giovane scuola italiana", con vari autori fra i quali Maderna, Riccardo Malipiero (figlio di Gianfrancesco), Camillo Togni, cioè quelli più attratti dai modelli della scuola dodecafonica viennese, sollevò un vespaio di polemiche: «una squallida serata, che segnò uno degli insuccessi più sensibili del Festival» sentenziò un accanito tradizionalista quale Guglielmo Barblan. Petrassi dal

canto suo così riferiva: «la grande protagonista è stata la dodecafonia e come in tutte le polemiche vi erano i mistici-martiri dei dodici suoni; gli oppositori violenti e chi osservava sorridendo gli scalmanati delle due fazioni».

Ciononostante, l'esecuzione dei *Canti di prigionia* di Luigi Dallapiccola (1939-41) – di fatto una delle primissime composizioni italiane basate su procedimenti seriali – incontrò un grande successo (vedi Lezione 1 e audio). Sottolineando la geniale originalità di Dallapiccola, Massimo Mila osservava come egli fosse riuscito a dimostrare che la dodecafonia

può dar luogo a musiche espressive di qualunque temperamento umano, disancorato dall'abusato complesso psicologico mitteleuropeo della disfatta e della crisi, che pareva suo unico retaggio nel periodo dell'espressionismo atonale, [...] [senza imporre] la sostituzione di nuovi criteri estetici a quelli che ci son serviti tanto bene per comprendere tutta la musica, dal gregoriano a Stravinskij e al jazz.

Mila proseguiva quindi individuando in Dallapiccola

la voce più schietta di un'epoca in cui l'Europa ha visto stringersi attorno a sé la fatale cinta del filo spinato e si è sentita trasformare poco a poco in un immenso campo di concentramento, dal quale più non uscirono che i lamenti dell'oppresso, la nobile sublimazione di chi dal carcere evadeva per la forza purissima dello spirito, e lacollera santa del giusto che anche in catene combatte, sorretto dalla fede incrollabile.

Lo stesso Mila bocciava però senza appello la Sinfonia op. 21 di Anton Webern, anch'essa nel programma del Festival:

Entusiasmo degli atonali per la Sinfonia op. 21 di Anton von Webern; essi hanno difeso questo pezzo con un calore tanto generoso quanto inopportuno. [...] Non è [...] una pretesa incoerenza e mancanza di collegamento delle idee quella che ci induce a manifestare il nostro scetticismo sulla reale grandezza di questo compositore, bensì la qualità di queste idee, la loro estrema miseria. Magari, quindi, fosse musica incomprensibile, come pareva al pubblico! Ma qui si capisce anche troppo che c'è il vuoto.

Di tutte le tendenze innovatrici delineatesi prima della guerra, quella che adesso inaspettatamente tornava alla ribalta – suscitando polemiche roven-

ti e una vera e propria spaccatura nel mondo musicale, fra adesioni appassionate e ostilità rabbiose – era proprio la dodecafonìa di Schönberg e dei suoi allievi viennesi, con Alban Berg nel ruolo del moderato e Anton Webern in quello del radicale. Un ritorno per molti versi inaspettato, considerato che per molti, già negli anni '30, il metodo dei dodici suoni (come Schönberg si ostinava a chiamarlo, rifiutando il termine “dodecafonìa”) era giudicato come una esperienza ormai superata e da archiviare. Dopo la diaspora del cenacolo viennese, in seguito all'avvento del nazismo, la scena musicale di quegli anni era ormai dominata dalle varie tendenze neo-classiche e delle inesauribili soluzioni armoniche di marca prevalentemente franco-russa ma non solo. Con autori come Stravinsky, Ravel, Prokof'ev, Milhaud e il gruppo dei Sei, Béla Bartók, Paul Hindemith, Kurt Weill, per citare solo i maggiori, il modernismo mieteva successi sfoggiando ritmi vibranti, linguaggi armonici variopinti e molto avanzati, dove cromatismi, tonalità allargata, neomodalità, politonalità, stilemi jazzistici e popolari erano ormai moneta corrente.

In questo quadro la dodecafonìa rappresentò il paradigma dell'avanguardia vittima della fedeltà al proprio ideale utopistico ma indifendibile, perseguitata dalle dittature e invisa a gran parte del pubblico e del mondo musicale. Dopo la tragedia, tuttavia, l'esperienza di Schönberg e dei suoi, quel linguaggio che sembrava esplorare gli infiniti volti musicali dell'angoscia, assurse al rango di una profezia. Per molti, la dodecafonìa divenne l'emblema stesso della lotta per la libertà d'espressione e l'autonomia dell'arte, e per quei quei valori di civiltà e umanità così brutalmente calpestati dai totalitarismi.

Il critico e musicologo Hans Heinz Stuckenschmidt racconta così, in terza persona, il suo accostamento al radicalismo schoenberghiano:

Gli infami attacchi che [l'autore] leggeva nei quotidiani e nelle riviste specializzate contro Schoenberg ed altri artisti a lui vicini, ebbero su di lui l'effetto di imponenti titoli di merito. Era il modo di condurre la lotta, lo scorretto sistema di diffamazione, che suscitò in lui un'aspra opposizione ai metodi di questa giurisdizione, esercitata da un'estetica retrograda, e che lo indusse a diventare un amico entusiasta dell'arte incriminata». (Stuckenschmidt 1951, 76)

E anche Dallapiccola visse quella stagione in termini non dissimili:

Si può affermare senza timore di essere smentiti che Arnold Schoenberg abbia collezionato la più ragguardevole serie di insuccessi che musicista contemporaneo abbia avuto. [...] Non è l'insuccesso che può capitare a chiunque; [...] Ciò che tocca a Schoenberg è molto di più. L'insuccesso suo è una cosa grandiosa e generale». (Dallapiccola 1938, 214).

Nel 1949 il filosofo e sociologo Theodor Wiesengrund Adorno, l'esponente più autorevole, insieme a Max Horkheimer, della Scuola di Francoforte, pubblica *Philosophie der neuen Musik* (Filosofia della nuova musica), opera nella quale la figura e la musica di Schönberg vengono esaltate come unica legittima risposta a un mondo e una società ormai brutalmente disumanizzati. La musica, come tutte le arti, per Adorno hanno oggi il dovere di denunciare la condizione alienata dell'individuo e questo imperativo di verità preclude loro la bellezza, in quanto rappresentazione illusoria, fuga da una realtà che è tutt'altra. La musica moderna ha di fronte a sé un'alternativa secca: o è vera o è falsa. Ogni tentativo di recuperare lirismi, emozioni, linguaggi di un passato irrimediabilmente concluso rappresenta una colpevole menzogna, una fuga dall'angosciosa condizione presente. Secondo Adorno, infatti, «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch», «dopo Auschwitz scrivere una poesia è un atto di barbarie». Di fronte all'orrore del tempo presente, abbandonarsi ai piaceri della poesia e della bellezza è un'inaccettabile manifestazione di cinismo e di insensibilità.

Nell'immediato dopoguerra si innescò dunque un rapido processo di “canonizzazione” del metodo dei dodici suoni nel quale, oltre a un mix di modernità, progresso musicale, antagonismo, sembrava incarnarsi musicalmente quell'urgenza di ricostruzione e rifondazione della civiltà europea che, in particolare in Germania, si esprimeva nel concetto di *Stunde Null*, cioè “ora zero” o anche “anno zero”.

In breve, a molti dei compositori più giovani, nati negli anni Venti, le posizioni dello stesso Schoenberg apparvero troppo imbevute di riferimenti alla tradizione, specie se confrontate col coraggioso radicalismo di Anton Webern che, ucciso in circostanze controverse da un soldato americano nell'ottobre del 1945, divenne oggetto di un vero e proprio culto. La morte di Webern, marcò come una tragica fatalità l'inizio di questo nuovo capitolo della storia musicale continentale. Così, la ricostruzione della civiltà

musicale del vecchio continente ebbe uno dei suoi presupposti nella lezione weberniana che, riletta e interpretata non senza forzature, condusse nel giro di pochi anni alla generalizzazione del trattamento seriale come principio fondante di una nuova concezione del comporre intenzionata a fare tabula rasa del passato. Definita come serialismo, serialità integrale, o più genericamente postwebernismo, questa nuova concezione compositiva si incentrava sull'idea di forma intesa come "struttura" costituita da un certo numero di "parametri" organizzati secondo un rigoroso trattamento di tipo seriale. La serie, le sue forme canoniche, le sue trasposizioni e permutazioni, vennero elevate a schema organizzativo generale per disporre e articolare non solo le 12 note (cioè le altezze), ma anche le durate, i silenzi, i timbri (cioè la strumentazione), i caratteri del suono (dinamiche, modi d'attacco, ecc.), l'agógica, ecc.

4. Darmstadt

L'impulso decisivo allo sviluppo di queste nuove tendenze musicali venne da una cittadina della Repubblica Federale Tedesca nella regione dell'Assia, Darmstadt, dove nell'estate del 1946, per iniziativa del musicologo Wolfgang Steinecke, presero avvio i *Ferienkurse für internationale neue Musik*. Dopo anni di ostracismo e persecuzione delle nuove tendenze, l'intento era di dare un contributo alla rinascita musicale e culturale della Germania e al ricostituirsi di una comunità artistica internazionale. I corsi di Darmstadt riscossero subito un grande interesse, richiamando partecipanti e docenti da molti paesi d'Europa e anche da oltre oceano, tanto che nel 1948 mutarono significativamente il nome in *Internationale Ferienkurse für neue Musik* («Corsi estivi internazionali per la nuova musica»). Dopo i primi anni, caratterizzati dalla presenza di docenti di composizione ancora legati al passato, come ad es. Wolfgang Fortner e Hermann Heiß, e dall'esecuzione di autori rappresentativi delle più diverse tendenze della contemporaneità – da Milhaud a Stravinskij a Malipiero a Orff a Hindemith – con l'avvento di insegnanti quali René Leibowitz, Josef Rufer, Theodor Wiesengrund Adorno, l'interesse dei corsi si volse in modo sempre più accentuato ai maestri della cerchia viennese come Schönberg e Webern.

Elenco dei principali docenti ai corsi di Darmstadt dal 1946 al 1960

- 1946 – Wolfgang Fortner, Hermann Hei
- 1947 – Fortner, Hei
- 1948 – Fortner, Hei, René Leibowitz
- 1949 – Fortner, Leibowitz Josef Rufer
- 1950 – Fortner, Ernst Křenek, Edgar Varèse, Theodor W. Adorno
- 1951 – Fortner, Hei, Adorno
- 1952 – Olivier Messiaen
- 1953 – Fortner, Hei, Messiaen
- 1954 – Hei, Bruno Maderna
- 1955 – Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Maderna
- 1956 – Hei, Boulez, Maderna
- 1957 – Henry Pousseur, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen
- 1958 – Křenek, John Cage, Maderna.
- 1959 – Nono, Stockhausen, Pousseur
- 1960 – Hei, Boulez, György Ligeti, Maderna, Pousseur.

Nel giro di una decina d'anni si registrò quindi un progressivo passaggio del testimone e nel ruolo di docenti si imposero via via alcuni giovani e agguerriti compositori come Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Luigi Nono.

Divenne in tal modo esplicita la netta contrapposizione dei fautori del radicalismo seriale alle tendenze espresse da autori quali Stravinskij o Hindemith che, ormai collocati nella sfera della "classicità", apparivano divergenti e retrospettivi rispetto alla incipiente e rinnovata nozione di avanguardia musicale. Ma non solo. Nel 1952, un anno dopo la morte di Schönberg, la pubblicazione sulla rivista "The Score" dell'articolo di Pierre Boulez *Schoenberg is dead* definì in modo inequivocabile e clamoroso una posizione condivisa da molti altri giovani autori. Di Schönberg si ripudiava l'atteggiamento parzialmente mediatore nei confronti della tradizione, a favore della più radicale scelta di linguaggio compiuta da Webern.

Tutto sommato, una logica di ingeneramento tra le forme seriali propriamente dette e le strutture derivate è rimasta assente, in generale, dalle preoccupazioni di Schoenberg.

Ecco ciò che crea, pare, la caducità della maggior parte della sua opera seriale. Poiché le forme preclassiche o classiche che reggono la maggior parte delle sue architetture non sono, storicamente, per nulla legate alla scoperta dodecafonica [...] il progetto che si proponeva fallisce [...] [generando] il peggiore dei malintesi. Un «classicismo romantico» sbilenco, dove la

buona volontà non è quel che meno ripugna. [...] Atteggiamento reazionario che lasciava la porta aperta a tutte le sopravvivenze più o meno vergognose. [...] Non esiteremo perciò a scrivere, senza alcuna volontà di stupido scandalo, ma anche senza ipocrisia pudica e senza inutile melanconia:

SCHOENBERG È MORTO.


Allo stesso Boulez (sempre nel 1952) si deve ad esempio la perentoria affermazione secondo la quale «Qualsiasi musicista che non abbia sentito – non diciamo capito ma proprio sentito – la necessità del linguaggio dodecafonico è INUTILE». I tratti del postwebernismo, la corrente musicale che rappresenta uno degli snodi cruciali della vicenda musicale dell'intero secolo, erano a questo punto ormai chiaramente delineati in termini di assoluta e provocatoria intransigenza, tali da rinfocolare il dissidio fra nuova avanguardia seriale e quei compositori che a vario titolo non si riconoscevano in essa, pur richiamandosi a volte anch'essi alla scuola di Vienna come nel caso di Dallapiccola che, ancora nel 1973, bollava con parole di fuoco quello

scritto insolentissimo del Boulez *Schoenberg è morto*, uscito circa un anno dopo la scomparsa del grande compositore; forse il primo esempio dell'arrivistico terrorismo che seguì (ma si sa che il terrorismo funziona soltanto su coloro che si lasciano terrorizzare).

Fu l'insieme di questi fattori a determinare il clima piuttosto arroventato e fortemente polemico in cui Luciano Berio e altri suoi coetanei iniziarono, negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale, la loro carriera di musicisti e compositori.

NOTA BENE.

Questi “Appunti delle lezioni” si affiancano ai testi d'esame già assegnati” e hanno una veste inusuale. Le pagine seguenti sono infatti pensate come una guida all'utilizzo delle presentazioni Powerpoint utilizzate a lezione. Per renderne più agevole la visualizzazione esse sono state convertite in pdf, mentre i relativi files audio sono forniti in una directory a parte. Tutti questi materiali sono stati resi disponibili online per il download.

Il simbolo  significa che fra i MATERIALI INTEGRATIVI sono presenti il file audio e/o la partitura del brano.

Lezione 1

- La piaga dell'antisemitismo in Europa. Una lunga storia
- Il nazismo e la musica.
- le mostre: *Entartete Kunst* (Monaco 1937)
Entartete Musik (Düsseldorf, 1938)
- Il contributo dei musicisti di origine ebraica alla storia della musica
- La “protest music” di Luigi Dallapiccola”:
dai ♪ *Canti di prigionia*: ♪ *Preghiera di Maria Stuarda*

Dallapiccola compose i *Canti di prigionia* per testimoniare il suo sdegno contro la promulgazione delle Leggi razziali del 1938. Qualche tempo prima, alle prime avvisaglie del fatto che Mussolini intendeva allinearsi alla politica antisemita di Hitler, Dallapiccola e Laura Luzzatto Coen, la sua fidanzata di origine ebraica, avevano deciso di sposarsi.

- Alcuni dati statistici sulla diffusione dell'opera e della musica da concerto in Italia

Lezione 2

- Gli esordi compositivi di Luciano Berio:
♪ *Petite Suite per pf*, 1947
♪ *Quattro canzoni popolari*, 1946-47

Per un esauriente profilo della vita e della produzione di Luciano Berio si rimanda alla voce *Berio, Luciano* di Giorgio Pestelli, in *Enciclopedia Treccani online* (vedi in Materiali didattici - Antologia di testi, pp. 1-19). Di utile consultazione è anche l'analoga voce a firma di David Osmond-Smith in *New Grove Dictionary of Music and Musicians online*, La voce è corredata dal catalogo completo dell'opera e da un'ampia bibliografia (anche questa voce è inserita nell'*Antologia di testi*).

Un'ulteriore ricca fonte di informazioni, tutt'ora “in progress” è il sito del Centro Studi Luciano Berio: <http://www.lucianoberio.org/>

Lezione 3

- La musica di Berio prima di Darmstadt.
 - ♪ *Opus Number Zoo* (1951, rev. 1970)
- Gli inizi del “metodo dei 12 suoni” (dodecafonìa)
 - ♪ Schönberg, *Bläserquintett* op. 26 (1923-24),
la serie fondamentale e le sue quattro forme
- 1952, Tanglewood: l’incontro con Dallapiccola.
- La musica di Luigi Dallapiccola. Alcuni esempi
 - ♪ Cinque frammenti di Saffo:
 - ♪ n. 5, “*Io lungamente*”
 - ♪ *Sex Carmina Alcaei*,
 - ♪ n. 1, *Expositio*
 - ♪ n. 2, *Canon perpetuus*
 - da *Il prigioniero*,
 - ♪ scena I, tema “Fratello”
- Gli “omaggi” di Berio a Dallapiccola:
 - ♪ da *Chamber Music* (1953):
 - ♪ *Strings In The Earth And Air*
(qualche spunto analitico)
 - ♪ da *Cinque variazioni* per pf (1952-53):
 - ♪ *Variazione V* (questa variazione è
basata sulla cellula di “Fratello”)
- I *Ferienkurse* di Darmstadt dal 1946 al 1960:
 - elenco dei principali docenti
- Strutturalismo e culto weberniano. Un esempio di approccio analitico: Christoph Neidhöfer; *Bruno Maderna’s Serial Arrays*
(«Music Theory Online», 13, 1, 2007)
- Un “manifesto” dello strutturalismo musicale:
 - Pierre Boulez, ♪ *Structures*, livres I (1952) & II (1961)

Lezione 4:

- Musica – Rumore – Elettronica
- Precursori: Luigi Russolo e gli intonarumori
esempi: ♪ gorgogliatore, ♪ crepitatore, ♪ ronzatore, ♪ ululatore
Russolo, ♪ *Risveglio di una città* (1913)
- Una piccola antologia dei pionieri della musica elettronica:
 - John Cage, ♪ *Imaginary Landscape n. 1* (1939)
♪ *Imaginary Landscape n. 4* (1951)
 - Pierre Schaeffer, dai *Cinq études de bruits*:
♪ *Étude aux chemins de fer* (1948)
 - Vladimir Ussachevsky, ♪ *Sonic Contours* (1952)
 - Karlheinz Stockhausen, ♪ *Étude* (1952)
 - Bruno Maderna, ♪ *Musica su due dimensioni*
- 1955: costituzione dello Studio di fonologia della RAI di Milano.
Luciano Berio e Bruno Maderna, ♪ *Ritratto di città* (1954)
Il brano fu concepito per convincere i dirigenti Rai a finanziare uno studio di elettronica e intendeva dimostrare le grandi potenzialità di sonorizzazione radiofonica delle nove tecnologie elettroniche.
- Cronologia essenziale della musica elettronica presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano negli anni 1954-1961.
- Gli anni d'oro dell'elettronica in Italia e all'estero:
 - Karlheinz Stockhausen, ♪ *Gesang der Jünglinge* (1956)
 - Henry Pousseur, ♪ *Scambi* (1957)
 - Karlheinz Stockhausen, ♪ *Kontakte* (1960, 2 versioni):
1) ♪ solo nastro 2) ♪ nastro, pf, perc.
 - James Tenney, ♪ *Collage #1 (Blue Suede)* (1961)

Lezione 5

- 1958: Luciano Berio e Umberto Eco lavorano a un documentario radiofonico intitolato ♪ *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica della parola.*

Da quel documentario Berio ricava quella che resterà la sua composizione elettro-nica più famosa: ♪ *Thema. Omaggio a Joyce* (1958).

I testi completi di entrambi i lavori sono presenti in formato pdf fra i Materiali integrativi

- Il testo di Joyce come materiale compositivo: fonemi e segmenti testuali: individuazione, classificazione, elaborazione, riassetto, ipotesi di raffigurazione notazionale.

Sull'argomento cfr. L. Berio, *Poesia e musica.*

Un'esperienza, in L. B, *Scritti sulla musica*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 252-266; cfr. ♪ file audio, tracce #27-37.

Lezione 6

- Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*.

Il testo di questo racconto di Borges è presente nei Materiali integrativi. Questo racconto visionario identifica le infinite possibili combinazioni del linguaggio con l'Universo stesso. Esso sviluppa una affascinante meditazione sulle relazioni fra razionalità e casualità, fra conoscenza e inconoscibile; nozioni che sono alla base di ogni nostra possibile concezione dell'Universo.

- Opera aperta e musica aleatoria.

Il dibattito fra Umberto Eco e Fedele d'Amico
(**Antologia** pp. 46-69)

Dal Rinascimento al Barocco: Piero della Francesca e Caravaggio (cfr. Umberto Eco, **Antologia**, pp. 25-26)

Le "macchie di Rorschach"
(cfr. Fedele d'Amico, **Antologia** p. 53)

- John Cage e la "notazione proporzionale":
John Cage, ♪ *Music of changes*, vol. I:
- Altri esempi di partiture "aleatorie":
Boulez, ♪ *Troisième Sonate pour piano*
K. Stockhausen, ♪ *Klavierstück XI*
(sono riportati i link ad alcune esecuzioni)
- Altri esempi di notazioni grafiche, aleatorie o gestuali
- Luciano Berio, ♪ *Sequenza I* per flauto – le due versioni.

Come è noto, la prima versione della *Sequenza* per flauto era in notazione proporzionale. Tuttavia già nel 1966, in una lettera ad Aurèle Nicolet e successivamente nell'*Intervista sulla musica* con Rossana Dalmonte, Berio lamentò l'eccessiva arbitrarietà di letture che questa notazione aveva incoraggiato, specie con interpreti troppo disinvolti nel loro approccio. Così nel 1992 Berio riscrisse *Sequenza* in notazione con valori ritmici precisi, pur senza divisione in battute, archiviando quindi l'originaria idea di "apertura" propria della prima versione. L'indicazione di *Sequenza I* come esempio di "opera aperta" fornita da Umberto Eco è considerata fuorviante da molti commentatori.

[segue nella pagina successiva]

segue Lezione 6

- Berio e la musica aleatoria

L'adesione di Berio alle poetiche dell'opera aperta e della musica aleatoria è sempre stata molto cauta e limitata, tuttavia c'è qualche esempio più calzante rispetto a *Sequenza I*. L'esempio forse più significativo in tal senso è forse *Epifanie* (1959-61) che prevedeva un certo numero di 10 possibili combinazioni formali affidate agli interpreti. Ma anche in questo caso Berio si è ricreduto e nel 1991 ha ritirato *Epifanie* pubblicandone una nuova versione intitolata *Epiphanies*, concepita in forma univoca, senza più le opzioni combinatorie affidate all'esecutore.

Berio, ♪ *Epifanie* (1961) – ♪ *Epiphanies* (1991)

Lezione 7

- Ancora su Sequenza I. Notazione e prassi esecutiva.

I primi 5" di *Sequenza I* (vers. 1958):
confronto fra ♪ esecuzioni diverse.

"Opera aperta" e prassi compositiva: alcune considerazioni
di Fedele d'Amico (cfr **Antologia** p. 46 sgg.)

- 3 aspetti della nozione di "apertura" nella prassi compositiva di Berio:

A) emancipazione della parola dai vincoli semantici
(cfr. ♪ *Thema. Omaggio a Joyce*)

B) emancipazione del ritmo dai vincoli della notazione divisiva
esempi di notazione grafico-gestuale:

E. Brown, B. Maderna, Berio (*Sequenze*),
Berio, ♪ *Circles* su testi di e.e. cummings

(vedi testo di Cummings in **Materiali integrativi**)

I limiti della notazione: notazione come utopia

- Etnomusicologia, tradizione orale e notazione:
alla scoperta dell'"altro" in musica.

C) l'apertura all'"altro": relativizzazione dei codici
a livello antropologico

Lezione 8

- La sensibilità di Berio per i temi delle culture altre: dalle ♪ *Quattro canzoni popolari* ai ♪ *Folk Songs* (cfr. *Intervista sulla musica*, **Antologia**, p. 133 sgg.; *Tradurre la musica*, **Antologia**, p. 154 sgg.; *Commenti al rock*, in *Scritti sulla musica*, pagg. 108-120)
- I *Folk Songs* e le loro fonti
- n. 11, *Azerbaijan Love Song*: un testo indecifrabile di
- Le diverse combinazioni strumentali degli 11 brani
- Autocitazione: l'incipit della viola nel n. 2 e nel n. 10

Lezione 9

- L'interesse di Berio per le culture orali, il folklore e la popular music in genere si concretizza in composizioni come ♪ *Coro*, ♪ *Voci* (*Folk Songs II*), ♪ *Naturale*, ♪ *Beatles Songs* (cfr. le note dell'autore fra i Materiali integrativi).
- ♪ *Coro*, per 40 voci e strumenti è uno dei capolavori di Berio. Il brano è ispirato e trasferisce in partitura l'organizzazione delle eterofonie e degli hoquetus tipico della musica dei pigmei Banda-Linda, su cui l'etnomusicologo Simha Arom aveva condotto e pubblicato studi molto approfonditi e trascrizioni accurate.
- Disposizione originale dell'organico che accoppia le 40 voci ad altrettanti strumenti
- ♪ Esempi di eterofonia praticata in diverse culture e tradizioni orali
- ♪ *Ya Mimati* (Egitto): confronto fra due versioni dello stesso brano, la prima tradizionale (eterofonica, reg. 1910), la seconda (1971) trascritta in notazione che cancella ogni traccia di eterofonia.
- Una erronea trascrizione della sezione IX di *Coro*....
- 1967: Cathy Berberian e i ♪ *Beatles Songs*. Un confronto fra le realizzazioni di Berio e Louis Andriessen.

Lezione 10

- ♪ *Sinfonia* (1968). Cfr **Antologia**, p. 136 sgg.)
- Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*: la lezione di un grande antropologo.
- L'amore di Lévi-Strauss per la musica.
- Sintesi dei miti dei Bororo e di altre comunità utilizzati da Berio.
- Il Primo movimento di *Sinfonia*: il testo, la struttura e le correlazioni fra i diversi miti.
- La distribuzione del materiale testuale (fonemi, parole, frammenti narrativi) fra voci soliste e coro, voce parlata e voce cantata.
- Esempi di scrittura vocale.
- Osservazioni sulla materia armonica: “accordo 1”, “accordo 2”, la prassi della “saturazione” cromatica.
- Il Secondo movimento: la riscrittura di ♪ *O King*.
- Una “serie” molto particolare.
- Saturazione cromatica: da 7 note a 12 note.
- Il testo di *O king* e il suo trattamento, ispirato alla classificazione delle vocali secondo l'International Phonetic Association.

In merito a *Sinfonia*, nelle pagine che seguono è inserito un testo redatto nel 1988 in occasione dell'esecuzione di questa composizione a Bologna sotto la direzione dell'autore.

Giordano Montecchi
Sinfonia di Luciano Berio

[in *Il Teatro Comunale per il IX Centenario dell'Università di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 61-70]

Sinfonia costituisce nel suo complesso uno dei momenti di maggiore consapevolezza teorica della produzione musicale del dopoguerra. Non è casuale che su di essa si sia accentrata l'attenzione di molti studiosi (P. Altmann, D. Osmond-Smith, I. Stoianova ecc.) facendone così una delle pagine più scrupolosamente analizzate della musica di questi decenni. Tuttavia la conclusione pressoché obbligata delle analisi dedicate ad essa consiste per lo più in una dichiarazione di impotenza a coglierne e restituirne l'estrema complessità dei processi che vi si attuano, non tanto in senso compositivo, quanto in senso comunicativo, ovvero l'interminabile concatenarsi di significati, di rimandi simbolici o semantici che essa ospita quale oggetto artistico dalle mille possibili letture.

In *Sinfonia*, con modalità quasi emblematiche, sembrano condensarsi i frutti di una stagione che va scoprendo (è il 1968) nuovi spazi per la ricerca linguistica e semiotica. In essa si sperimenta un radicale superamento delle univocità concettuali dei parametri e delle categorie musicali, si porta allo scoperto la più completa ed entusiastica destabilizzazione delle convenzioni stilistiche e strutturali del linguaggio musicale, in particolare per quanto concerne gli abituali rapporti fra testo e musica. Leggere in *Sinfonia* un funambolico *divertissement* linguistico musicale coronato dall'applauso unanime per la seducente, ineguagliabile eleganza delle sue movenze, è però oltremodo riduttivo. Certamente *Sinfonia* è anche questo. Il suo sperimentalismo tocca il suo culmine nel famoso Terzo movimento, organizzando sullo scheletro dello *Scherzo* della Sinfonia n. 2 di Mahler la più imperscrutabile ridda di citazioni molteplici e sovrapposte che mai forse sia stata architettata. Tuttavia, questo tratto sperimentale, mentre radicalizza all'estremo quell'onnivorismo musicale di Berio che tante volte, spesso con non dissimulata riserva, è stato additato come tratto così caratteristico del suo stile, si trasforma inevitabilmente in qualcosa di profondamente diverso sul piano qualitativo. L'inarrestabile proliferare semioti-

co di *Sinfonia* diviene l'immagine di un'arte che ha assunto in sé la coscienza dell'illusorietà della propria definizione esauriente ed univoca, la consapevolezza storica di essere essa stessa un «intreccio» (un concetto che si deve allo storico Paul Veyne) osservabile, descrivibile o fruibile secondo una pluralità di modi. Un intreccio «molto umano e molto poco 'scientifico'», che però non sfocia in un puro edonismo all'insegna dell'arbitrio, ma sancisce semmai la riconferma di una concezione tipicamente novecentesca dell'opera d'arte – quella di Proust o di Joyce – per la quale esplorare ogni possibile strada che si apre dinanzi alla coscienza dell'artista diviene una regola di condotta imperativa. *Sinfonia* riflette in se stessa questa pluralità virtualmente inesauribile, organizzando una catena di decontestualizzazioni e riaggregazioni di elementi verbali ed entità musicali la cui complessità non ha molti termini di confronto. Come ha sottolineato energicamente lo stesso Berio nella sua *Intervista sulla musica*, *Sinfonia* è ben lontana da un *collage* di citazioni ed è invece «un lavoro molto omogeneo che guarda dentro se stesso».

In quell'occasione, Berio ha fatto cenno anche ad un «sano cinismo» sottostante al suo operato e, sotto questo aspetto, l'assoluta individualità con cui *Sinfonia* si pone al di fuori, viola certe convenzioni tradizionali, conferisce all'affermazione del compositore un senso filosofico quanto mai pregnante. Berio costruisce questa musica utilizzando in gran parte altra musica, sua o di altri, quasi un gigantesco, privato *quodlibet*, la generalizzazione di un'antichissima tecnica parodistica che qui coinvolge ripetutamente testi e musiche nei modi più disparati. L'immagine dell'opera come schema strutturale autonomo e prefissato sembra quasi dissolversi a favore di un nomadismo creativo che va esplorando interminabili catene di valenze associative, suggerimenti che scattano intuitivamente di fronte ad un certo scenario musicale o letterario e che si organizzano in forma di assoluta soggettività, divenendo il principio normativo dell'opera. L'affidarsi a tale sensibilità, alla propria «virtù», rifiutando la mediazione delle convenzioni stilistiche e inseguendo unicamente la conoscenza del proprio io artistico, è in effetti una sorta di riformulazione estetica dei principi dell'antica filosofia dei cinici.

Berio ha composto *Sinfonia* nel 1968 in occasione del 125° anniversario della fondazione della New York Philharmonic Orchestra. Dedicata a Leonard Bernstein, è stata eseguita per la prima volta a New York il 10 ottobre dello stesso anno sotto la direzione dell'autore. La stesura originale prevedeva quattro movimenti ai quali il compositore, «profondamente

convinto della sua necessità», aggiunse in seguito un quinto tempo ultimato nell'agosto del 1969. Il vasto organico comprendente ottantuno esecutori strumentali e otto voci amplificate prevede, per un'ottimale resa sonora, una disposizione particolare dei tre gruppi di percussioni e dei tre gruppi di otto violini ciascuno, che debbono essere distanziati il più possibile fra loro.

Il primo movimento è basato su alcuni frammenti di un celebre scritto di Claude Lévi-Strauss: *Le cru et le cuit* (Il crudo e il cotto), laddove l'antropologo francese esamina i miti riguardanti l'origine dell'acqua presso le tribù sudamericane dei Bororo, degli Sherenté e dei Kayapo, evidenziandone la complessa derivazione reciproca. Berio ne estrapola frasi, parole, fonemi derivati da esse, smembrando e ri assemblando il testo di Lévi-Strauss, obbedendo prevalentemente alla suggestione suscitata da espressioni o parole come *eau celeste*, *eau terrestre*, *pluie douce*, *pluie orangeuse*, *vie*, *sang*, *feu*, o sfruttando abilmente come valore intrinseco le loro caratteristiche fonetiche. Posato su una stratificazione armonica che oscilla fra una tendenziale saturazione cromatica e la statica trasparenza di una quadriade, il testo, prevalentemente parlato, solo a tratti viene esposto più estesamente da uno dei due bassi, sempre col contrappunto di vocalizzi e parole isolate pronunciate dalle altre voci, fornendo l'illusione dell'instaurarsi di un contesto narrativo. Un'illusione che naufraga però in un andamento complessivo che si fa via via più convulso, fino alla scomparsa delle voci e alla loro riapparizione, in extremis, con la parola *tué*: ucciso. Naturalmente nell'estrema complessità di relazioni di questa polifonia testuale, va volontariamente dispersa ogni funzione logica e narrativa della complessa argomentazione di Lévi-Strauss, a favore di un utilizzo motivato prevalentemente da ragioni di suggestione fonica: e non c'è da stupirsi se l'antropologo espresse a J.J. Nattiez la propria opinione negativa circa tale utilizzo del suo testo che gli apparve «ramassé par hasard», affastellato casualmente.

Il secondo movimento (*Immobile e lontano*) si intitola *O King* ed è la rielaborazione dell'omonimo brano composto da Berio nel 1968 su commissione degli Aeolian Players come tributo alla memoria di Martin Luther King e scritto in origine per mezzo soprano, flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte. Il testo è costituito da una successione di vocali (o, a, i, u, e, i), esposte in una sequenza organizzata secondo un preciso piano di permutazioni, e alle quali progressivamente si associano le consonanti necessarie a formare il testo completo che si dispiega nella sua in-

terezza solo alla fine del movimento: «O Martin Luther King». Allo svolgimento del limitato materiale verbale (di natura squisitamente musicale, come se si trattasse di note anziché di sillabe) corrisponde una struttura fondata su una serie di 21 suoni comprendenti sette diverse altezze e su una successione di 20 valori ritmici diversi. Ne scaturisce una tessitura musicale di grande eufonia, caratterizzata dal lento scorrere delle voci prevalentemente stese in valori assai dilatati, un flusso armonico di sapore esatonale nel quale minime articolazioni melodiche - su tutte spicca l'intervallo Fa-La - vengono scandite dai rintocchi *ff* del pianoforte.

Il terzo movimento costituisce il cuore di *Sinfonia* ed è la pagina più nota dell'opera, quella in cui si manifesta pienamente l'irrefrenabile accumularsi di citazioni innescate dall'utilizzo come «struttura portante» dello Scherzo della Sinfonia n. 2 di Mahler. La migliore descrizione del senso di questa complessa creazione è stata fornita dallo stesso autore nella nota *Intervista sulla musica* raccolta da Rossana Dalmonte:

Questa terza parte di *Sinfonia* ha uno scheletro che è lo Scherzo della *Seconda Sinfonia* di Mahler, uno scheletro che spesso riemerge in carne ed ossa vestito di tutto punto e che poi scompare e riappare... Ma non è mai solo: lo accompagna «la storia della musica» che lui stesso suscita in me, con tutta la sua pluralità di livelli e la moltitudine di riferimenti [...].

Lo Scherzo della *Seconda Sinfonia* di Mahler diventa quindi un generatore di funzioni armoniche e di riferimenti musicali a loro pertinenti, che appaiono, scompaiono, si incamminano, per la loro strada, ritornano a Mahler, si intrecciano, si trasformano in Mahler e ci si nascondono dentro. I riferimenti a Bach, Brahms, Boulez, Berlioz, Schoenberg, Stravinskij, Strauss, Stockhausen, ecc. sono dunque *anche* segnali che indicano quale paese armonico stiamo attraversando, come dei segnalibri, come delle bandierine di colori diversi che si mettono nei punti significativi di una carta geografica durante una spedizione piena di sorprese. Era da molto tempo che avevo in mente di esplorare dall'interno una musica del passato, un'esplorazione creativa che fosse al tempo stesso un'analisi, un commento e un'estensione dell'originale, fedele al mio principio (che si perde nella notte dei tempi) che il miglior modo di analizzare e di commentare qualcosa è, per un compositore, fare qualcosa utilizzando i materiali di quello che si vuole analizzare e commentare. [...] La terza parte della mia *Sinfonia* è il commento più approfondito che avrei mai potuto condurre su una musica di Mahler.

Descrivere anche sommariamente la complessità delle interrelazioni che si attuano in questa pagina è un'impresa quantomai ardua. Lo studio anali-

tico di David Osmond-Smith (*Playing on Words, a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*) dedica al terzo movimento pagine e pagine di un inventario in cui sono allineati puntuali riscontri di questi rapporti che intercorrono fra la musica di Mahler (quella della Seconda Sinfonia, ma anche quella della Quarta e della Nona), la musica di Berio, quella degli altri autori e fra i numerosi testi - parlati e cantati - di diversa provenienza. L'ossatura è fornita da brani tratti dal monologo di *The Unnamable* (L'innominabile) di Samuel Beckett. Ma da esso si dipartono riferimenti all'*Ulysses* di Joyce, a *Le cimetière marin* di Paul Valéry, ad un articolo dello stesso Berio (*Meditation on a Twelve-tone Horse*) apparso sul «Christian Science Monitor» nel 1968, ed ancora, vengono incorporate nel testo e quindi pronunciate, numerose didascalie o indicazioni esecutive delle partiture citate, slogan degli studenti del maggio parigino, solfeggi cantati o anche solo parlati. Di fatto, come ha sottolineato Osmond-Smith, si genera una sorta di ampliamento polifonico del flusso drammatico già esplorato in *Sequenza III* per voce.

Non è casuale che lo Scherzo mahleriano occupi il centro di *Sinfonia*, dal momento che in esso è possibile leggere una chiarificazione, la genesi stessa del lavoro di Berio in tutte le sue sfaccettature. Lo Scherzo è la rielaborazione di un precedente Lied dello stesso Mahler, *Des Antonio von Padua Fischpredigt* (La predica ai pesci di S. Antonio da Padova) inserito in *Des Knaben Wunderhorn*. La stessa musica di Mahler contiene esplicite allusioni a brani musicali di altri autori (sono stati evidenziati chiari riferimenti alla Quarta Sinfonia di Bruckner, al Lied *Das ist ein Flöten und Geigen* di Schumann, alla Sonata per violino e pianoforte Op. 96 di Beethoven). In questo terreno già così fecondo di allusioni si innesta altresì l'ironia del testo originale di Arnim e Brentano impiegato nel Lied mahleriano («Antonio che va a far la predica, in chiesa non trova un'anima! Cammina e arriva al fiume, e là predica ai pesci!... Mai nessuna chiacchierata ai pesci è tanto piaciuta! .. La predica è stata gradita ma nessuno ha cambiato vita ...»), il suo riferimento all'acqua, nonché due diversi abbozzi di programma enunciati dallo stesso Mahler per questo suo Scherzo. In base al primo di essi vi si potrebbe scorgere la rappresentazione di una danza vista attraverso i vetri di una finestra e apparentemente senza senso per il fatto che non se ne può intendere la musica. Qualche anno dopo Mahler dichiarò che i primi tre movimenti della *Sinfonia* erano lo sguardo retrospettivo sulla vita di un eroe caduto, di cui lo Scherzo rappresenta il momento dell'incredulità e dello smarrimento.

Come si vede il sottofondo poetico mahleriano offre a Berio una gamma amplissima di possibili «proliferazioni» semantiche: l'acqua, l'eroe ucciso (cui si lega la disperata solitudine del monologo di *The Unnamable*), la danza, la citazione, l'autocitazione. Attraverso questi motivi tutta la materia di *Sinfonia* acquista una sua connessione ulteriore, conosce l'ebbrezza del tutto, nel quale ogni segno, ogni pensiero riceve un senso nuovo che lo sottrae all'apparente, casuale automatismo. La prima parola pronunciata è «Peripetie», ovvero il titolo di uno dei *Fünf Orchesterstücke* Op. 16 di Arnold Schönberg, citato contemporaneamente dagli ottoni. Il successivo *Nicht eilen, bitte* (Senza fretta, prego) è una indicazione esecutiva della Quarta Sinfonia di Mahler, presente anche nello Scherzo della Seconda. Frattanto in orchestra fa la sua apparizione *La mer* di Debussy (l'acqua ...) che ritornerà più volte; subito dopo attacca il tema principale dello Scherzo.

Il fittissimo intrecciarsi e sovrapporsi di tarsie si delinea quindi già dalle primissime battute. Nel corso del brano troveranno collocazione citazioni o allusioni reiterate ad altri autori quali Hindemith (*Kammermusik n. 4*), Berlioz (*Symphonie fantastique*), Berg (*Violinkonzert, Wozzeck*), Ravel (*La valse, Daphnis et Chloé*), Stravinskij (*Sacre du Printemps, Agon*), Strauss (*Der Rosenkavalier*), Brahms (Quarta Sinfonia), Pousseur (*Couleurs croisées*), Bach (*Concerto brandenburghese n. 1*), Beethoven (Sesta Sinfonia), Globokar (*Voie*), Boulez (*Pli selon pli*), Webern (*Kantate n. 2*), Stockhausen (*Gruppen*), per finire con l'annuncio del titolo di un Lied, *Mein junges Leben hat ein End* (La mia giovane vita ha un termine) reso noto da alcune variazioni composte su di esso da Sweelinck. Così, ancora una volta con una sfumata immagine di morte, si chiude anche questa pagina costruita su quello Scherzo appartenente ad una sinfonia denominata *Auferstehung* (Resurrezione).

La quarta parte - la più breve di *Sinfonia* - era originariamente la sua conclusione. Foneticamente la stesura a valori larghi restituisce un'atmosfera tersa e contemplante analoga a quella di *O King* pur in un contesto armonico differente. Ancora una volta si allude alla Seconda Sinfonia di Mahler e precisamente al suo quarto movimento, *Urlicht*, quasi a suggerire la fortissima simbiosi fra i due autori. Il testo mahleriano inizia con le parole «O Röschen roth» (O piccola rosa rossa). Il testo di Berio, intonato inizialmente sulle due stesse note di quello di Mahler, dilata lungo le 45 battute del brano queste parole: «Rose de sang, appel bruyant, doux appel bruyant» intercalandole con i soliti fonemi derivati. «Rosa di sangue...»:

un'immagine che chiosa manifestamente sia il primo, sia il secondo movimento di *Sinfonia*.

La provvisorietà di tale conclusione e l'opportunità di completare l'opera con un quinto movimento è apparsa subito chiaramente agli occhi dell'autore, tant'è che pochi mesi dopo un'ulteriore pagina vedeva la luce; anch'essa di estrema complessità - la più complessa forse di tutta l'opera - capace di riassumere in sé tutta la pulsante materia emersa nel corso del lavoro e di annullarne prepotentemente le spinte centrifughe, connettendone l'entropia in una sintesi - o analisi, dal momento che per Berio i due processi sono inscindibili - ad un ulteriore livello di elaborazione. Rifuso e trasformato vi ritroviamo integralmente *O King*, e, con esso, quel motivo dell'«héros tué», dell'eroe ucciso, che è andato rivelandosi come cifra unificante dell'intera composizione. Vi si ritrovano «Rose de sang», il monologare del terzo movimento e, finalmente, la narrazione intelleggibile (ma solo sulla carta) e concatenata logicamente dei miti di *Le cru et le cuit*. La sintesi si conferma, nel suo svolgersi, anche analisi, approfondimento, svelamento. Ma nel corso di questo ultimo passaggio metamorfosante, la materia tende ad assestarsi ad un livello assai più concettuale. Con la sua conclusione *Sinfonia* sale l'ultimo gradino che la conduce dallo statuto di «opera aperta», estroversa, fenomenologicamente disponibile ad una pluralità di approcci, fiduciosa nel percorrere il labirinto di un proliferante *divertissement* semantico, verso la conoscenza compiuta della necessità che sottostà, latente, a tale operazione: ora *Sinfonia* si china a guardare entro se stessa, ma facendo così si completa, si chiude all'esterno, trovando dentro di sé tutto quanto le occorre.

Nell'accumulo stratificato, densissimo del movimento conclusivo, la percezione uditiva arretra irrimediabilmente. Il flusso perde l'immediatezza che l'aveva caratterizzato fino ad ora e si tuffa nell'orto conchiuso della «musica riservata», nel costruttivismo criptico dell'*Ars subtilior* del primo Umanesimo, della musica visiva, di cui solo la lettura della partitura è in grado di fornire le chiavi d'accesso. La memoria perde terreno di fronte al concetto, alla ragione. L'esplorazione di questa sorta di *livre intérieur* proustiano che è *Sinfonia* approda alla rivelazione del proprio carattere di necessità.

Sinfonia in cinque movimenti è qualcosa di molto diverso da un labirintico gioco di rimandi di stampo joyciano, qualcosa di più di un'opera aperta, col suo mistilinguismo violatore di ogni rigore, leggibile nei termini di quell'onnivorismo sistematicamente contaminante tante volte rilevato.

In essa la simpatia, o addirittura la simbiosi mahleriana di Berio il «risuonare insieme» (sinfonia, appunto) di tutto un universo musicale, il fagocitare un'intera storia culturale facendo di una sinfonia - così come la definiva lo stesso Mahler l'immagine di «tutto un mondo», non si risolve in una pura avventura dell'udibile, in qualcosa di «ramassé par hasard». Vi si leggono invece gli effetti di una necessità interiore, di una coscienza cui - proprio perché consapevole di essere il frutto dell'«intreccio» della storia e della cultura - nulla può essere estraneo.

Sinfonia diviene così l'utopica rappresentazione musicale in cui si dibattono e trovano voce i segni di una storia vissuta in prima persona. Un'utopia su cui Berio ritornerà altre volte in seguito.

Lezione 11

- Il Terzo movimento di *Sinfonia*: riscrittura – ovvero “commento” secondo Berio – del ♩ III movimento (*Scherzo*) della Seconda Sinfonia in Do minore di Gustav Mahler.
- L’indicazione agogica di Mahler, *In ruhig fliessender Bewegung* (In movimento tranquillo e scorrevole), diventa il titolo del brano di Berio. Quello *Scherzo* di Mahler, a sua volta, era la riscrittura/rielaborazione di un Lied del *Knaben Wunderhorn*: ♩ *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, composto da Mahler quasi contemporaneamente allo *Scherzo*.
- Nel Lied e nello *Scherzo* di Mahler sono presenti tre citazioni: da Beethoven, Schumann e Bruckner.
- Su questi presupposti Berio compone questo brano inserendovi decine e decine di citazioni provenienti da sedici autori diversi (salvo eventuali altre citazioni non identificate), più qualche autocitazione.
- L’inizio del Terzo movimento di Berio: le citazioni della prima pagina (Schönberg, Mahler, Debussy).
- Tabella delle citazioni presenti in Sinfonia compilato da M. Heap sulla base della dettagliata “mappatura” di David Osmond-Smith in *Suonare le parole. Guida all’ascolto di Sinfonia di Luciano Berio*, Torino, Einaudi, 1994 (nella tabella si fa riferimento alle battute, ma la partitura Universal riporta solo le “rehearsal letters”).

Lezione 12

- *In ruhig fliessender Bewegung*: ancora riguardo al Terzo movimento di *Sinfonia*, viene proposto un itinerario attraverso le citazioni presenti in partitura. Seguendo le istruzioni è possibile individuare e apprezzare le principali fra le citazioni inserite da Berio in partitura.
- Non tutte le citazioni sono ugualmente percepibili, come ad esempio la citazione dal *Concerto brandenburghese* n. 1 di J.S. Bach.

Lezione 13

- Il Quarto movimento di *Sinfonia*.

Il brano è senza titolo anche se viene talvolta denominato con l'incipit del breve testo vocale: *Rose de sang*. Questo movimento, che inizialmente era il movimento conclusivo di *Sinfonia*, presenta vari riferimenti ai tre movimenti precedenti e quindi ha un carattere di ricapitolazione (un carattere che poi si accentuerà ulteriormente nel V e ultimo movimento composto successivamente).

Oltre ai precedenti movimenti di *Sinfonia*, questo Quarto movimento insiste nel riferirsi a Mahler e alla sua Seconda Sinfonia, attraverso un breve ma esplicito e insistito riferimento al Lied "Urlicht", ovvero il IV movimento della Sinfonia in Do minore: Le due note dell'incipit sono le medesime in Mahler e in Berio: Reb e Mib.

- Struttura in 4 sezioni e organizzazione armonica del IV movimento.
- Il Quinto movimento di *Sinfonia*: carattere di ricapitolazione con ripresa di elementi dai primi quattro movimenti.
- Esempi di citazioni dal I e dal II movimento.
- Il Quinto movimento riprende anche molti materiali dal III movimento: frammenti da *Le cru et le cuit*, nonché varie citazioni da Debussy, Berg, Hindemith, Brahms, ecc. già ascoltate nel III movimento.

La tessitura e la stratificazione degli eventi nell'ultimo movimento di *Sinfonia* è più densa rispetto agli episodi precedenti. L'ulteriore complessità rende più arduo, ad es. rispetto al III movimento, seguire e apprezzare il flusso musicale e testuale. Questo surplus di informazione può giustificare qualche perplessità in merito alla piena "riuscita artistica" (per usare un concetto caro a Dallapiccola) di questo ultimo movimento.

Lezione 14

- ♪ *Un re in ascolto* (1982), azione musicale in due parti su libretto di Italo Calvino e Luciano Berio.
- Su questa “azione musicale” sono presenti in **Antologia** e negli *Scritti sulla musica* di Berio, diversi testi ai quali si rimanda per gli opportuni approfondimenti.
- Il libretto, redatto in origine da Italo Calvino, è stato infarcito da Berio con prelievi da svariate altre fonti (W.H. Auden, F.W. Gotter, W Shakespeare).
- Vengono illustrate alcune particolarità della partitura e del libretto, quali ad esempio la ricorrenza di immagini e motivi poetici, nonché di nuclei melodici o intervallari ben riconoscibili che talvolta assumono quasi un sapore di *Leitmotiv*.

Lezione 15

- Considerazioni in margine a una registrazione di *Un re in ascolto*

L'unica registrazione in commercio di *Un re in ascolto*, presenta numerose pecche dal punto di vista interpretativo. Il che suscita numerosi interrogativi non solo sulle ragioni delle discrepanze fra testo scritto e interpretazione, ma anche sul senso ultimo della strenua attenzione a dettagli microformali e strutturali che caratterizzano la prassi compositiva contemporanea ma ne rendono oltremodo problematica una fedele realizzazione.

- Alcuni esempi desunti dall'ascolto che evidenziano le frequenti difformità dell'esecuzione rispetto alla partitura.

- Berio fra presente e passato

Berio ha dedicato spesso molta attenzione e autentica passione alla riscrittura di pagine del passato. È un aspetto da molti considerato marginale o addirittura discutibile del compositore ligure, un aspetto che tuttavia, al contrario, può essere considerato uno dei tratti più originali e significativi della personalità di questo artista.

- Tre esempi:

1) ♪ *Quattro versioni della "Ritirata Notturna di Madrid" di Boccherini.*

2) ♪ *Rendering*, sugli schizzi di una mai completata Decima sinfonia di Schubert.

Rendering elabora un concetto particolarmente caro a Berio: quello del "restauro" che mostra i segni del tempo e si contrappone a un illusorio "completamento". A questo proposito è di particolare interesse il confronto con il completamento realizzato da Brian Newbould (i relativi files audio sono presenti nei Materiali integrativi)

3) ♪ *Nuovo finale per l'opera Turandot di Puccini.*

Con un certosino lavoro di assemblaggio degli schizzi lasciati dal compositore, Berio realizza una partitura nella quale traccia un ritratto ideale di Puccini visto come compositore moderno, attento e sensibile alla musica più avanzata del proprio tempo. Il finale di Berio suona pressoché antitetico rispetto al finale trionfalistico di Franco Alfano.