

RIPRODURRE ESEGUIRE INTERPRETARE LA MUSICA. ADORNO E L'ETERNA QUESTIONE.

Intorno alla *Theorie der musikalischen Reproduktion* di Th. W. Adorno

Parma, Conservatorio A. Boito, 17 settembre 2025

IL CONCETTO DI OPERA MUSICALE a monte di tutto c'è una domanda alla quale non si è ancora riusciti a rispondere in modo univoco o universalizzante: **che cos'è un'opera musicale.**

E questo in quanto **l'ontologia dell'opera musicale è una nozione sfuggente**, ma diciamo pure ambigua, almeno come le questioni della fisica quantistica, sulla quale inciampano quasi inesorabilmente pensatori e teorici delle più diverse scuole: storicisti, platonisti, nominalisti, strutturalisti, e via discorrendo.

LYDIA GOEHR Liquido la faccenda e per chi vuole tuffarsi in questo pozzo senza fondo segnalo, Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992) il museo immaginario delle opere musicali, Mimesis.

OPERA MUSICALE È UN CONCETTO STORICO di lei dirò solo che il suo studio muove presupposto indiscutibile: il concetto di "opera musicale" non è una categoria universale, bensì un concetto storico: si è delineato agli albori dell'età borghese, e si è imposto in epoca romantica. Pensare a un'antifona gregoriana o a una ballata dell'ars nova nei termini di "opera musicale" è fuorviante.

IMPERIALISMO ROMANTICO Le categorie del romanticismo, però come sappiamo, esercitano tuttora un potere quasi imperialistico sui nostri modi di pensare la musica...

Ma dalla metà del xx secolo ci sono stati tali cambiamenti che il sapere musicale dei secoli scorsi è entrato - drammaticamente o fortunatamente, vai te a sapere - in crisi.

IL CONCETTO DI OPERA MUSICALE OGGI È FUORI LUOGO Oggi la vita musicale e la formazione dei musicisti si fonda per la quasi totalità sulla musica fiorita dal '600 al primo '900. Lì il concetto di opera è appropriato
Ma oggi che si tratti di 4'33" di John Cage, *Blowing in the Wind* di Bob Dylan, *Summertime* cantata da Sarah Vaughan, un live di John Coltrane il concetto di "opera" è del tutto fuori luogo.

MONDO ACCADEMICO Com'è ovvio, il mondo accademico è ancora in larghissima parte aggrappato a questo concetto, con tutte le cantonate, contraddizioni, ideologismi, ecc. che ne conseguono.

PERFORMANCE Altra piccola premessa: userò il termine **performance** anche se gli anglicismi mi sono diventati molto antipatici da quando hanno letteralmente colonizzato i nostri discorsi.

ESECUZIONE
INTERPRETAZIONE Uso **performance** perché in italiano ha un significato intraducibile se non con dei giri di parole. Noi abbiamo alcuni verbi: cantare, suonare e sinonimi vari.

E poi due termini: esecuzione e interpretazione, i quali indicano la stessa cosa ma i loro significati sono molto divaricati. L'esecutore obbedisce agli ordini (non sei pagato per pensare!), l'interprete invece si prende delle responsabilità, quindi in qualche misura pensa, crea.

MASSIMO MILA Già molti anni fa Massimo Mila rifletteva su questo dilemma e magari dopo vedremo cosa scriveva, se ci rimarrà il tempo

DILEMMA
SECOLARE La domanda se il pianista che suona Bach, Chopin o Brahms sia da considerarsi un esecutore o un interprete è antica di secoli, ma comunque, salvo eccezioni, direi che oggi il dilemma si è risolto a favore dell'interprete.

ANALISI !!!
SCHENKER Il detto "Analisi! Nessuna interpretazione" pronunciato da quell'autentico ayatollah dell'analisi che fu Heinrich Schenker, e i diktat dei numerosi teorici che hanno insistito e legiferato in merito all'esecuzione giusta (una) e le interpretazioni sbagliate (tutte le altre) – tutte queste sentenze possono dirsi ormai anacronistiche. Ma la centralità di una certa concezione dell'analisi perdura e il discorso resta sempre enormemente complesso e ancora attuale.

PERFORMANCE
NEUTRO Tornando alla terminologia, Performance è un termine neutro e copre tutto intero il campo semantico delle varie accezioni di esecuzione e interpretazione
Performance lo potremmo nel nostro caso tradurre con "il suonare" che però.....

SPIELEN - PLAY E c'è un'ulteriore analogia (che a me fa pensare, ma forse è solo un mio chiodo fisso): mezzo mondo usa un verbo e i sostantivi derivati che a noi mancano e che ho sempre invidiato loro.
In moltissime lingue – non solo europee – come ad es. in tedesco spagnolo francese e inglese i verbi Spielen, Jugar, Jouer, Play significano al tempo stesso suonare, recitare, giocare, eseguire, ecc.

PERFORMING ARTS Di conseguenza in italiano non esiste un termine equivalente a "performing arts". I ministeri si arrampicano su "arti dello spettacolo dal vivo". Tirate voi le vostre somme, ma per me è il segno inequivocabile di un deficit culturale. E di una tradizione ormai inveterata e avvilita delle politiche culturali nel nostro paese, riguardo alla musica e non solo.

MIA IDIOSINCRASIA
CRESCENTE

Devo aggiungere un paio cose che mi riguardano personalmente, cioè la mia crescente, incontrollabile idiosincrasia per la letteratura musicologica - certa letteratura almeno) che si impanca in analisi, teorie, filosofemi ecc. Questa allergia però è ormai generalizzata e ho giurato che questa sarà l'ultima conferenza che terrò riguardo a questioni teoriche.

CONTRA
MUSICOLOGOS

So anche che non scriverò mai il libro che vorrei scrivere e che vorrei intitolare "**Contra Musicologos**". Lo dico per arrivare a un'altra questione di fondo citando l'opinione, che condivido in pieno, di un musicologo sufficientemente eretico (!!!) e che stimo molto, come Nicholas Cook il quale in un suo scritto "**Words About Music, or Analysis Versus Performance**" introduce le questioni di cui sto accennando con un paragrafo intitolato "**Words About Words About Music**".

NICHOLAS COOK

Cook giustamente osserva che i **musicisti in genere diffidano dei teorici** e questi a loro volta peccano di supponenza nei confronti degli interpreti. Se ne potrebbe dedurre che parole (discorsi sulla musica) e performance sono incompatibili (e c'è del vero in questo), ma il fatto è che noi, abitualmente, dai discorsi, dalle parole sulla musica pretendiamo cose che le parole non possono darci.

MENDELSSOHN:
VAGO SARÀ LEI!

Lo stesso principio intuito da Mendelssohn, quando ripeteva contro quelli (sulla scorta di Kant) sostenevano che la musica è la Cenerentola delle arti perché i suoi significati sono vaghi, confusi: non è affatto vero sono le parole che sono troppo imprecise per spiegare, per descrivere quel che la musica ci rivela con assoluta precisione.

ANALISI
SCIENTIFICIZZANTE
E PRESCRITTIVA

E così arriviamo al dunque. Sul piano teorico, oggi è **l'analisi che tende a monopolizzare i discorsi sulla musica**, a prescrivere ai musicisti quel che devono e non devono fare. L'analisi tende fatalmente a darsi un **abito di scientificità** e negli ultimi tempi, affiancata non a caso dalle **neuroscienze**, si è dotata di strumenti e tecnologie che rafforzano questa sua **aspirazione, o pretesa alquanto discutibile**.

Aggiungo che la mia **idiosincrasia** è alimentata proprio da questa deriva scientificizzante.

ADORNO

Questa mia lezione ha al centro il nome di ADORNO, il quale come avrete già capito ha molto a che fare con le questioni di cui sopra e, in particolare, sulla catena di interrogativi riguardo le relazioni tra **performance** (il termine stride un po' nel contesto adorniano, ma è per capirci) e **struttura musicale** ovvero, per dirla in altri termini **solo in parte sinonimi, senso musicale, intentio auctoris, opera musicale, partitura**).

ADORNO = DIFFICOLTA' Dire ADORNO significa dire **complessità, difficoltà o anche impossibilità** di chiarire fino in fondo il suo pensiero inesorabilmente dialettico.

DIALETTICA CLASSICA Volgarizzando il **pensiero dialettico classico** si potrebbe dire che tutto prima o poi finisce nella propria antitesi, nel proprio contrario, come la vita nella morte, o il giorno che fatalmente si estingue nella notte...

...da cui però spunterà un nuovo giorno: **domani è un altro giorno**, dice **Rossella O'Hara**, un superamento-cancellazione (**Aufhebung**) che, secondo Hegel non ha nulla di ciclico né di negativo, poiché il nuovo giorno **abolisce IERI** ma **ne incorpora la memoria** e si apre a nuove conoscenze. Lieto fine.

DIALETTICA NEGATIVA Quella di ADORNO invece è una dialettica negativa che non risolve affatto la contraddizione, l'antitesi, e ne fa il fulcro, la chiave della sua visione, della sua critica del mondo = società.

La contraddizione è nelle cose e la sua risoluzione filosofica pensando così di spiegare il mondo, per ADORNO è una menzogna.

APORIE molte affermazioni di ADORNO riguardo quella che lui chiama **musikalische Reproduktion** sono contraddittorie e accettano di concludersi in vere e proprie aporie. Al punto che la sintesi delle sue **riflessioni sul rapporto fra opera, notazione, esecuzione**, svolte nell'arco di 15 anni si potrebbe – forse senza condizionale - riassumere nel concetto di **Uninterpretierbarkeit...**

Così come **la società industriale di massa** uccide la coscienza dell'uomo, così viene uccisa l'estetica, la bellezza nel senso classico.

VERITA' Oggi l'arte o quel che ne resta **deve essere vera, non bella**, altrimenti essa è **complice** di questa società disumanizzante. Ma la verità a sua volta uccide l'opera, e così se intesa come **Werktreue**

LA WERKTREUE UCCIDE L'OPERA l'esecuzione musicale anch'essa uccide l'opera, perché la mummifica per così dire in una condizione ideale, platonica, cioè falsa, fuori dalla storia e dalle contraddizioni del mondo.

PARADOSSO LABIRINTO ADORNO si muove costantemente sul filo del paradossale nel suo esplorare questo universo-labirinto dal quale non si esce. In questa sua prigionia teoretica semina comunque pensieri illuminanti, accanto ad altri che ne sembrano la negazione.

VERO FILOSOFO In questo specifico, ADORNO opera da vero filosofo. I suo criticismo filosofico sulle orme di Kant porta in tribunale il pensiero dialettico, ma di fronte all'insuperabilità della contraddizione, la sentenza suona come una condanna all'impotenza. E ciononostante la ragione non può sottrarsi al dovere della critica, poiché come sappiamo da millenni, il vero scopo della filosofia non è fornire

risposte ma suscitare domande.

Come nell'eterno mito di Ulisse. A riguardo mi premetto una piccola digressione. Dallapiccola, il suo Ulisse, la condanna dantesca...

POWERPOINT

Trovar potessi il nome, pronunciar la parola
che chiarisca a me stesso così ansioso cercare;

ULISSE ASCOLTO

che giustifichi questa mia vita, il lungo errare,
che rassereni l'ora che rapida s'involta.

Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare.

Ancora: tormentarmi per comprendere il vero.

Per capire meglio (o forse confonderci le idee) e addentrarci nel mondo di ADORNO vi leggo un passo dagli appunti sulla *musikalische Reproduktion* che è un concentrato di dialettica negativa:

LETTURA ADORNO

*Tutto il fare musica è una **recherche du temps perdu**. (La notazione è antimimetica e antiespressiva già all'origine e si sviluppa successivamente in questo modo di essere). Ma questo comporta niente meno che tutta la dialettica della musica giunge al punto della sua liquidazione. La reificazione e l'indipendenza del testo musicale sono il presupposto della libertà estetica. Allo stesso tempo, però, la scrittura musicale contiene anche l'opposto del musicale.*

RECHERCHE DU TEMPS PERDU

*La razionalizzazione, condizione di ogni arte autonoma, è allo stesso tempo il suo nemico. La notazione sempre regola, inibisce e sopprime anche ciò che annota e sviluppa - e tutta la riproduzione musicale si sforza di fare lo stesso. La spazializzazione della dimensione temporale è semplicemente inadeguata empiricamente però è necessaria. Autonomia e feticismo sono due facce della stessa verità. La fedeltà all'opera (**WERKTREUE**) è l'obbedienza che alla fine distrugge l'opera. In ultima analisi, essa trascina la musica nel sistema della società .*

La fedeltà all'opera WERKTREUE è stata ed è classicamente **l'obbligo che i teorici della musica assegnano agli interpreti.**

WERKTREUE BY ADORNO

Questa fedeltà per ADORNO è **ideologia**, è **l'antitesi della critica.** Essa reifica l'opera, la colloca in un **museo come direbbe Lydia Goehr**, dove la sua identità, il suo valore è immutabile, fuori dalla storia.

Ma quel che è peggio per ADORNO la WERKTREUE trasforma la musica in una merce di cui la società si impadronisce per consumarla.

WERKTREUE COME OBBLIGO

ADORNO non è l'unico a diffidare della WERKTREUE. Leggiamo cosa dice Alfred Brendel a riguardo:

Le ragioni per le quali non amo il termine "fedeltà all'opera" non poggiano né sull'odio verso la figura paterna, né su un

WERKTREUE = REIFICAZIONE

atteggiamento contestatario verso l'autorità del compositore, atteggiamento che mal si confa ad un interprete. Non ho mai creduto per questo di dover passivamente ricevere ordini dal compositore; ho piuttosto tentato di servirlo di mia spontanea volontà e a modo mio. Gli anni trascorsi in un paese caduto sotto il giogo del nazionalsocialismo mi hanno immunizzato da qualsiasi fede cieca.

LETTURA

WERKTREUE BY ALFRED BRENDEL

Legato a "fedeltà" persino il termine "opera", relativamente innocuo, assume un aspetto belligerante; ancora oggi, dopo tanti anni, l'espressione "fedeltà all'opera" sa troppo di credulità, di una solennità da piazza d'armi.

Il professore di direzione d'orchestra del Conservatorio di Graz mi affido nel 1948 l'oneroso compito di ricostruire la partitura del Primo concerto per violino di Louis Spohr dalle parti d'orchestra. Il vecchio bibliotecario che mi diede le parti era un direttore d'orchestra in pensione, e mi disse, scuotendo il capo: "Ma perché avete bisogno di una partitura? Ai miei tempi si dirigeva questo genere di cose dalla parte di violino!" Quale effetto farebbe alle nostre orecchie ipersensibili un'esecuzione preparata in una sola prova durante la quale i musicisti, senza conoscere la partitura, dovevano indovinarne il senso? Con quale ansia avrebbero dovuto contare le battute per non andare del tutto alla deriva!

A CHE SERVE LA PARTITURA?

Questa avversione nei confronti della Werktreue è comune sia da parte di ADORNO sia di Brendel. Per ADORNO il rispetto, la fedeltà al senso musicale dell'opera è quasi un dogma assoluto. Il termine stesso di "riproduzione" lo conferma. Per lui **l'opera si identifica nel suo senso musicale**, eppure **ADORNO condanna il concetto di WERKTREUE**. Sembra ovviamente una contraddizione ma non è così e cercheremo di capire il perché.

ADORNO VS BRENDEL

In ADORNO il senso musicale (**musikalischer Sinn**) è il pilastro (uno dei...) del suo pensiero musicale e **si identifica nella verità dell'opera**. Ma il SENSO, la verità è tutt'altra cosa da una **fedeltà che nella Werktrve è obbediente, fideistica**. Serve altro e sta lì il compito dell'interprete.

SENSO MUSICALE

A questo punto però è necessaria una digressione terminologica in merito a "senso" e "significato". Questi due QUASI sinonimi, corrispondono nella lingua tedesca a Sinn e Bedeutung rispettivamente...

SINN E BEDEUTUNG

Le questioni della **musikalische Reproduktion** attraversano longitudinalmente tutta la produzione di scritti musicali adorniani

**MUSIKALISCHER
SINN = VERITÀ**

almeno fino ai primi anni Sessanta quando nel 1963 vengono pubblicate le **Interpretationsanalysen** esemplificate in **Der getreue Korrepetitor** dedicate ai tre maestri del circolo schoenbergiano, ma in particolare ad alcuni lavori di Webern

POWERPOINT

**IL TEMA DELLA
PERFORMANCE
DER GETREUE
KORREPETITOR**

Tralasciando i precedenti, dal 1946 al 1959 ADORNO, su un taccuino che lui chiamava lo *Schwarzes Buch* e anche altro, a più riprese ADORNO annotò appunti, osservazioni, critiche, per lo più in forma di brevi aforismi, una quantità di considerazioni riguardo a quella che era solito definire (già schoenberg) *musikalische Reproduktion*.

**SCHWARZES BUCH
REPRODUKTION
(SCHOENBERG)**

Inoltre nel 1954 ADORNO, R. Kolisch e E. Steuermann tengono a Darmstadt un seminario su "Nuova musica e interpretaz. musicale" (che era anche il tema generale dei Ferienkurse di quell'anno), Ce ne restano solo pochi appunti ma da lì scaturisce il saggio-pamphlet **Das Altern der neuen Musik** (1954-1955): **controffensiva...** Nello stesso anno a e Kolisch tengono una trasmissione sullo stesso tema allo Hessischer Rundfunk

**1954 SEMINARIO A
DARMSTADT**

INVECCHIAMENTO

Per anni, ADORNO insieme a Kolisch, accarezzò l'idea di scrivere un libro sulla performance musicale che però non vide mai la luce. Finalmente nel 2001 Suhrkamp Verlag ha pubblicato la raccolta di tutti i materiali redatti fra il 1946 e il 1959 e dedicati a questo tema col titolo *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, uscito anche in inglese nel 2006.

**IL TRATTATO MAI
SCRITTO**

Per ADORNO, come per molti teorici, da Riemann in poi, fra cui **Schenker** (il cui pensiero peraltro sta agli **antipodi di ADORNO**), l'analisi è il prerequisito imprescindibile per accedere a una riproduzione non solo fedele, cioè corretta, ma veritiera. Solo con l'analisi infatti si può **dissolvere l'apparenza**, quel falso involucro esteriore che fa dell'opera un articolo da museo, in vendita sul mercato dell'industria culturale e che cela la sostanza profonda dell'opera, **la sua struttura e il suo senso musicale che, appunto sono due cose diverse**.

**ANALISI
PREREQUISITO**

L'analisi non deve solo individuare le relazioni fra le parti e il tutto. Oltre ai modi in cui si articola la forma, l'analisi deve **individuare di ogni particolare anche minimo le relazioni** che concorrono alla costruzione di un insieme coerente. Queste **relazioni esprimono il pensiero** del compositore e forniscono all'interprete le indicazioni per riprodurre l'opera in modo autentico. Questo significa che la notazione e le sue indicazioni dinamiche, agogiche vanno **comprese e interpretate non in assoluto ma sempre in relazione** (cioè dialetticamente) alle loro relazioni con il tutto. L'analisi però è solo la premessa.

Questo perché secondo ADORNO l'opera musicale consta di tre livelli:

mensurale, neumatico e idiomatico

TRE LIVELLI

il **livello mensurale** è la notazione, la partitura dove ci sono innanzitutto parametri individuabili e quantificabili univocamente (altezze, durate, metronomi ecc. ma ci sono anche altri elementi non quantificabili esattamente, sovrasegmentali si direbbe in linguistica, cioè essenzialmente indicazioni dinamiche (piano, forte ecc.) e agogiche riguardanti fraseggio, legato, staccato, accenti, corone, ecc.)

– qui si colloca il confine, piuttosto frastagliato in realtà tra il mensurale e...

MENSURAL

l'**idiomatico** che concerne sia la cura e la tecnica del suono di questo o quello strumento o ensemble, ma in generale quello che potremmo chiamare il modo di suonare, lo stile esecutivo, ovvero i segni e le indicazioni espressive che concorrono a plasmare il carattere della composizione. Sta qui, ovviamente il grosso del lavoro dell'interprete, lettura, decifrazione, e profonda assimilazione della struttura musicale individuata dall'analisi sulla cui base definire il proprio stile esecutivo.

IDIOMATISCH

Al vertice dei vari livelli è il **neumatico**, categoria che resta piuttosto enigmatica e che insostanza è la sintesi ancora una volta dialettica dei due livelli precedenti nella quale si compie, si concretizza il senso musicale dell'opera.

NEUMISCH

Compito dell'interpretazione musicale – scrive ADORNO - è quello di trasformare l'elemento idiomatico in neumatico per mezzo del mensurale. L'origine è l'obiettivo". [Questa è la] Tesi del mio libro.

CITAZIONE ADORNO

L'analisi esatta, oggettiva è come si è detto il prerequisito indispensabile e si esplica nel mensurale. L'idiomatico mediante i dettami dell'analisi deve trascenderla per attingere il neumatico e quindi fornire alla riproduzione quel di più che la colloca a un livello superiore rispetto alla struttura. In ADORNO l'interprete è severamente vincolato al mensurale, ai dettami dell'analisi, ma al tempo stesso ha uno suo esclusivo e fondamentale spazio di manovra senza il quale la riproduzione sarebbe priva di valore.

L'ANALISI

SECONDO ADORNO

Detto in altre parole, dall'analisi e quindi dalla struttura l'idiomatico costruisce il neumatico attraverso un contributo che è di natura **mimetica**. In sostanza parlando di Riproduzione, ADORNO intende che l'interprete imita l'opera, deve immergersi nel suo **musikalischer SINN**, fino a identificarsi con esso.

Leggiamo le annotazioni di ADORNO:

*Aspetto mimetico della riproduzione: l'interpolazione dei dettagli più facilmente paragonabile a quella dell'attore: interpretare significa per un secondo impersonare l'eroe, il **Berserker**, la speranza stessa, e qui sta la comunicazione tra l'opera e l'interprete. Solo chi è in grado*

L'INTEPRETE IMITA

di imitare l'opera ne comprende il senso, e solo chi comprende questo senso è in grado di imitare.

Chi è il Berserker? Nella mitologia nordica....

LETTURA

In questa idea forse c'è l'influsso di René Leibowitz il quale diceva che l'interprete è un **SOSIA** del compositore.

POWERPOINT BERSERKER

In effetti ADORNO nei primi appunti sulla Musik.Reprod.in luogo del termine **idiomatico** usa proprio il termine **mimetico**. Il principio della **mimesi** che reincontreremo fra poco è ciò che rende le argomentazioni di ADORNO ancora più complesse, dato anche il loro carattere frammentario e anche ridondante, con affermazioni e definizioni ripetute più volte e sempre in modo diverso.

SOSIA

Adesso lasciamo la parola ad ADORNO e cominciamo leggendo **la prima delle "note" di cui si compone quello che avrebbe dovuto diventare il trattato:**

CARATTERE MIMETICO

La vera riproduzione è l'immagine a raggi X dell'opera. Il suo compito è quello di rendere visibili tutte le relazioni, tutti gli aspetti di contesto, contrasto e costruzione che si celano sotto la superficie del suono percepibile - e questo proprio attraverso l'articolazione di quella manifestazione percepibile.

Il nascondere tali relazioni, che il senso stesso dell'opera può occasionalmente richiedere, è esso stesso solo una parte di tale articolazione.

*Questo compito si riferisce in particolare anche alle unità più piccole - temi e motivi. Mentre la maggior parte degli esecutori riesce ad articolare la forma su larga scala in termini elementari, quella delle unità parziali sfugge loro. Ad esempio, nelle forme non strofiche di grandi dimensioni, la strutturazione dei temi in termini di antecedente e conseguente. Oppure il fatto che il riapparire di un tema come conseguente a un altro ha un significato completamente diverso e deve quindi essere interpretato in modo diverso rispetto alla sua prima apparizione. È dalla precisione e dall'attenzione con cui viene svolto questo lavoro micrologico (l'esempio più semplice è la distinzione **tra voci primarie e secondarie** nella musica da camera) che dipende il senso delle forme, la loro traduzione in contenuti [...].*

LETTURA E COMMENTO DELLE NOTE

Il problema interpretativo che ritorna sempre è la creazione di una dialettica tra parte e insieme, che non sacrifichi l'insieme per il dettaglio né annulli completamente il dettaglio attraverso l'insieme. Nella tradizione della grande musica occidentale, l'unità del tempo di base realizza questo obiettivo. Laddove l'unità del movimento è messa in pericolo da modifiche del tempo, l'articolazione deve essere ottenuta con altri mezzi: fraseggio, agogica, dinamica, timbro.

ADORNO parla di **Hauptsimme e Nebenstimme** riprendendo la distinzione introdotta da Schoenberg per differenziare i ruoli delle voci specie nei contesti dove questa gerarchia non risulta evidente. Ecco un esempio dal primo dei tre pezzi per archi che Berg ha tratto dalla sua Lyrische suite per quartetto d'archi

PRESENTAZIONE LYRISCHE SUITE

HAUPTSTIMME
NEBENSTIMME
ESEMPIO

subito dopo ADORNO (è la **3a annotazione** nel suo *Schwarzes Buch*), sferra il suo **primo attacco** al personaggio che, si potrebbe dire, era la sua bestia nera: **TOSCANINI**

Contro il luogo comune secondo cui bisogna essere fedeli allo spirito, non alla lettera. (NB Toscanini è infedele alla lettera)

POWERPOINT

TOSCANINI

E dopo poche pagine – è l'11° nota su svariate centinaia - ritorna ancora su Toscanini a proposito del quale annota alcuni punti salienti e introduce per la prima volta una parola decisiva: **Uninterpretierbarkeit**

CITAZIONE

Sarà necessario analizzare lo stile di presentazione di Toscanini. "Interpretazione nell'era dell'ininterpretabilità".

UNINTERPRETIER-
BARKEIT

Motivi:

- a) *Separazione tra testo (fedeltà solo apparente) ed espressione (contesto dell'effetto).*
- b) *"Snellimento": feticismo del funzionamento regolare ma privo di senso musicale e costruzione. Il funzionamento sostituisce la funzione.*
- c) *[...]*
- d) *Esaltazione dell'ininterpretabile come "effetto": la musica diventa una forma di consumo e allo stesso tempo un artefatto educativo.*
- e) *Funzione dell'ingenuità: infiltrazione della musica da parte della barbarie. Sibelius.*

CITAZIONE

Parecchie delle osservazioni di **ADORNO su Toscanini** mettono a fuoco più concretamente il suo pensiero. Toscanini – che **ADORNO ammira** sinceramente per il suo straordinario talento direttoriale, rappresenta tuttavia **l'antitesi della sua idea di interpretazione**. Il suo successo è costruito sulla negazione di tutto ciò cui la performance musicale secondo ADORNO si deve fondare

TOSCANINI
SECONDO ADORNO

Toscanini sfodera interpretazioni che sono puro genere di consumo, magnifiche, seducenti, ma false, la loro brillantezza superficiale assorbe tutto e cancella ciò che più conta, la complessità della struttura e qualsiasi attenzione ai dettagli in favore dell'**effetto**, tutto funziona alla **perfezione**, ma tutto è **meccanismo**, agli antipodi del

senso musicale.

**NO DETTAGLI
PERFEZIONE
MECCANISMO**

Una dozzina d'anni dopo la stesura di queste note, nel 1958, ADORNO pubblica un articolo su Toscanini sul mensile «Merkur» intitolato *Die Meisterschaft des Maestro* nel quale le sue critiche sono ancora coerenti con le annotazioni del 1946. Nell'articolo ADORNO fa riferimento a varie esecuzioni di Toscanini, basandosi sulle registrazioni discografiche. Emblematico a mio avviso è il caso del finale dell'*Andante moderato* della 4° Sinfonia di Brahms, dove Toscanini secondo ADORNO ignora completamente il senso musicale e il significato poetico dell'episodio compreso fra le battute 104 e 112. Leggiamo:

**DIE
MEISTERSCHAFT
DES MAESTRO**

[...] la supremazia del controllo impedisce a T. di farsi portare dalla musica là dove essa non vuole essere tenuta alla briglia. Egli è incapace di lasciar "decantare" un passaggio. Nel movimento lento della Quarta Sinfonia di Brahms, immeditamente prima della fine, il primo clarinetto disegna una melodia commovente oltre ogni definizione, trascendente. Il suo significato formale consiste nel sospendere per alcuni istanti la continuità del decorso. Furtwängler, sulla cui interpretazione della 4° di Brahms ci sarebbe moltissimo da ridire, lo evidenziava con la massima efficacia. In T. non succede nulla, a parte il ritardando prescritto dalla partitura.

**LETTURA DA
MEISTERSCHAFT**

PRESENTAZIONE FURTWÄNGLER VS TOSCANINI

Il senso dell'affermazione secondo cui Toscanini esalta l'ininterpretabile - **NON HO L'ORIGINALE TEDESCO MA LA TRADUZIONE INGLESE RIPORTA "GALVANIZZAZIONE"** - e lo trasforma in "effetto" **lo chiariremo strada facendo.**

**POWERPOINT
ASCOLTO**

Di fatto l'**Uninteretierbarkeit** è per ADORNO il **MACIGNO** che grava sulla vera riproduzione e che condanna al fallimento l'interpretazione musicale.

Questa idea non è però solo un'apologia della dialettica negativa, ma come quasi sempre in ADORNO si fonda anche su **dettagli oggettivi di ordine tecnico**. A volte con esempi scelti in modo piuttosto fazioso.

POI CHIARIMENTO

**UNINTERETIER-
BARKEIT**

In gran parte i riferimenti di ADORNO sono comunque quelli dell'**Ottocento romantico**: Schumann, Wagner e soprattutto Beethoven.

All'inizio dicevo dell'imperialismo romantico che ha colonizzato in un certo senso i modi di pensare la musica non solo dei comuni mortali ma anche degli addetti ai lavori. Una delle **critiche più sostanziali** che oggi si muovono al pensiero di ADORNO e di molti altri teorici (incluso Carl Dahlhaus), è per l'appunto quello di avere eletto quegli

autori, quel repertorio a **paradigma tendenzialmente universale in base al quale valutare, analizzare o condannare tutta la musica.**

**IMPERIALISMO
TEORICO**

Vediamo un esempio nel quale ADORNO individua **nell'ultimo movimento della Settima Sinfonia in LA magg di Beethoven**, una contraddizione – il che secondo lui non è affatto un difetto, ma un carattere sostanziale di Beethoven e di cui tener conto – Una contraddizione che in sostanza è un tipico caso di ineseguibilità.

Scrive ADORNO:

*La questione dell'ininterpretabile può chiarirsi concretamente con riferimento a fatti tecnici. Ad esempio, nella **Settima Sinfonia di Beethoven**, finale **ALLEGRO CON BRIO**, le voci imitative degli archi che iniziano a battuta 36 e proseguono fino a batt. 42*

**POWERPOINT
CONTRADDIZIONE**

[sono abbastanza sicuro che il passo sia quello ma la numeraz. delle battute a me risulta da 38 a 44.]

Prosegue ADORNO:

l'impostazione e il registro scomodo impediscono molto probabilmente la chiara udibilità dei secondi violini e delle viole.

LETTURA ADORNO

**POWERPOINT
SLIDE SINF. N. 7**

ASCOLTO SETTIMA BEETHOVEN

Questo era **Karajan e in effetti le imitazioni di II violini e viole sono praticamente inudibili**, come come in altre registrazioni che ho ascoltato, Sentiamo ADORNO:

**POWERPOINT
ASCOLTO
7A BEETHOVEN**

Se si ritoccasse il passaggio, ad esempio raddoppiando con clarinetti e fagotti, che in quel punto sono addirittura liberi, si introdurrebbe una sonorità del tutto estranea a Beethoven; si diluirebbe la qualità trascinate degli archi e soprattutto il carattere non mescolato e "puro" dei colori beethoveniani che sono un elemento integrante della composizione. Così com'è il brano così risulta incomprensibile. Quindi è veramente ininterpretabile. È sempre stato così? Non credo proprio, probabilmente perché una volta si suonava tutto in modo più pacato, meno monumentale, e quindi si "copriva" meno; ma anche questo oggi sarebbe impossibile, e suonerebbe come se si mettesse una parrucca sulla testa di Beethoven. - Mi viene in mente una soluzione: se in questo passaggio, e solo in questo e in altri analoghi, si rinforzassero gli archi con altri archi. In questo modo si manterrebbe la coloritura e le voci verrebbero fuori. Ma nessun direttore d'orchestra sarebbe d'accordo, e bisogna ammettere che ci sarebbe qualcosa di ridicolo e dilettantesco in quei violini e viole impegnati solo in una manciata di battute.

LETTURA ADORNO

RITOCOCO

**VERAMENTE
ININTERPRETABILE**

ADORNO liquida come **inaccettabile l'idea del ritoccare** la partitura con la pretesa di "migliorarla". Ma sappiamo bene che nella storia dell'interpretazione musicale, dichiarate o sottobanco, le

modifiche al testo musicale sono sempre state all'ordine del giorno. In proposito ADORNO prende in esame una **modifica esplicitamente migliorativa** proposta da Wagner nel suo saggio **Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's** del 1873, e verosimilmente applicata nella sua precedente attività di direttore d'orchestra. Si tratta di un passaggio, anche qui nell'**ultimo movimento della Nona Sinfonia di Beethoven, il Poco adagio**, verso la fine del movimento. Scrive Wagner:

SOLUZIONE???
RIDICOLA !!!

WAGNER E LA
NONA DI
BEETHOVEN

Per un chiarimento veritiero delle intenzioni del maestro, devo infine parlare di un passaggio estremamente difficile per le quattro voci soliste alla fine della IX sinfonia di Beethoven, il famoso Si maggiore: "wo dein sanfter Flügel weilt" (dove riposta la tua ala gentile?) L'ostacolo risiede nella parte del tenore, che riecheggia, già al suo secondo ingresso la figura completa del contralto in seste e terze. Questa figurazione intempestiva da un lato pregiudica la chiarezza dell'effetto complessivo, in quanto il suo successivo ingresso, con la continuazione della melodia nella terza battuta, perde il suo significato, e anche il suo effetto sull'orecchio a cui ora manca lo stimolo che dovrebbe fornire la ricomparsa della figura nel tenore.

LETTURA WAGNER

Ho quindi deciso, dopo una lunga riflessione, di risparmiare d'ora in poi al tenore la difficile figurazione che precede la sua entrata principale come eco della voce di contralto, assegnandogli solo le sue principali altezze armoniche. Sono convinto che ogni tenore mi sarà molto grato...

ASCOLTO: 1) Beethoven – Karajan
2) Beethoven – Pianoforte
3) Wagner - Pianoforte

POWERPOINT
CONFRONTO
BEETHOVEN-
WAGNER

ASCOLTO

DIALETTICA DEL
RITOCO
LETTURA

La dialettica del ritocco. La richiesta di una chiarificazione della composizione porta qui a una decisa violazione della stessa. Se la vera interpretazione è il recupero dell'opera, in questo caso è anche la sua dissoluzione. La richiesta di Wagner di un'esecuzione che corrisponda puramente al senso della musica distrugge l'opera - e incondizionatamente ogni opera - perché l'intuizione di Beethoven, il suo ideale di interpretazione offre per forza di cose, allo stesso tempo, l'evidenza della fragilità di questo senso (NB nelle ultime opere di Beethoven la fragilità del senso è essa stessa un elemento di questo senso. La battuta "confusa" del tenore prima di riprendere il filo imitativo, molto caratteristica del tardo Beethoven, dovrebbe essere recuperata!) Qui non esiste un confine tra intervento legittimo e abuso. La ragione wagneriana si dirige inesorabilmente verso un'alterazione dell'opera. L'opera cambia e si disintegra di fronte all'ideale della propria verità: questo è il segreto della sua storicità interna.

La condanna della scelta di Wagner è **senza appello**. Secondo una visione tradizionalista della forma, Wagner ha ragione: l'ascolto del passo modificato, suona **più scorrevole e regolare**. Ma non ci vuole molto a capire che questa facilità sta all'opposto della **difficoltà beethoveniana**, spesso esibita, irrisolta, scagliata contro ogni farisaismo musicale. La contraddizione, l'equilibrio precario, la fragilità, la sfida al convenzionale sono **costitutive di Beethoven**. In lui c'è un'estrema coerenza nell'applicazione di un'apparente incoerenza. E **specie del tardo Beethoven** che con le sue composizioni disorientava, spaventata addirittura i suoi più convinti ammiratori. Anticipando il destino della musica.

FACILITÀ VS DIFFICOLTÀ

Se la **falsificazione diventa il prezzo per riprodurre il senso musicale** ecco che ci troviamo di fronte all'**Uninterpretierbarkeit**. Ed è precisamente quello che **sistematicamente fa Toscanini, piallando** le contraddizioni del testo, dell'opera, ignorando, azzerando tutto ciò che disturba la brillantezza, la facilità, la qualità seduttiva dell'esecuzione. E' quello che ADORNO chiama lo "**stile culinario**" di cui Toscanini è il maestro assoluto.

FRAGILITÀ

COERENZA DELL'INCOERENZA

All'interprete si chiede tutt'altro, deve immergersi, diventare **una sorta di clone** vivente dell'opera, rispecchiarsi nel non-interpretabile, accettandone la sfida, **inclusa l'impossibilità**:

FALSIFICAZIONE DEL NON- INTERPRETABILE

Interpretare significa realizzare in apparenza l'identità del non-identico, la non-identità dell'identico: questo è il problema centrale dell'intera teoria.

e ancora:

INTERPRETE CLONE

La vera interpretazione è un'idea rigorosamente predeterminata, ma che non può essere realizzata in linea di principio per l'antinomia fondamentale della musica d'arte. L'interpretazione si misura dal livello del suo fallimento.

Un tempo non era così, ADORNO storicista e materialista, lo sa bene. Secoli addietro la musica, le arti, erano sinonimo di bellezza, preclusa al popolo e appannaggio esclusivo della nobiltà e dei sovrani. Oggi non è più possibile.

FALLIMENTO

BELLEZZA SOLO PER I POTENTI

L'arte degna del proprio nome, reca, incorporata, immanente, la coscienza del presente. In una società industriale, di massa che quotidianamente falsifica la realtà, manipola le coscienze, compito dell'arte è lacerare questo velo di falsità. Le arti, la musica hanno il dovere della verità, a costo della loro stessa sopravvivenza. Se piacciono, se divertono, mentono, sono complici di questo potere menzognero.

ADORNO è un filosofo e si prende fin troppe confidenze con i

OGGI: paradossi della dialettica. Però, nonostante sia immersa nel suo **brodo teoretico**, costantemente accompagnata dalla **consapevolezza dell'aporia** e di un latente **coté utopico**, la sua teoria della riproduzione musicale conferma di continuo la sua origine, la sua **vocazione eminentemente rivolta alla concreta pratica strumentale**.
LACERARE IL VELO DELLA COMPLICITÀ
L'ideale coniugato al fare, alla pratica. Come ad esempio **un'idea ricorrente** di ADORNO che egli condivide con Rudolf **Kolisch** e con Arnold **Schoenberg**.

ACCETTAZIONE DELL'APORIA
Sviluppare l'ideale del fare musica in silenzio, in definitiva la lettura mentale dei testi musicali. Come fase preliminare a questo, suonare a memoria – “pensare la musica a se stessi” (thinking the music to oneself).

E ancora:
Suonare il testo esatto a memoria come ricostruzione dell'aspetto immanente della musica. Già lo Schumann sosteneva. Kolisch l'ha introdotto nella musica da camera. L'esecuzione rigorosa a memoria è la vera libertà.
MUSICA SILENZIOSA

ADORNO è un severo censore di ogni fuga dalla realtà, però in questa idea della lettura silenziosa, come ci rivela una nota, **accanto alla condanna si annida, in fondo, la fuga, il ritrarsi da una società**, da una quotidianità nella quale, parole sue,
A MEMORIA *la riproduzione di massa è responsabile della totale distruzione del fenomeno sensoriale della musica.*

ESCAPISMO?
Nella lettura mentale **interprete e pubblico di fondono** e automaticamente escludono quella massa rumoreggiante e ignorante, vittima dell'**industria culturale**, che è la sua vera ossessione
In questa idea c'è anche quella sua irresistibile **vocazione elitaria** spinta qui a pensare una musica totalmente ed esclusivamente *reservata* ai suoi artefici.
In linea con quell'inconfessabile rimpianto di un'era fatalmente tramontata, comune a molti intellettuali e musicisti di avanguardia, quando la musica appunto era “musica riservata per le purgatissime orecchie de' principi” (Coclicus).

INDUSTRIA CULTURALE
Come **Schoenberg** nella lettera del 1924 al principe di **Fürstenberg**....

ELITISMO
Già da tempo ho avuto modo di ammirare l'insigne iniziativa di Donaueschingen; un'i-niziativa che rammenta i tempi più gloriosi e purtroppo trascorsi dell'arte, quando il principe si levava a protezione dell'artista e mostrava alla plebaglia che l'arte, come cosa che appartiene al principe, si sottrae ai criteri del volgo.
RIMPIANTO
MUSICA RISERVATA

**SCHÖNBERG E LA
PLEBE!!!**

Resta il fatto che per la *musikalische Reproduktion* l'interprete che suoni o che legga, ha un ruolo fondamentale, implicitamente **co-autoriale**: nonostante il rigore, l'identificarsi con l'opera, senza di lui, senza la sua intuizione **il senso musicale è solo in nuce**, inespreso, come rinchiuso, congelato nel mensurale, cioè nel testo.

**INTERPRETE
CO-AUTORE**

È questo che distacca ADORNO nettamente dai suoi predecessori. Nessun sospetto di post-modernismo ovviamente. Per il resto la concezione di ADORNO resta profondamente legata alla tradizione musicologica di Hanslick, Riemann e pur con la radicale distanza di ordine filosofico e ontologico, di Schenker. Cioè una **concezione lineare e implicitamente cronologica**:

compositore > partitura > esecutore > pubblico

NO POST-MODERN

Ma questa linearità si traduce di fatto in una **gerarchia inesorabilmente prescrittiva**:

In principio era il compositore che creò l'opera.

L'analisi è una sorta di **patristica**, di **torah** i cui interpreti sono i **teorici**.

**CONCEZIONE
LINEARE**

Sono loro a interpretare l'opera, la parola del compositore, trasformandola in legge e ricavandone il **catechismo** dell'esecutore.

POWERPOINT

Sfiorando il blasfemo, potrei proseguire con la metafora pensare all'esecuzione come a una **liturgia**, di **transustanziazione sonora**,

**GERARCHIA
PRESCRITTIVA**

una sorta di **eucarestia musicale** che ogni volta rinnova il **MISTERO dell'incarnazione**

Scriva ADORNO:

Non esiste un continuum che si estenda da ciò che è sbagliato a ciò che è migliore della verità.

Ciò che non è del tutto giusto è già del tutto sbagliato.

E in alcuni casi, ciò che è del tutto sbagliato può essere migliore, poiché non pretende di essere la materia stessa.

LITURGIA???
MISTERO

Ciò che è il palesemente sbagliato, quantomeno non mente, anzi svela l'errore, l'inganno. O tutto o niente, *tertium non datur*. Qui ADORNO non è lontano dal fondamentalismo di uno Schenker che proclamava:

GIUSTO/SBAGLIATO

*Ogni vera opera ha una sola vera esecuzione, la sua particolare...
La mano non può mentire...*

**TERTIUM
NON DATUR**

Gli anni della *musikalische Reproduction* sono gli anni dell'ADORNO furioso. Nell'arco in cui stende i suoi appunti sulla performance, ADORNO pubblica opere come

1947, *Dialektik der Aufklärung* (con Max Horkheimer)

1949, *Philosophie der neuen Musik*

1951, *Minima Moralia*

UNA SOLA VERA... 1956, *Dissonanzen*

ADORNO
FURIOSO È nel 1949 che A. formula il suo aforisma più celebre, terribile e rivelatore del suo pensiero: «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch»: Dopo Auschwitz scrivere una poesia è un atto di barbarie.

La sistemazione teorica definitiva del suo pensiero filosofico arriverà solo più tardi, nel 1966, con *Dialettica negativa*

AUSCHWITZ Tre anni dopo **1969 ADORNO muore** lasciando un'eredità monumentale e controversa, fra cui testi inediti come la teoria della riproduz. musicale e soprattutto la **Teoria estetica**, pubblicata nel 1975.

DIALETTICA
NEGATIVA Dico soprattutto perché proprio nella *Teoria estetica* compaiono **riflessioni e interrogativi, frasi al condizionale che assomigliano molto a confessioni di dubbi irrisolti.**

1969 MORTE *Chi gode le opere d'arte in modo concretistico è un filisteo; espressioni come "delizia delle orecchie" lo dimostrano colpevole.*

TEORIA ESTETICA *Ma se l'ultima traccia di godimento fosse estirpata, la domanda per che fine mai ci siano le opere d'arte metterebbe in imbarazzo. In*

DUBBI IRRISOLTI *realtà le opere d'arte vengono tanto meno godute quanto più uno ne capisce.*

E ancora:

LETTURA ADORNO

GODIMENTO *La percezione ideale delle opere d'arte sarebbe quella in cui ciò che viene tanto mediato diventa immediato; l'ingenuità è scopo, non origine.*

INGENUITÀ In sostanza l'ultimo ADORNO lascia trasparire, qua e là, la **sofferenza per un teorizzare, una diagnosi**, la sua che lascia poche speranze – o nessuna. Quantomeno nel quadro di questa società irredimibile. Ma in questa società, che ha corrotto mercificandolo ogni godimento estetico al punto che la ragione filosofica è costretta a condannarla, **che cosa ci stanno a fare più l'arte, la musica, l'estetica?**

DISPERAZIONE È il **filosofo che ad ogni costo sviluppa il suo pensiero** pur sapendo che verrà fatalmente sconfitto da **una realtà spietata**. In questo senso, anche in virtù di questo suo ideale di un'impossibile riproduzione, ADORNO incarna una sorta di **kamikaze del pensiero**. Ma a ben guardare il kamikaze non è altro che la versione moderna del **Berserker**.

CHE CI STANNO
A FARE?

Molto sdrammatizzando questa visione apocalittica, mi torna in mente una battuta folgorante, una straordinaria e ironica

FILOSOFO esternazione di **scetticismo filosofico** che lessi molti anni fa, all'inizio dell'era internet.

Non so chi l'abbia formulata, se un intellettuale o un anonimo geniale buontempone. Suonava più o meno così: "**Non pretenderai vero, che io creda a quello che penso?**"

**KAMIKAZE
BERSERKER**

Da mezzo secolo almeno il passatempo prediletto di una grossa fetta della musicologia e della critica filosofica contemporanea è **rileggere, criticare, liquidare, riabilitare ADORNO**. In questa fetta ci sto dentro anch'io. . Se invece di una lezione questo fosse un corso semestrale, potremmo addentrarci nella vastissima letteratura che lo riguarda.

**NON PRETENDERAI
CHE IO CREDA...**

Ma per chiudere, qui e adesso, aggiungerò solo poche parole con la speranza di avere colto il **nocciolo di questo dibattito**

**ADORNOS
NACHLEBEN**

interminabile, tanto affascinante e tanto frustrante **al punto da risultare odioso**. Mi aiutano molto in questo le considerazioni del già citato **Nicholas Cook**, uno fra i massimi studiosi dell'analisi musicale.

**NOCCIOLO DEL
DIBATTITO?
COOK**

Sullo sfondo di quella storicità del concetto di opera musicale di cui parlavamo all'inizio e che **relativizza, circoscrive i fondamenti** stessi della musicologia post-romantica (e con essi una buona parte dei discorsi di ADORNO), fondamenti che **sono inadeguati** a dare conto delle diverse realtà musicali odierne, dai vari radicalismi estremi, alle musiche di tradizione, alle civiltà extraeuropee, al jazz e naturalmente, last but not least, la **popular music che ci assorda - o ci culla** - a ogni ora del giorno e della notte.

OPERA MUSICALE

**FONDAMENTI
INADEGUATI**

Bene su questo sfondo, la galassia delle teorie e delle opinioni che negli ultimi decenni si sono succedute in merito all'interpretazione musicale, i suoi rapporti con l'opera, la notazione, l'analisi potrebbero riassumersi nell'ormai **predominante capovolgimento della gerarchia** di cui dicevo poco fa. **Non più l'autoritarismo della teoria, l'analisi come principio cui l'interprete deve comunque sottomettersi**, ma al contrario **l'analisi come un processo**, la cui struttura, il cui senso musicale (in una parola: l'opera), è l'esito **performativo** del doppio contributo paritetico di compositore ed esecutore. Un processo che mi sembra di possa rappresentare schematicamente in questo modo.

**POWERPOINT
CAPOVOLGIMENTO
GERARCHIA**

Composizione e interpretazione vengono assimilate in un processo performativo la cui risultante è appunto l'analisi. **Composizione e interpretazione**, scrive Nicholas Cook, **sono da intendere come come luoghi di costruzione del significato e non come riproduzione di un significato preesistente**.

**ANALISI COME
PROCESSO
PERFORMATIVO
ALLA PARI**

Quindi l'analisi non compete più al teorico, ma all'interprete. Come scrive Joel Lester: "**Sono i teorici che devono ascoltare gli**

COMPOSIZIONE

interpreti e non viceversa”.

INTERPRETAZIONE

LUOGHI DI

COSTRUZIONE

Ciascuno a modo suo, ci sono numerosi interpreti famosi che hanno assimilato questo principio. L'abbiamo già sentito da **Alfred Brendel**:

*L'analisi dovrebbe essere il risultato di una profonda familiarità con il brano **piuttosto che un input di concetti consolidati**.*

ASCOLTARE

GLI INTERPRETI

*Non ho mai creduto di dover passivamente ricevere ordini dal compositore; ho piuttosto tentato di servirlo **di mia spontanea volontà e a modo mio**.*

Sulla stessa linea Glenn Gould:

BRENDEL

*Il modo ideale di affrontare un'esecuzione (...) è partire dal presupposto che all'inizio **non si sa bene di cosa si tratta**. Lo si capisce solo man mano che si procede.*

Il paradigma dell'interpretazione così riformulato conduce inevitabilmente all'affermazione di un **pluralismo interpretativo** a partire dall'idea di **esecuzione come narrazione**.

GLENN GOULD

Secondo **William Rothstein** l'esecutore può talvolta essere chiamato a **nascondere piuttosto che a rappresentare la struttura**. In certi casi è l'esecutore potrebbe meglio suggerire qualcosa che è 'falso' - o più esattamente, qualcosa che è 'vero' solo in parte piuttosto che esprimere il tutto.

PLURALISMO

ESECUZIONE =

NARRAZIONE

È come se l'esecutore adottasse temporaneamente **il punto di vista di uno o due personaggi del dramma**, per così dire, piuttosto che porsi come narratore onnisciente.

NASCONDERE

LA STRUTTURA

L'idea di un pluralismo interpretativo è inaccettabile per ADORNO tuttavia, l'abbiamo già sentito dire che *il senso stesso dell'opera può occasionalmente richiedere di **nascondere talvolta le relazioni** e questo fa parte della sua articolazione.*

ESECUTORE COME

PERSONAGGIO

NON ONNISCIENTE

E altrove: **nascondere lo scheletro può far parte del senso**.

La retorica a questo punto vorrebbe una conclusione, ma di conclusioni ne abbiamo già tratte più volte.

PLURALISMO

INACCETTABILE

PER ADORNO

MA A VOLTE...

Solo un'ultima battuta.

NASCONDERE

LO SCHELETRO

Con ADORNO l'interpretazione, la *musikalische Reproduktion* diventa una sfida intellettuale e creativa, prima ancora che tecnica. Ma la vera sfida, una sfida al quadrato, per me comune mortale, è interpretare l'interpretazione secondo ADORNO.

Intorno alla *Theorie der musikalischen Reproduktion* di Th. W. Adorno

COMMENTI, APPUNTI SPARSI, CITAZIONI, TRADUZIONI

NICHOLAS COOK PAROLE SULLA MUSICA

PAROLE SULLA MUSICA

il disprezzo di Schoenberg per l'esecutore, provocatorio e sommamente elitario (fa il paio con la lettera a Fürstenberg): "l'esecutore nonostante la sua intollerabile arroganza, è del tutto superfluo, tranne quando le sue interpretazioni rendono la musica comprensibile a un pubblico che non ha la fortuna di poterla leggere"

Alfred Brendel ha affermato che "poche intuizioni analitiche hanno un'influenza diretta sull'esecuzione, e che l'analisi dovrebbe essere il risultato di una profonda familiarità con il brano piuttosto che un input di concetti consolidati".

alla ricerca di modelli più fertili circa le relazioni fra pensiero analitico e performance la performance potrebbe fondarsi su una concezione sintetica (Brendel)

Wallace Berry offre nuove prospettive ma rimane unidirezionale: dall'analisi all'esecuzione, l'analisi resta sempre la premessa: da Schenker, Adorno, Kolisch, Britten.... Poi dalla priorità cronologica si scivola a una priorità gerarchica...

Però Glenn Gould ha detto: "il modo ideale di affrontare un'esecuzione (...) è partire dal presupposto che all'inizio non si sa bene di cosa si tratta. Lo si capisce solo man mano che si procede"

Eugene Narmour è forse il più esplicito sostenitore del primato dell'analisi nel fondare la performance: il teorico diventa l'arbitro che fissa ciò che si deve e non si deve fare: l'interprete deve "obbedire": o la scelta è giustificabile teoricamente o è sbagliata ma tra l'interpretazione analiticamente consepevole e la sua trasmissione all'uditorio CE NE PASSA.

Nel suo libro sulla 9° di Beethoven l'analisi dettagliata di Schenker mira a definire le intenzioni di B. Ma in partitura l'ORTOGRAFIA mira a evidenziare questi intenti, ma l'ortografia può essere fallace e in tal caso il teorico interviene, distanziandosi dalla letteralità della partitura e dando istruzioni diverse all'esecutore, sempre nel rispetto di quelle intenzioni "profonde" che egli ha desunto dalla sua analisi

Per Schenker l'esecutore non ha nessun ruolo estetico ("nessuna interpretazione")

Brahms: "Quando suono qualcosa di Beethoven, non ho assolutamente alcuna individualità in relazione ad esso; cerco piuttosto di *riproduire* il brano così come Beethoven lo ha scritto.

C'è però in ballo il contributo della performance al valore estetico della musica....

[si potrebbe quasi dire che da questi presupposti l'esecutore non aggiunge nulla al valore, semmai può sminuirlo con un'esecuzione sbagliata....]

Sia nell'analisi dell'Etude op. 10 n. 5 di Chopin, sia dello Heiliger Gesang dell'op 132 di Beeth., Schenker istituisce al di là di ciò che il compositore ha scritto o credeva di fare una sorta di corte suprema, l'analisi, che può deliberare che il compositore si è sbagliato.

[il che è possibilissimo, ma sostenere dogmaticamente le ragioni dell'analisi ha qualcosa di fondamentalismo religioso...]

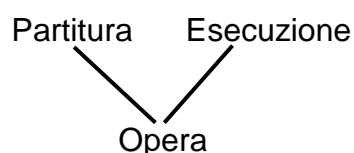
Bernstein elegge il "significato" o "volontà" del compositore al rango di un dogma, di un testo sacro e si considera come un sacerdote al suo servizio – qualcuno dice alla Billy Graham [l'esecuzione diventa una sorta di liturgia? di transustanziazione sonora, un'eucarestia musicale che ogni volta rinnova il MISTERO dell'incarnazione...???

alla base c'è una concezione lineare + crono(logica) + gerarchica:

compositore > partitura > esecutore > pubblico

la musica contemporanea, non solo la mus. aleatoria, ha destabilizzato questo modello, sfidando e sabotando l'idea dell'esecuzione letterale (non di rado resa deliberatamente impossibile (Stockhausen, Ferneyhough, Cage, Donatoni...), e dunque facendo dell'esecuzione un momento creativo dagli esiti imprevedibili e/o soggettivi (dell'esecutore), fonte di eventuali nuovi "significati" se vogliamo chiamarli così – modificando – direbbe Adorno – il "senso" musicale dell'opera.

Ferneyhough rifiuta l'idea che la partitura rappresenti l'opera, la quale si trova in quel "regno della non equivalenza" che sta fra partitura ed esecuzione:



l'opera musicale dunque intesa come frutto della relazione fra la notazione e il campo delle sue possibili esecuzioni: opera, partitura, esecuzione sono cose diverse

N. Cook: partitura ed esecuzione sono entrambe da intendere in modo performativo, come luoghi di costruzione del significato (senso musicale) e non come riproduzione di esso preesistente.

William Rothstein sottolinea come, data una struttura particolare, l'esecutore possa talvolta essere chiamato a nascondere piuttosto che a proiettare la struttura; può essere "meglio per l'esecutore suggerire qualcosa che è 'falso' - o più precisamente, qualcosa che è 'vero' solo da un certo punto di vista parziale - piuttosto che esprimere tutto ciò che si sa". 36 Egli aggiunge inoltre, utilizzando un'analogia illuminante su cui tornerò, che in tali occasioni "l'esecutore adotta temporaneamente il punto di vista di uno o due personaggi del dramma, per così dire, piuttosto che assumere l'onniscienza in ogni momento".

il pluralismo interpretativo o performativo è agli antipodi del pensiero di H. Schenker:

Every true work of an has but one true performance, its own particular to it...The hand may not lie; it must follow the meaning of the voice-leading.

Ogni vera opera ha una sola vera esecuzione, la sua particolare... La mano non può mentire, deve seguire il senso della voce.

William Rothstein, *Analysis and the Act of Performance* (J. Rink (ed.) *The practice of Performance*, Cambridge U.P., 1995):

Molti esecutori costruiscono deliberatamente narrazioni, tableaux e programmi per le opere che suonano, ma - probabilmente saggiamente - ne parlano raramente in pubblico. Ho già suggerito, nella mia discussione dell'Op. 101 di Beethoven, come i motivi, ad esempio, possano agire come personaggi di un dramma, e quale tipo di storia la Sonata possa cercare di raccontare. Gli ipermetri mutevoli del Valzer di Chopin possono essere usati come punto di partenza per costruire una narrazione di quell'opera; così come l'interazione tra le voci del soggetto e le voci di testa in una fuga di Bach. L'analisi, in breve, aiuta a fornire la materia prima; l'immaginazione dell'esecutore e l'identificazione empatica con l'opera devono fare il resto.

Nel raccontare una storia, l'esecutore non si limita a esporre i fatti. Un importante strumento del narratore è l'inganno. Una cosa è essere convinti che qualcosa sia vero analiticamente, un'altra è decidere come - o addirittura se - rivelare tale informazione ai propri ascoltatori in uno spettacolo. A volte, ho sostenuto, è meglio per l'esecutore suggerire qualcosa che è "falso" - o più precisamente, qualcosa che è "vero" solo da un certo punto di vista parziale - piuttosto che spiegare tutto ciò che si sa. In questo modo, l'interprete adotta temporaneamente il punto di vista di uno o due personaggi del dramma, per così dire, piuttosto che assumere l'onniscienza in ogni momento. Verità drammatica e verità analitica non sono la stessa cosa; uno spettacolo non è una spiegazione del testo. Il compito dell'interprete è quello di fornire all'ascoltatore un'esperienza vivida dell'opera, non una sua comprensione analitica. Ma l'esperienza - tanto più vivida quanto meglio - darà all'ascoltatore una strada verso la comprensione. 40 In questo processo né la parte dell'esecutore, né quella dell'ascoltatore devono essere pienamente consapevoli perché il processo stesso abbia successo; anche gli analisti professionisti non lavorano solo attraverso un ragionamento consapevole.

L'affermazione di Schenker nella prima epigrafe è quasi certamente sbagliata: ogni opera musicale, come ogni opera teatrale, ha molte "vere" esecuzioni. Ma un'analisi comprensiva dell'opera in tutte le sue sfaccettature fornisce all'esecutore una base solida su cui costruire una ricostruzione convincente. L'analisi, trasmutata dall'immaginazione e da una certa dose di astuzia, può contribuire a ispirare quella magia senza la quale anche la più grande musica non può vivere pienamente.

COOK, ANALYSING PERFORMANCE AND PERFORMING ANALYSIS

Liberarsi dalla concezione prescrittiva dell'analisi....E. Narmour: c'è un che di autoritario – l'autorità suprema è il teorico, l'unico che tramite l'analisi coglie(rebbe) la sostanza profonda, il senso, la struttura ecc. dell'opera musicale, impartisce istruzioni e giudica l'esecuzione se giusta o sbagliata.

La teoria, l'analisi è generalmente prescrittiva, crea un sistema e giudica la musica anche esteticamente buona o cattiva in relazione a quel sistema.

In genere i teorici spiegano la musica a prescindere dai musicisti.

E' la struttura che "esprime" tramite l'interprete

L'esecutore deve aver analizzato correttamente, altrimenti l'esecuzione fallirà.

Teorie come la t. generativa, la t. cognitivista fanno della performance un epifenomeno della struttura musicale: i contenuti espressivi indotti dall'esecutore, in quanto epifenomeno, hanno il compito di evidenziare (esprimere) la struttura [che è il vero contenuto espressivo dell'opera].

Secondo la teoria degli atti linguistici (il linguaggio non dice solo parole, ma fa, influenza, produce. La grammatica non genera le frasi, sono le frasi che generano la grammatica. Lo stesso vale per comportamenti e società e lo stesso può valere per performance e struttura musicale.

[tuttavia] invece di attribuire priorità alla struttura o alla performance, bisognerebbe considerarle in relazione fra loro allo stesso livello: C'è la notazione e c'è il campo delle sue esecuzioni (L. Rosenwald) – compositore ed esecutore cooperano alla pari alla creazione del senso, del significato. Joel Lester: sono i teorici che devono ascoltare gli interpreti.

La struttura può (dovrebbe) essere pensata come costituita performativamente dalle "espressioni", cioè dalle esecuzioni che invece si è soliti considerare come conseguenti ad essa.

comprendere e spiegare la struttura non è comprendere e comunicare la musica, comprendere e trasmettere mediante l'esecuzione sono due cose diverse

la performance non si limita a esprimere il significato originario [dell'opera-compositore], essa dovrebbe essere considerata come fonte autonoma di significato musicale. noi arriviamo a conoscerlo è proprio attraverso il contributo generato dalla performance.

Glenn Gould: il modo ideale di affrontare una performance è partire dal presupposto che all'inizio non si sa bene di che si tratta, lo si scopre man mano che si procede"

gioco di parole: "esecuzione strutturalmente informata": *io sostengo che la tenacia del paradigma strutturalista nella scrittura sulla musica è un fenomeno linguistico tanto concettuale quanto ideologico.*

"forse potremmo ottenere un dialogo più vivace tra esecutore e analista se l'esecutore fosse preparato, su basi analitiche, a difendere l'esecuzione di dettagli non strutturali o antistrutturali" (Rosenwald). 61

Certamente sarebbe un compito teorico interessante definire situazioni generali in cui eseguire 'contro' la struttura è una strategia appropriata, sia perché "La musica è così chiara che l'interprete può occasionalmente fraseggiare contro le segmentazioni formali della musica senza mettere a rischio la dimensione della musica stessa" o perché un brano è troppo conosciuto e ha bisogno di essere reso meno familiare (come si potrebbe sostenere delle esecuzioni della Nona Sinfonia di Mengelberg o, per quel che conta, di Roger Norrington). ES. VIVALDI???

ma il discorso ritorna sempre sul terreno teorico, invece che all'analista-teorico bisognerebbe contrapporre il musicista performer al musicista "scrittore"

Perché secondo Rosenwald c'è una incommensurabilità fra scrivere [descrivere] e suonare (cfr. Mendelssohn!!!) – mettere a confronto [far dialogare] il gesto sonoro (il suonare) con la partitura e i suoi discorsi.

C'è una "literature of performance" che dà origine alla divergenza fra teoria e pratica: ad es. la vecchia teoria del compensating rubato' "rubato compensatorio" secondo la quale si deve..... Arcinota a riguardo la frase di Chopin riportata da vari, fra cui una delle sue allieve Elisa Peruzzi: la m.s. è il maestro di cappella mentre la m.d. è la virtuosa che canta a suo piacimento. Questa teoria non descrive, prescrive e oltretutto è stato dimostrato che è sbagliata: gli interpreti non fanno [e forse non hanno mai fatto] così

R. Kirkpatrick critica i vecchi maestri che dicevano "impara le note e poi aggiungi l'espressione". Invece, secondo lui, si imparano le note, e solo dopo averne compreso le relazioni si ricava l'espressione .

Tendiamo a giustificare l'applicazione prescrittiva di modelli e teorie sulla base della loro validità descrittiva.... Ma lo scopo di una prescrizione, a differenza di quello di una descrizione scientifica, è quello di perturbare il fenomeno a cui si applica;

Vorrei suggerire che esiste un consenso crescente su quella che potrebbe essere definita una "epistemologia performativa" della teoria musicale, ovvero l'idea, in poche parole, che si dovrebbe rendere vera l'analisi *attraverso*, piuttosto che vera *rispetto*, all'esperienza.

v. Cook p. 24 tr.it. (Schenker etc.)
Chopin -Etude n. 5 op. 10 batt. 24 (manoscritto...).

https://www.reddit.com/r/classicalmusic/comments/1ge4fg3/chopins_manuscript_of_etude_op_10_no_5_black_keys/

LYDIA GOEHR

90 NELSON GOODMAN

teoria estensionalista [estensionale] dei simboli (lettere, parole, testi, immagini, modelli)
le opere possono essere considerate come sistemi di simboli (in musica: partitura). l'opera musicale non è un'entità astratta al di là delle sue esecuzioni, ma è identificata dalla partitura. questa caratteristica è propria delle arti allografiche.

arti autografiche (c'è un originale, e ci sono delle copie) vs allografiche le quali si istanziano (esemplificano, concretizzano) nella performance [wiki: musica è allografica a due stadi: spartito e performance]

AI GOOGLE: Secondo Nelson Goodman, l'identità di un'opera musicale è stabilita da un sistema simbolico "notazionale" che ne permette la risalita alla rappresentazione originale. Un sistema notazionale, in pratica, fornisce lo spartito della composizione, definendo l'opera musicale e permettendone l'identità al di là dell'autore e delle singole esecuzioni. (ci voleva l'AI per un'affermazione del genere?)

93 notazione (partitura) e opera: test di recuperabilità (*retrievability test*):

opera < partitura > esecuzione

100-102 Sembra quasi che si ipotizzi come ideale il poter di fissare l'identità di un'opera musicale nell'ipotesi di una partitura (notazione) adeguata o meno, cioè "univoca" nella sua interpretazione... idealmente musica antica e aleatoria sono accomunate dall'inedeguatezza della loro notazione. ma questa [univocità-termine mio] notazionale sarebbe, per l'appunto, la morte dell'interpretazione, la reductio a una riproduzione automatica...

JERROLD LEVINSON

117 le opere musicali esistono come entità astratte indipendenti dalle partiture e dalle esecuzioni ("concezione platonica modificata") – teoria ontologica inconciliabile con un nominalista-estensionalista come Goodman

119 i. l'opera non esiste prima della sua creazione da parte del compositore

ii. se 2 compositori creano la stessa struttura sonora le opere sono 2

iii. procedure esecutive, strumenti e strutture sono tutte parti integranti

129 per Goodman nel caso ii. si tratta di una sola opera

137 per Levinson la trascrizione non è una versione della stessa opera, un'opera diversa né più né meno

LIMITI DELL'ANALISI. IL BISOGNO DELLA STORIA

145 C'è qualcosa nel metodo analitico che gli impedisce di fornire una descrizione soddisfacente delle opere musicali

150 sgg la divergenza fra teoria e pratica

156 il concetto di opera d'arte non è immutabile si è sviluppato storicamente in una transizione dall'arte all'opera d'arte – la loro relazione va storicizzata

[ma l'opera musicale è un oggetto o un fatto, un evento cioè una performance?
o può essere entrambe le cose?]

159 tipico della teoria analitica (e dell'essenzialismo) è riferirsi ad oggetti paradigmatici, ignorando quelli che non sono tali.

160 la teoria delle opere musicali si limita a considerare opere "classiche" [nota 17: Cfr. il ragionamento di Ingarden: "Nella musica europea contemporanea" c'è "una grande varietà, cosicché è estremamente difficile formulare una teoria della composizione musicale che soddisfi tutte le tendenze e che riveli anche una struttura o un insieme di proprietà comuni a tutte le opere". Le contraddizioni tra le varie teorie sono per me meno significative, perché non riguardano nel complesso la questione essenziale di che cosa sia realmente l'opera musicale, ma la questione di quali proprietà debba possedere un'opera musicale, secondo un particolare programma artistico, per avere valore in quanto opera d'arte... Per prima cosa dobbiamo risolvere il problema essenziale... Prenderemo come esempio le opere che appartengono *indiscutibilmente* alla musica" (*The Work of*

Music, 41-2). In questa discussione ho tratto beneficio anche da S. P. Schwartz (ed.), *Naming, Necessity, and Natural Kinds*, Ithaca (1977)]

161 [nota 19: *The Work of Music*, p. xiv. Ricordiamo gli esempi di Tormey sulla musica aleatoria e di Ziff sulla musica antica usati contro la teoria di Goodman; anche le osservazioni di Levinson sulle trascrizioni. Si considerino anche i commenti di Wolterstorff sulle improvvisazioni: a p. 74 di *Works and Worlds of Art*, egli osserva che con un'improvvisazione "non c'è esecuzione di un'opera". L'esclusione si basa sulla mancanza di un'opera predeterminata o precomposta. Ma a p. 105 usa le improvvisazioni per minare la teoria di Goodman: le improvvisazioni, dice, non soddisfano il test di recuperabilità, "perché non sappiamo ancora che cosa nella performance sia facoltativo rispetto alla correttezza e che cosa sia richiesto". In questo caso, sembra presumere che le improvvisazioni siano opere, dal momento che le usa come controesempio a una teoria delle opere. In altri punti, parla della musica popolare in termini di opere (67 e 76). Nella musica popolare "l'opera è appena emersa dalle performance" (*Towards an Ontology of Artworks*, 67). Anche se nelle tradizioni orali non esistono convenzioni per la produzione di partiture, a quanto pare le opere vengono comunque prodotte. Anche Ingarden parla di musica popolare e di improvvisazione in termini di opere (*The Work of Music*, 38). Ma quando la critica di Ingarden, Zofia Lissa, usò contro di lui esempi di musica d'avanguardia recente, egli rispose ironicamente che non poteva tener conto di tali esempi nella sua teoria perché al momento della stesura (1928) non esistevano ancora. I phänomenologen sind keine Propheten und wollen es auch nicht sein". Aveva deliberatamente limitato le sue osservazioni sulle opere musicali a una determinata gamma di esempi paradigmatici. Cfr. Lissa, *Some Remarks on the Ingardenian Theory of the Musical Work*, in P. Graf e S. Krzemien-Ojak (eds. e trs.), *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics* (Warsaw, 1975), 129-44, e Ingarden, *Bemerkungen zu den Bemerkungen von Professor Zofia Lissa*, *Studia Filozoficzne*, 4 (1970), 351-63.

162 i teorici vogliono tenere il piede in due staffe: si fondano sull'esempio beethoveniano e usano le altre musiche per demolire le teorie dei loro oppositori [ADORNO!!!???)

procedure centrali per il metodo analitico sono da ripensare o da sostituire

163 distinguere tra questioni ontologiche ed estetiche: condizioni di identità, proprietà possono essere requisiti essenziali in senso ontologico e irrilevanti in senso estetico

WERKTREUE....!!!

351 - nota 11: l'opera del xviii sec somiglia molto all'odierna musica aleatoria

le parti III e IV sono pura pedanteria tipica del pensiero analitico.

369 e nota 35 : Schumann, N.Boulanger: deificazione dell'opera, anche se scompaiono compositore ed esecutore, essa resta, parla da sé.

375 BRENDEL !!!!!

376-7 Boulez: performance = telescopio riflettore... bah... c'è qualcosa di platonico nella sua idea di opera di cui direttore e orchestra e pubblico sono un riflesso (un "simulacro"?)

378 Gounod: direttore = driver of the coach (autista/cocchiere carrozza/pullman???)

i musicisti si ritrovano a porsi la domanda:

goehr

A mio avviso, una riconciliazione di questo tipo particolare sfuggirà per sempre alla nostra portata. Per capire perché è così, dobbiamo indagare le ramificazioni del tentativo di astoricità e, se del caso, delle relative ipotesi essenzialiste. Queste ramificazioni sono diverse e di vasta portata, come ci hanno mostrato molti teorici, in particolare Ludwig Wittgenstein. Esploriamo

solo alcune di esse, ma non in termini familiari e generali, bensì in termini relativi alla nostra comprensione delle teorie analitiche delle opere musicali.

III

Riconoscere che molti teorici trattano i concetti delle arti in modo ahistorico e scientifico getta luce su alcune affermazioni e atteggiamenti analitici. La convinzione che tali concetti siano soggetti a un'analisi di tipo scientifico è alla base dell'affermazione, per esempio, che una virtù della produzione di una teoria analitica è quella di fornire risposte chiare e prive di ambiguità alle domande nei casi in cui la pratica stessa o le nostre intuizioni pre-critiche su quella pratica non forniscono risposte. Adorno ha parlato di questa logica in termini di ricerca di una "falsa chiarezza". Forse ci sono buone ragioni per cui certi tipi di pratica forniscono risposte indeterminate a certi tipi di domande - domande che hanno forse a che fare con il fatto che le specifiche strumentali siano o meno proprietà essenziali di una o di tutte le opere musicali. Spesso domande come queste, la cui formulazione analitica richiede una risposta definitiva, chiedono troppo a una pratica che è indeterminata e complessa. Dobbiamo quindi continuare a fornire risposte di questo tipo? Questa risposta negativa sarebbe inappropriata se si credesse che nella pratica musicale esista un ordine naturale che la teoria svela. Sarebbe inopportuna se si credesse, in altre parole, che rivelare la logica sottostante (la grammatica) del nostro linguaggio riveli la struttura ontologica forse nascosta di quella pratica.

In my view, a reconciliation of this particular sort will forever evade our grasp. To see why that is so, we need to investigate the ramifications of attempted ahistoricity and, where applicable, related essentialist assumptions. These ramifications are diverse and far-reaching as many theorists—notably Ludwig Wittgenstein—have shown us. Let us explore just some of them, but not in familiar, general terms, but in terms pertaining to our comprehension of analytic theories of musical works.

III

Recognizing that many theorists treat concepts of the arts in an ahistorical and scientific way throws light on certain analytic claims and attitudes. The belief that such concepts are subject to scientifically styled analysis lies behind the claim, for example, that one virtue of producing an analytic theory is that it provides clear, unambiguous answers to questions in cases where no answers are given by the practice itself or by our pre-critical intuitions about that practice. Adorno spoke of such a rationale in terms of our seeking 'false clarity'. Perhaps there are good reasons why certain kinds of practice provide indeterminate answers to certain kinds of questions—questions having perhaps to do with whether or not instrumental specifications are essential properties of any or all musical works. Often questions like these, the analytic formulation of which demands a definite answer, ask too much of a practice that is indeterminate and complex. Should we then continue to provide answers of this sort?? This negative response would be inappropriate if one believed that there was a natural order in musical practice which theory uncovers. It would be inappropriate if one believed, in other words, that revealing the underlying logic (grammar) of our language reveals the perhaps hidden ontological structure of that practice.

ADORNO

chi non capisce schoenberg non può capire beethoven theory 194

[secondo A. la comprensione del senso-verità-struttura ecc.-della musica elimina il godimento]
- se godi sei complice – se piace è complice, è falsa – oggi – ma ieri? oggi dopo l'Aufklärung è impossibile sottrarsi a questa dialettica:

sulla 9° sinf di Beeth: esempi 1 & 2 di Boucquet (il passo modif da Wagner) inizia in Karajan a 15:19 (pag. 54 vocal score)

Wagner e la Nona....

Theorie... trad. dall'inglese....

La realizzazione della richiesta di Wagner di un'esecuzione che corrisponda puramente al senso della musica distrugge l'opera - e incondizionatamente ogni opera - perché l'intuizione che funge da ideale di interpretazione offre per forza di cose, allo stesso tempo, l'evidenza della fragilità di questo senso (NB nelle ultime opere di Beethoven la fragilità del senso è essa stessa un elemento di questo senso. La battuta "confusa" del tenore prima di riprendere il filo imitativo, molto caratteristica del tardo Beethoven, dovrebbe essere recuperata!) Qui è decisivo il fatto che non esiste un confine tra intervento legittimo e abuso. La sua istituzione non è altro che la via di mezzo del conformismo. Con irrinunciabile coerenza, invece, la ragione di Wagner, misurata sull'ideale dell'opera, si dirige inesorabilmente verso un'alterazione dell'opera. L'opera cambia e si disintegra davanti all'ideale della propria verità: questo è il segreto della sua storicità interna.

The realization of Wagner's demand for a performance corresponding purely to the music's sense destroys the work – and unconditionally every work – because the insight serving as the ideal of interpretation by necessity offers, at the same time, the evidence for the fragility of this sense (NB in Beethoven's last works the fragility of sense is itself an element of this sense. The tenor's 'confusing' bar before it takes up the thread imitatively, highly characteristic of the very late Beethoven, should be *retrieved!*). It is a deciding factor here that there is no boundary between legitimate intervention and abuse. Its establishment is nothing other than the middle course of conformism. With inalienable consistency, rather, Wagner's reason, measured according to the ideal of the work, heads inexorably towards an alteration of the work. The work changes and disintegrates before the ideal of its own truth – this is the secret of its inner historicity.

Più la musica è alta, più le sue imperfezioni e i suoi errori si intrecciano con i suoi aspetti migliori - e spesso la cosa migliore è proprio quella contraddizione che è al tempo stesso plasmata e rompe tutti gli schemi.

The higher music is, the deeper its imperfections and errors are enmeshed with its best aspects – how often the best thing is precisely that contradiction which is both moulded *and* breaks all moulds.

citaz da Boucquet

Quanto più alta è la qualità della musica, tanto più profondamente le sue imperfezioni e i suoi difetti si intrecciano con il suo meglio - e spesso il meglio è proprio la contraddizione che fa esplodere la forma.

'Je höher Musik geartet ist, um so tiefer sind ihre Unvollkommenheiten und Fehler mit ihrem Besten verschränkt – wie oft ist das Beste gerade der gestaltete *und* die Gestalt sprengende Widerspruch.'⁷

'Das Werk verändert sich und zerfällt am Ideal seiner eigenen Wahrheit – das ist das Geheimnis seiner inneren Historizität.'⁸ This idea of 'Uninterpretierbarkeit' (unperformability) runs as a leitmotiv through Adorno's theory of musical reproduction, although it is often more suggested than demonstrated. It leads Adorno to contemplate whether we should not renounce performance, contenting ourselves with the silent lecture of music instead: 'Das Ideal *stummen* Musizierens, schließlich des Lesens musikalischer Texte.'⁹

è forse il culmine della visione assolutamente elitaria che A. ha della musica: l'ideale è la lettura muta, la performance è solo un compromesso votato al fallimento.

[vi percepisco l'influsso della deriva fatale teorizzata nella Fenomenologia di Hegel: l'arte va verso la sua morte, si annulla nella verità e quindi trascende nella filosofia: l'etica soffoca l'estetica]

“positivismo” = feticismo del mensurale, cioè della notazione, del testo scritto

“romanticismo” = feticismo dell'intuizione, cioè del soggetto [edonismo virtuosistico]

l'oggettività della conoscenza richiede non meno, ma più soggettività.

L'interpretazione è il momento soggettivo dell'oggettività

Interpretare significa realizzare in apparenza l'identità del non-identico, la non-identità dell'identico: questo è il problema centrale dell'intera teoria".

'Interpretieren heißt in der Erscheinung die Identität des Nichtidentischen, die Nichtidentität des Identischen verwirklichen: dies ist das Zentralproblem der gesamten Theorie.'

BRENDEL Werktreue

(cit. da N.Cook): Alfred Brendel ha affermato che “poche intuizioni analitiche hanno un'influenza diretta sull'esecuzione, e che l'analisi dovrebbe essere il risultato di una profonda familiarità con il brano piuttosto che un input di concetti consolidati”.

Rifiuta Werktreue, termine conservatore, anacronistico, fideistico. Semmai Texttreue!

Per Czerny modifiche di tempo sono prerequisito del ben suonare.
con l'orchestra il solista frena le libertà “umoralì” tenendo conto dell'insieme

il direttore dirige dalla parte del pianoforte, come in passato si dirigeva dalla parte del I violino

il vecchio bibliotecario... “a cosa ti serve una partitura completa?” questa prassi è proseguita fino al Novecento...

con l'orchestra il solista deve moderare il suo gusto “umorale” per rispettare gli altri strumenti

occorre distinguere il tempo psicologico da quello metronomico, seguire il flusso in modo “naturale” (natura della musica non dell'interprete) e la sensazione risultante sarà un andamento perfettamente a tempo

BARBIERI

in Adorno c'è un platonismo di fondo e l'idea di un'arte come funzione della critica, che educi l'individuo, e dunque, “pedagogica” (cfr. Abbagnano, come in Platone). L'estetica è una sorta di corollario dell'etica. La sua legge fondante è l'obbligo (sorta di imperativo categorico) della coerenza, pena la disintegrazione dell'unità, della struttura, e la regressione a puro intrattenimento.

ROSEN

due visioni opposte entrambe sbagliate della performance musicale:

- suonare come si faceva all'epoca del compositore
- suonare per esprimere se stessi

Schoenberg: ... disonesto e provocatorio. generalmente la musica è suonata male.

Ci sono esecuzioni perfette ma vuote, aride.

Ci sono infiniti modi di suonare male ma anche molti modi di suonare bene...(non uno solo)

Rossini al soprano che aveva sovraccaricato di colorature una sua aria: bellissima, chi l'ha scritta?

Chopin si incazzò con Liszt e ripeté il suo brano come lui lo intendeva. Liszt chiese scusa.

gli esecutori (e anche i compositori) spesso non hanno chiare le implicazioni (il senso?) delle composizioni loro contemporanee o delle proprie

Al compositore pur immaginando l'esecuzione, possono sfuggire aspetti anche importanti della propria composizione (citare Dallapiccola!!!)

il compositore può avere un'idea della sua composiz. sia precisa, sia sfocata

[Conclusione non del tutto chiara, vagamente adorniana: il filologo pedante e il virtuoso narciso si somigliano perché entrambi ignorano lo spirito (il senso?) "trascendente" del brano musicale.]

Girolamo Frescobaldi

Il Primo libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo 1615a

Al Lettore

[...] queste mie deboli fatiche, presentandole in istampa con gli infrascritti avvertimenti:

[...]

I. Primieramente; che non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta, come veggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta, portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole.

Reproduktion: termine neutro ma che rimanda a un originale preesistente e dal quale essa riproduzione deriva. Per qualcuno (Schönberg) è un epifenomeno, il cui verificarsi non influenza la sua origine. Anche: simulacro, rappresentazione, istanza...

Performance: termine neutro che indica un agire senza alcun rimando. Intraducibile in italiano, ma limitatamente alla musica è sinonimo di "suonare" o "cantare" ecc.

ADORNO – TEORIA...

Note per una teoria della riproduzione musicale.

(NB: qui si dissolve l'aspetto naturale e "organico" della musica, che è una mera apparenza sociale)

Notes towards a theory of musical reproduction.

(NB herein lies dissolution of the natural, 'organic' aspect of music, which is a mere social appearance) True reproduction is the x-ray image of the work. Its task is to render visible all the relations, all aspects of context, contrast, and construction that lie hidden beneath the surface of the perceptible sound – and this through the articulation of precisely that perceptible manifestation.

The concealment of such relationships, such as the works' own meaning may on occasion demand, is itself but a part of that articulation.

This demand relates in particular also to the smallest of units – themes and motives. While the majority of performers effect an articulation of the large-scale form in basic terms, that of the partial units eludes them. For example: a structuring of themes in large-scale – not strophic – forms in terms of antecedent and consequent. Or: that a theme which reappears as a consequent to another has an entirely different meaning, and must therefore be interpreted differently than upon its first appearance. It is the precision and focus with which this micrological work is carried out (the simplest example of this is distinguishing between primary and secondary voices in chamber music) that the *sense* of the forms – their translation into content – depends on (example 2nd theme from C sharp minor Scherzo by Chopin, or the A flat major theme of the F minor Fantasy).

And the problem of interpretation that always returns is the creation of a dialectic between part and whole, one which neither sacrifices the whole for the detail nor entirely annuls the detail through the whole. In the tradition of great Western music, the unity of the basic tempo achieves this. Wherever the unity of the movement is endangered by tempo modifications, even differential ones, articulation must be achieved by other means: phrasing, agogics, dynamics, timbre.

nei Gesammelte Schriften (11000 pagg. Schenker nominato 9 volte)

p. 72 fr. 37

In alcune musiche, fa parte del senso non rendere trasparente la struttura - ma questa è poi essa stessa una parte della struttura a cui l'analisi deve condurci. - Risultato analitico: oscuramento dell'analisi. - Nell'analisi bisogna dimenticare tutto ciò che è idiomatice, e poi nella presentazione dimenticare ancora una volta l'analisi. - L'essere musicale è il potere di padroneggiare l'analisi nonostante l'elemento idiomatice, e di padroneggiare il neumatico nonostante l'analisi. In generale, il potere di mantenere i momenti musicali nella loro antitesi (questa è la vera definizione). - L'idiomatice è il presupposto di ogni interpretazione e si consuma in essa. Il mensurale è il mezzo in cui l'idiomatice si trasforma in neumatico; la notazione come mezzo di analisi.

In some music, it forms a part of the sense *not* to make the structure transparent – but this is then itself a part of the structure that analysis must lead us to. – Analytical result: obscuring of analysis. – In analysis one must forget everything idiomatic, and then in presentation forget the analysis once more. – Being musical is the power to master analysis despite the idiomatic element, and to master the neumatic despite analysis. In general, the power to hold on to the musical moments in their antithesis (this is the real definition). – The idiomatic is the *precondition* for any interpretation, and is consumed by it. The mensural is the *medium* in which the idiomatic turns into the neumatic; notation as a *means* of analysis.

As long as so little is known about Greek music, statements on the origin of musical notation remain unproven suppositions. But a critique of the seemingly natural, reasonable attitude that musical notation arose as an aid to memory – to prevent living music, song and dance, from being forgotten – is philosophically justified. (sources) The thesis is rationalistic, a projection of later needs onto the archaic.

Aids to memory become necessary when the memory – in the face of the universal *mediation* of experience that severs the connection between subject and object, which leaves the powerful trace in the memory – becomes

problematic: by being burdened with countless distant, not 'experienced' information, and ultimately by a weakening of the memory, the organ for that which has been, through a complete adaptation to whatever is the case. Children require no aid to memory; it is not remembering through language that they find difficult, but rather its 'supporting' concretion, namely writing. It cannot have been any different among primitive peoples. Whenever music is made in the traditional manner, without being bound to a fixed text, the memory proves *strong*: the rhythmic models retained by primitive peoples are so complex that no civilized person, other than the most highly trained musician, could hope to achieve the same (still something of this in jazz). And the modifications in primitive and traditional music-making (the former being the rudiment of the latter) are a function of the memory, not of its failure: what has passed is still so present that it does not become an estranged sediment, but lives on: its change testifies to its presence – it is held onto identically and reified precisely as something *forgotten*, so it is easy enough to present notation as the enemy of remembering, of the memory itself, and as its reconstitution through destruction. Musical notation therefore cannot have come about as a mere aide-memoire, as the harmless preservation of an elusive substance. It rather points to precisely the *disturbance* of that organic state in which the memory is at home, and where the distinction between now and before is not firmly established. That means: to power. Musical notation is an element of discipline. It dispossesses the memory by supporting it. The cultic dances and songs are withdrawn from the unity of remembering and change. They are intended to be forgotten in order to fix themselves, to change into that identical repetition which defines the music of barbaric cultures. The tribe is supposed to divest itself of any spontaneity of expression; it is to obey, not to understand, and not to interfere. The origin of the musical text is identical to how it presents itself once more in the late maturity of art music: taboo. The first units of musical writing are the rigidly even drumbeats of the barbarians, and perhaps musical writing per se is originally an imitation of those rhythmic-disciplinary systems which themselves already *spatialize* temporal relations in music through the 'atemporal' regularity of their divisions. Every written note is the image of a beat: the objectification of music, the conversion of the temporal flow into a spatial one, is not only formally a spatialization, but according to its original *content*, namely the spatialization of experience for the purpose of controlling it. 'All reification is a forgetting'⁶⁰ – making available what has passed at once makes it irretrievable. Therein lies the desperate utopia of all musical reproduction: to retrieve the irretrievable through availability. All music-making is a *recherche du temps perdu*.

(NB notation thus belongs to the geometric-musical category, it is anti-mimetic and anti-expressive already in its *origin*, and later develops in this state of being). But this entails no less than the dialectic of all music up to the point of its liquidation. It only became possible for music to develop through graphic mediation, reification, and availability – musical writing is the organon of musical control over nature, and it was precisely here that musical *subjectivity* came about as a separation from the unconscious collective. The reification and independence of the musical text is the precondition for aesthetic freedom. At the same time, however, musical writing also contains the opposite to the musical – to its own content. Rationalization, the condition for all autonomous art, is at once its enemy. Notation always also regulates, inhibits, and suppresses whatever it notates and develops – and all musical reproduction labours at this. Formulated more precisely: the difference is *constitutive* to the very act of writing music down. The spatialization of the temporal is necessary, not simply empirically inadequate. Autonomy and fetishism are two sides of the *same* truth. Fidelity to the work is the obedience that ultimately destroys the work. It is only the social obedience of that fidelity that enabled music to oppose the existing society. It ultimately draws music into society's system (NB relate everything much more specifically to writing – interpretation) 20 June 1946

Development of the ideal of *silent* music-making, ultimately the reading of musical texts, in connection with falling silent (NB the utter destruction of the sensual phenomenon of music through mass reproduction). Playing from memory – 'thinking the music to oneself' – as a preliminary stage to this.

*

Begin with the question: what is a musical text. No set of performance instructions, no fixing of the imagined, but rather the notation of something objective, a notation that is necessarily fragmentary, incomplete, *in need of* interpretation to the point of ultimate convergence.

*

What is the relationship between musical notation and writing? One of the most central questions, inseparable from: what is the relationship between music and language?

*

Two fundamentally incorrect notions of the nature of musical interpretation need to be refuted: 1) that of the musical text as a set of performance instructions 2) that of the musical text as the fixing of the imagined. In a more profound sense, it is not the work that is the function of imagination, but rather vice versa (derive from the subject-object dialectic of the work. NB also the epistemological argument of the *unknownness* of the imagined – 'thing-in-itself'. NB Schönberg's attitude to the text *versus* my own view. Yet it must be said that the ideal of the work incorporates the imagined and the performance instructions as extremes of the spectrum).

*

The concept of musical *sense* – as that which is to be represented – needs to be developed. Whereas the sense is not absorbed within the phenomenon, the possibility of its representation – as also of its selfrepresentation – consists exclusively in the phenomena. But this means: within their context. Fulfilling the sense of music means nothing other than rendering all aspects of the context visible. This can be shown with reference to 'senseless'

music-making, as the difference between what is living and what is dead. The dead elements are always those whose function in the musical context does not become evident. The concept of expression is itself to be understood in these terms (though not entirely: i.e. as an ideal; and in Beethoven's last works it is discarded.). This theory should be related both to the theory of music as a non-intentional text and the theory of x-ray images. Determining this relationship is the real concern of the study.

There will have to be an analysis of Toscanini's style of presentation. 'Interpretation in the Age of Uninterpretability'.⁴

Motifs: Separation of text (merely apparent faithfulness) and expression (context of effect). 'Streamlining': fetishism of smooth functioning without musical sense and construction. [Additional note in the left margin:] Functioning comes to replace function. Relates to the compositions in the same manner that Zweig's biographies of writers relate to the writing. Galvanization of the uninterpretable as 'effect': music becomes a form of consumption and an educational artefact at the same time. Function of naïveté: infiltration of music by barbarism. Sibelius.⁵ The motifs of the conducting essay from *Anbruch*⁶ should be treated in this context.

*

The dignity of the musical text lies in its non-intentionality. It signifies the ideal of the sound, not its meaning. Compared to the visual phenomenon, which 'is', and the verbal text, which 'signifies', the musical text constitutes a third element. – To be derived as a memorial trace of the ephemeral sound, not as a fixing of its lasting meaning. – The 'expression' of music is not an intention, but rather mimetic⁷-imitative. A 'pathetic' moment does not signify pathos etc., but rather comports itself pathetically. Mimetic root of all music. This root is captured by musical interpretation. Interpreting music is not referred to without reason as music-making – accomplishing imitative acts. Would interpretation then accordingly be the *imitation* of the text – its 'image'? Perhaps this is the philosophical sense of the 'x-ray image' – to imitate all that is hidden. Actors and musicians.

SINN e BEDEUTUNG

per indicare il Senso musicale, A. usa il termine SINN, e non BEDEUTUNG, termine per lui del tutto fuorviante se applicato alla musica

Erkenntnis È uno dei termini epistemologici più fondamentali, alla base del termine tedesco per l'epistemologia, Erkenntnistheorie; significa "cognizione", "riconoscimento", "intuizione" o "conoscenza". Nel presente lavoro, tuttavia, Adorno usa più spesso il termine in senso estetico-musicale, sottolineando l'importanza dell'Erkenntnis dell'esecutore, cioè dell'intuizione della struttura e dell'espressione di un'opera. Per questo motivo ho usato generalmente "intuizione", anche se occasionalmente "riconoscimento", nel senso di rivelazione, che incorpora il significato del suo verbo erkennen, "riconoscere".

Erkenntnis One of the most fundamental epistemological terms, indeed the basis of the German term for epistemology, *Erkenntnistheorie*; it means 'cognition', 'recognition', 'insight' or 'knowledge'. In the present work, however, Adorno most often uses the term in a musical-aesthetic sense, emphasizing the importance of the performer's *Erkenntnis*, i.e. insight into the structure and expression of a work. I have therefore generally used 'insight', though occasionally 'recognition', in the revelatory sense, which incorporates the meaning of its verb *erkennen*, 'to recognize'.

Per quanto riguarda il concetto di neumatico. Questo, come vero elemento di immediatezza, è diventato oggetto di mediazione attraverso la vittoria del mensurale, e ciò definisce il senso preciso dell'interpretazione come atto di deduzione dalla prospettiva del testo. Ma questo non deve essere inteso in senso troppo primitivo, perché la scrittura non solo contiene ancora elementi neumatici (ad esempio i fasci di note unite), ma ha anche sviluppato funzioni sostitutive dell'elemento neumatico scomparso. Un ottimo esempio: i segni di frase. Non si tratta infatti di linee mensurali - altrimenti indicherebbero il legato, cosa che non avviene - ma di unità di

struttura, di senso. L'interpolazione del senso nel testo ha sempre come strumenti gli elementi neumatici del testo stesso.

Regarding the concept of the *neumic*. This, as the true element of immediacy, has become the object of mediation through the victory of the mensural, and this defines the precise sense of interpretation as an act of deduction from the perspective of the text. But this must not be understood in too primitive a sense owing to the fact that the writing not only still contains neumatic elements (e.g. the beams of joined note-groups), but it has also developed *substitute functions* for the vanished neumatic element. A very good example: *phrase marks*. For they are *not* mensural lines – otherwise they would indicate legato, which they do not – but rather units of structure, of sense. The interpolation of sense in the text always has that text's neumatic elements as tools.

Il problema di fondo oggi è se si debba lasciare che la struttura della musica comunichi se stessa, lasciando che appaia solo l'apparenza, oppure trasferire la struttura nell'apparenza. La mia ipotesi è la seconda. Il compito del mio libro è quello di giustificare questa ipotesi. Libro in ottavo nero "V", pag. 9, agosto 1965

Non va trascurato che è innanzitutto necessario cogliere - nonostante la moltitudine di sfaccettature - il principio unificatore costitutivo. Ad esempio, nel Lohengrin, quello degli impasti sonori estremamente differenziati.

Reproduction theory.

The basic problem today: whether one should let the music's structure communicate itself, allowing only the appearance to appear – or transfer the structure into the appearance. My hypothesis is the latter. It is the task of my book to justify this. Black octavo book 'V', p. 9, August 1965

*

Reproduction theory

It must not be overlooked that it is first of all necessary to grasp – despite the multitude of facets – the constitutive unifying principle. E.g. in Lohengrin that of extremely differentiated sound-mixtures.

L'argomentazione più forte contro di me venne da mio cugino Franz,²⁴⁷ e Edith Picht²⁴⁸ me la presentò come quella di Herr von Karajan. Vale a dire che si dovrebbe presentare solo l'aspetto sensuale, poiché la struttura comunica se stessa. Se amo una donna, voglio il suo corpo, non la sua immagine a raggi X". Ma questo, come di solito sono gli argomenti plausibili, è un puro sofisma. Apologia dell'elemento culinario pre-artistico. Perché è l'aspetto strutturale nascosto quello che dà senso. Se non si realizza nell'apparenza, allora quest'ultima diventa mero materiale sonoro e quindi insensato. Da mostrare attraverso le questioni più sottili della punteggiatura. Sono una funzione della struttura latente, del sottocutaneo. Senza di esse, tuttavia, il suono complessivo, per quanto levigato possa essere, diventa un'assurdità. L'essenza deve apparire".
Black octavo book 'W', pp. 115f.; August 1966

Concerning the reproduction theory.

The strongest argument against me came from my cousin Franz,²⁴⁷ and Edith Picht²⁴⁸ presented it to me as that of Herr von Karajan. Namely that one should present only the sensual appearance, as the structure communicates itself. 'If I love a woman, I want her body, not her x-ray image.' But this, as plausible arguments usually are, is pure sophistry. Apologia for the pre-artistic culinary element. For the hidden structural aspect is that which lends sense. If it is not realized in the appearance, then this latter becomes mere sound material and thus senseless. To be shown through the more subtle questions of punctuation. They are a function of the latent structure, of the subcutaneous. Without them, however, the overall sound, as polished as it might be, becomes gibberish. 'The essence must appear.'²⁴⁹

Black octavo book 'W', pp. 115f.; August 1966

DELIRIO DI DIALETTICA NEGATIVA

Tutto il fare musica è una *recherche du temps perdu*. (La notazione è antimimetica e antiespressiva già all'origine e si sviluppa successivamente in questo modo di essere). Ma questo comporta niente meno che tutta la dialettica della musica giunge al punto della sua liquidazione. La reificazione e l'indipendenza del testo musicale sono il presupposto della libertà estetica. Allo stesso tempo, però, la scrittura musicale contiene anche l'opposto del musicale. La razionalizzazione, condizione di ogni arte autonoma, è allo stesso tempo il suo nemico. La notazione sempre regola, inibisce e sopprime anche ciò che annota e sviluppa - e tutta la riproduzione musicale si sforza di fare lo stesso. La spazializzazione del temporale è necessaria, non semplicemente empiricamente inadeguata. Autonomia e feticismo sono due facce della stessa verità. La fedeltà all'opera è l'obbedienza che alla fine distrugge l'opera. In ultima analisi, essa trascina la musica nel sistema della società .

All music-making is a *recherche du temps perdu*. (NB notation thus belongs to the geometric-musical category, it is anti-mimetic and anti-expressive already in its *origin*, and later develops in this state of being). But this entails no less than the dialectic of all music up to the point of its liquidation. It only became possible for music to develop through graphic mediation, reification, and availability – musical writing is the organon of musical control over nature, and it was precisely here that musical *subjectivity* came about as a separation from the unconscious collective. The reification and independence of the musical text is the precondition for aesthetic freedom. At the same time, however, musical writing also contains the opposite to the musical – to its own content. Rationalization, the condition for all autonomous art, is at once its enemy. Notation always also regulates, inhibits, and suppresses whatever it notates and develops – and all musical reproduction labours at this. Formulated more precisely: the difference is *constitutive* to the very act of writing music down. The spatialization of the temporal is necessary, not simply empirically inadequate. Autonomy and fetishism are two sides of the *same* truth. Fidelity to the work is the obedience that ultimately destroys the work. It is only the social obedience of that fidelity that enabled music to oppose the existing society. It ultimately draws music into society's system (NB relate everything much more specifically to writing – interpretation)

La vera riproduzione non è semplicemente una realizzazione dei risultati dell'analisi (per inciso, questi risultati non devono essere considerati definitivi). Essa contiene piuttosto l'elemento idiomatizzato sublimato in sé. E quindi comprende necessariamente la soggettività dell'esecutore, che presenta l'elemento idiomatizzato in relazione a ogni opera (chiave della teoria soggetto-oggetto). Non si tratta quindi né di una riproduzione irrazionale (idiomatizzata) né di una riproduzione analitica chimicamente pura, ma piuttosto della reintegrazione dell'elemento mimico ottenuta passando attraverso l'analitico. Il neumatico come sua idea (? O non è esso stesso solo uno degli elementi che entra in configurazione dialettica con gli altri? Centrale)

True reproduction is not simply a realization of the results of analysis (incidentally, these results should not be thought of as conclusive). It rather contains the idiomatic element sublated within itself. And it thus *necessarily* encompasses the performer's subjectivity, which presents the idiomatic element in relation to every work (key to the subject-object theory). So it is neither an irrational (idiomatic) nor a chemically pure, analytical reproduction, but rather the reinstatement of the mimic element achieved by passing through the analytical. The neumatic as its idea (? Or is it not itself only *one* of the elements that enters a dialectical configuration with the others? Central)

La questione del divenire ininterpretabile dovrebbe essere concretamente risolvibile con riferimento a fatti tecnici. Ad esempio, nella Settima Sinfonia di Beethoven, finale, le voci imitative degli archi che iniziano nell'ultima battuta di p. 169 [battuta 36]. A p. 170 [battute 37-8 e 41-2], l'impostazione e il registro scomodo impediscono molto probabilmente la chiara udibilità dei secondi violini e delle viole. Se si ritoccasse il passaggio, ad esempio raddoppiando con clarinetti e fagotti, che in quel punto sono addirittura liberi, si introdurrebbe una sonorità del tutto

estranea a Beethoven; si diluirebbe la qualità trascillante degli archi e soprattutto il carattere non mescolato e "puro" dei colori beethoveniani (il *refus* e l'eroicascica sono un elemento integrante della composizione). Se si lascia il brano così com'è, esso diventa - in senso stretto - incomprensibile. Quindi è veramente ininterpretabile. È sempre stato così? Non credo proprio, probabilmente perché una volta si suonava tutto in modo più pacato, meno monumentale, e quindi si "copriva" meno; ma anche questo oggi sarebbe impossibile, e suonerebbe come se si mettesse una parrucca sulla testa di Beethoven. - Mi viene in mente una soluzione: se in questo passaggio, e solo in questo e in altri analoghi, si rinforzassero gli archi con altri archi. In questo modo si manterrebbe la coloritura e le voci verrebbero fuori. Ma nessun direttore d'orchestra sarebbe d'accordo, e bisogna ammettere che ci sarebbe qualcosa di ridicolo e dilettantesco in quei violini e viole che si attardano solo in una manciata di battute (l'ottavino nell'op. 26 di Schönberg è già un po' buffo). È difficile separare tali questioni visive dal senso della musica, per quanto possano sembrare esterne.

The question of becoming uninterpretable should be open to concretion with reference to technical facts. E.g. Beethoven's 7th Symphony, fi nale, the imitative string entries beginning in the last bar of p. 169 [bar 36]. On p. 170 [bars 37-8 & 41-2], the setting and the inconvenient register most likely prevent the clear audibility of 2nd violins and violas. If one were to retouch the passage, for example doubling with clarinets and bassoons, which are even free at that point, it would introduce a sound entirely foreign to Beethoven; the driving quality of the strings would be diluted, and above all the unmixed, 'pure' character of Beethoven's colours (his *refus* and the heroicascetic are an integral element of composition). If one leaves the passage as it is, it becomes – in the strictest sense – incomprehensible. So it is truly uninterpretable. Has it always been so? I do not really think so – probably because one used to play *everything* more quietly, less monumentally, and thus 'covered up' less; but this too would be impossible today, and would sound as if one were placing a wig upon Beethoven's head. – I can think of one solution: if in this passage, and *only* in this and other analogous passages, one reinforced the strings with additional *strings*. Then the colouring would be retained, and the entries would come through. But no conductor would agree to it, and one must admit that there would be something ridiculous and amateurish about those violins and violas simply lingering about except in a handful of bars (the piccolo in Schönberg's op. 26 is already somewhat funny). It is difficult to separate such visual matters from the sense of the music, as external as they might seem.

occhio

fr. 37 neumatic-structure

In alcune musiche, fa parte del senso non rendere trasparente la struttura - ma questa è poi essa stessa una parte della struttura a cui l'analisi deve condurci. - Risultato analitico: oscuramento dell'analisi. - Nell'analisi bisogna dimenticare tutto ciò che è idiomatrico, e poi nella presentazione dimenticare ancora una volta l'analisi. - L'essere musicale è il potere di padroneggiare l'analisi nonostante l'elemento idiomatrico, e di padroneggiare il neumatico nonostante l'analisi. In generale, il potere di mantenere i momenti musicali nella loro antitesi (questa è la vera definizione). - L'idiomatrico è il presupposto di ogni interpretazione e si consuma in essa. Il mensurale è il mezzo in cui l'idiomatrico si trasforma in neumatico; la notazione come mezzo di analisi.

In some music, it forms a part of the sense *not* to make the structure transparent – but this is then itself a part of the structure that analysis must lead us to. – Analytical result: obscuring of analysis. – In analysis one must forget everything idiomatic, and then in presentation forget the analysis once more. – Being musical is the power to master analysis despite the idiomatic element, and to master the neumatic despite analysis. In general, the power to hold on to the musical moments in their antithesis (this is the real definition). – The idiomatic is the *precondition* for any interpretation, and is consumed by it. The mensural is the *medium* in which the idiomatic turns into the neumatic; notation as a *means* of analysis.

fr. 51

The moments of *espressivo* or those in which the neumatic comes into conflict with the mensural, where this conflict is resolved to the advantage of the neumatic – and where this victory is taken up into the notation of the composition itself as a performance instruction. Therefore the *espressivo* *always* has an air of *rubato* about it, and Beethoven

The task of analysis is the reconstruction of the neumatic from the text. Conventional interpretation, which – for the sake of aiding the mensural – cannot entirely avoid this task, carries it out incorrectly by introducing the external factor of *style* rather than an immanent decoding, believing that it guarantees meaning. Only the concrete work, however, not the general notion of the same, can be subjected to reconstruction; style is external to the sense, it is merely its surrogate.

La vera interpretazione è un'idea rigorosamente predeterminata, ma che non può essere realizzata in linea di principio per l'antinomia fondamentale della musica d'arte.

L'interpretazione si misura dal livello del suo fallimento.

Interpretare significa realizzare in apparenza l'identità del non-identico, la non-identità dell'identico: questo è il problema centrale dell'intera teoria.

Die wahre Interpretation ist eine streng vorgezeichnete, aber um der tragenden Antinomie der Kunstmusik willen prinzipiell nicht zu verwirklichende Idee.

Die Interpretation mißt sich an der Höhe ihres Mißlingens.

Interpretieren heißt in der Erscheinung die Identität des Nichtidentischen, die Nichtidentität des Identischen verwirklichen: dies ist das Zentralproblem der gesamten Theorie.

Playing the exact text from memory as a reconstruction of music's immanent aspect of memory. Already advocated by Schumann (find!). Introduced into chamber music by Kolisch. Strict performance from memory is true freedom.

Wagner-beethoven-Claudio

Karajan Presto – Allegro assai da 15:02

partitura p. 284

vocal score p. 55

pp. 86-7

La questione dell'ininterpretabile dovrebbe chiarirsi concretamente con riferimento a fatti tecnici. Ad esempio, nella Settima Sinfonia di Beethoven, finale, le voci imitative degli archi che iniziano nell'ultima battuta di p. 169 [battuta 36]. A p. 170 [battute 37-8 e 41-2], l'impostazione e il registro scomodo impediscono molto probabilmente la chiara udibilità dei secondi violini e delle viole. Se si ritoccasse il passaggio, ad esempio raddoppiando con clarinetti e fagotti, che in quel

punto sono addirittura liberi, si introdurrebbe una sonorità del tutto estranea a Beethoven; si diluirebbe la qualità trascendente degli archi e soprattutto il carattere non mescolato e "puro" dei colori beethoveniani che sono un elemento integrante della composizione. Così com'è il brano così risulta incomprensibile. Quindi è veramente ininterpretabile. È sempre stato così? Non credo proprio, probabilmente perché una volta si suonava tutto in modo più pacato, meno monumentale, e quindi si "copriva" meno; ma anche questo oggi sarebbe impossibile, e suonerebbe come se si mettesse una parrucca sulla testa di Beethoven. - Mi viene in mente una soluzione: se in questo passaggio, e solo in questo e in altri analoghi, si rinforzassero gli archi con altri archi. In questo modo si manterrebbe la coloritura e le voci verrebbero fuori. Ma nessun direttore d'orchestra sarebbe d'accordo, e bisogna ammettere che ci sarebbe qualcosa di ridicolo e dilettesco in quei violini e viole impegnati solo in una manciata di battute. È difficile separare tali questioni visive dal senso della musica, per quanto possano sembrare esterne.

The question of becoming uninterpretable should be open to concretion with reference to technical facts. E.g. Beethoven's 7th Symphony, finale, the imitative string entries beginning in the last bar of p. 169 [bar 36]. On p. 170 [bars 37-8 & 41-2], the setting and the inconvenient register most likely prevent the clear audibility of 2nd violins and violas. If one were to retouch the passage, for example doubling with clarinets and bassoons, which are even free at that point, it would introduce a sound entirely foreign to Beethoven; the driving quality of the strings would be diluted, and above all the unmixed, 'pure' character of Beethoven's colours (his *refus* and the heroic ascetic are an integral element of composition). If one leaves the passage as it is, it becomes – in the strictest sense – incomprehensible. So it is truly uninterpretable. Has it always been so? I do not really think so – probably because one used to play *everything* more quietly, less monumentally, and thus 'covered up' less; but this too would be impossible today, and would sound as if one were placing a wig upon Beethoven's head. – I can think of one solution: if in this passage, and *only* in this and other analogous passages, one reinforced the strings with additional *strings*. Then the colouring would be retained, and the entries would come through. But no conductor would agree to it, and one must admit that there would be something ridiculous and amateurish about those violins and violas simply lingering about except in a handful of bars (the piccolo in Schönberg's op. 26 is already somewhat funny). It is difficult to separate such visual matters from the sense of the music, as external as they might seem.

pp. 46-49

Wagner, *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's* (1873)

Proprio per il motivo che ho citato e che informa tutti i miei sforzi per un chiarimento veritiero delle intenzioni del maestro, devo infine parlare anche di un passaggio estremamente difficile per le quattro voci soliste, dove solo dopo molti anni di esperienza sono riuscito a individuare il problema che priva questo passaggio, altrimenti così ben realizzato, di un effetto davvero soddisfacente in ogni esecuzione.

Si tratta del passaggio finale per le voci soliste alla fine della sinfonia, il famoso Si maggiore: "wo dein sanfter Flügel weilt" [battute 836-41]. [. . .] L'ostacolo che impedisce un effetto puro e bello in questo movimento, che può essere superato solo attraverso misure radicali, risiede nella parte del tenore, che da un lato pregiudica la chiarezza dell'effetto complessivo attraverso una figurazione intempestiva, ma dall'altro affronta un compito inevitabilmente faticoso che lo esige senza essere preso in una lotta allarmante. Se esaminiamo più da vicino il brano, osserviamo come, dopo l'ingresso dell'accordo di seconda inversione e la nuova tonalità di si maggiore, l'accattivante materiale melodico del tenore si dissolva in un movimento figurale del soprano che, muovendosi alternativamente verso il basso, viene proseguito con libera imitazione da contralto, tenore e infine basso. Se tralasciamo le parti che si limitano ad

accompagnare questo movimento melodico, troviamo l'intenzione del maestro espressa chiaramente nel modo seguente: ecc.

Ora, però, il tenore riecheggia, già al suo secondo ingresso, il moto figurale completo del contralto in seste e terze [□□bar 837], per cui il suo successivo ingresso, con la continuazione della melodia nella terza battuta [□□bar 838], perde non solo il suo significato, ma anche il suo effetto sull'orecchio, la cui attenzione era stata precedentemente attirata verso di sé, e a cui ora manca lo stimolo che la ricomparsa delle figure melismatiche del soprano nel tenore dovrebbe fornire. Ma non solo il fatto che l'intenzione melodica del maestro sia divenuta poco chiara, bensì anche il fatto che il tenore non possa padroneggiare le due battute in successione con la sicurezza che avrebbe senza dubbio se dovesse cantare solo la figura della seconda battuta, nuoce all'effetto di questo magnifico passaggio. Ho quindi deciso, dopo una lunga riflessione, di risparmiare d'ora in poi al tenore la difficile figurazione che precede la sua entrata principale come eco della voce di contralto, assegnandogli solo le sue principali altezze armoniche; in base a ciò egli canterà come segue: Sono convinto che ogni tenore che prima doveva tormentarsi infruttuosamente con questo passaggio fino a quando doveva cantare questo, mi sarà molto grato, e ora renderà ancora più splendidamente il movimento melodico che gli è veramente congeniale, al quale gli consiglieri di dare la seguente sfumatura dinamica per padroneggiarne appieno la corretta espressione.

La dialettica del ritocco. Il passaggio al quartetto solista in si maggiore del finale della Nona Sinfonia. La richiesta di una chiarificazione della composizione porta qui a una decisa violazione della stessa. Se la vera interpretazione è il recupero dell'opera, allora è anche la sua dissoluzione. La realizzazione della richiesta di Wagner di un'esecuzione che corrisponda puramente al senso della musica distrugge l'opera - e incondizionatamente ogni opera - perché l'intuizione che funge da ideale di interpretazione offre per forza di cose, allo stesso tempo, l'evidenza della fragilità di questo senso (NB nelle ultime opere di Beethoven la fragilità del senso è essa stessa un elemento di questo senso. La battuta "confusa" del tenore prima di riprendere il filo imitativo, molto caratteristica del tardo Beethoven, dovrebbe essere recuperata!) Qui è decisivo il fatto che non esiste un confine tra intervento legittimo e abuso. La sua istituzione non è altro che la ragione wagneriana, misurata in base all'ideale dell'opera, si dirige inesorabilmente verso un'alterazione dell'opera. L'opera cambia e si disintegra di fronte all'ideale della propria verità: questo è il segreto della sua storicità interna.

For the very reason I have mentioned as informing all my efforts towards a truthful clarification of the master's intentions, I must finally also discuss an extremely difficult passage for the four solo voices, where it was only after many years of experience that I was able to locate the problem depriving this otherwise so beautifully crafted passage of a truly satisfactory effect in every performance.

This is the final passage for the solo voices at the end of the symphony, the famous B major: 'wo dein sanfter Flügel weilt' [bars 836–41]. [. . .] The obstacle preventing a pure and beautiful effect in this movement, which can only be overcome through radical measures, lies in the tenor part, which on the one hand impairs the clarity of the overall effect through an untimely figuration, but on the other hand faces an inevitably laborious task whose demands it without being caught in an alarming struggle. If we examine the passage more closely, we observe how, following the entry of the second-inversion chord and the new key signature of B major, the tenor's captivating melodic material dissolves into a figural motion in the soprano, which, alternately moving downwards, is continued with free imitation by alto, tenor and finally bass. If we leave out the parts that merely accompany this melodic motion, we find the master's intention expressed clearly in the following manner: etc.

Now, however, the tenor echoes, already upon its second entry, the complete figural motion of the alto in sixths and thirds [□□bar 837], through which its subsequent entry, with the continuation of the melody in the third bar [□□bar 838], loses not only its meaning but also its effect upon the ear, whose attention it had previously drawn towards itself, and which now misses the stimulation which the reappearance of the soprano's melismatic figures

in the tenor is supposed to provide. But not only the fact that the master's melodic intention has thus become unclear, rather also the fact that the tenor cannot master the two figured bars in succession with the security he would doubtless have if he only had to sing the figure in the second bar harms the effect of this magnificent passage. I therefore decided, after long deliberation, henceforth to spare the tenor the difficult figuration that precedes his main entry as an echo of the alto voice, allocating to him only its principal harmonic pitches; according to which he would then sing as follows: I am convinced that every tenor who formerly had to torment himself fruitlessly with this passage as long as he had to sing this instead will be very grateful to me, and now render all the more beautifully the melodic motion that truly suits him, to which I would advise him to lend the following dynamic nuance in order fully to master its correct expression.

The dialectic of retouching. The change to the B major solo quartet passage from the finale of the 9th Symphony. The demand for a clarification of the composition here leads to a decisive infringement upon it. If true interpretation is the work's retrieval, then it is at once also its dissolution. The realization of Wagner's demand for a performance corresponding purely to the music's sense destroys the work – and unconditionally every work – because the insight serving as the ideal of interpretation by necessity offers, at the same time, the evidence for the fragility of this sense (NB in Beethoven's last works the fragility of sense is itself an element of this sense. The tenor's 'confusing' bar before it takes up the thread imitatively, highly characteristic of the very late Beethoven, should be *retrieved!*). It is a deciding factor here that there is no boundary between legitimate intervention and abuse. Its establishment is nothing other than the Wagner's reason, measured according to the ideal of the work, heads inexorably towards an alteration of the work. The work changes and disintegrates before the ideal of its own truth – this is the secret of its inner historicity.