

ALESSANDRO MAGINI

*Comporre oggi
Alcune considerazioni*

Aspetti formali nella composizione contemporanea

Può esistere qualcosa senza forma? Anche “l’informale” - che trova la sua giustificazione artistica nel “gesto” - non può prescindere dal concetto stesso di forma. E cos’è la materia libera dalla forma? La forma attribuisce alla materia senso, riconoscibilità e significati. Le forme sono fatte poi per essere infrante, modificate, adeguate, negate...Ma per infrangere una regola, ci vuole una regola!

Comunque, la ricerca di strutture formali ha sempre caratterizzato la musica scritta occidentale: dal gregoriano al laboratorio madrigalistico cinquecentesco, nel quale tale indagine va di pari passo con la sperimentazione vocale; dal contrappunto alla fuga, specchio delle conquiste del linguaggio modale e armonico, fino al caso emblematico della forma-sonata, che suggella il raffinato equilibrio tra la stabilizzazione armonico-tonale e la definizione di un catalogo timbrico nel quale si sono riconosciute generazioni di compositori, esecutori e pubblico.

Già il romanticismo maturo inizia a mettere in crisi tale equilibrio e il Novecento è semmai proprio il secolo nel quale un certo concetto di forma va in corto circuito. Schönberg e i suoi discepoli, ma non solo loro, pongono in maniera drastica e traumatica il passaggio verso il nuovo e l’inesplorato. La loro lezione produce una rivoluzione profonda nel linguaggio musicale, sia dal punto di vista “grammaticale” che da quello “sintattico”, anche se in ambito formale non scompare del tutto il riferimento, più o meno idealizzato, ad antiche strutture, a partire da quelle di natura contrappuntistica o legate alla danza; si pensi, ad esempio, alle forme che ispirano l’articolazione degli atti del *Wozzek* di Berg (suite, preludio, pavana, giga, gavotta, passacaglia, forma-sonata, polka, fantasia e fuga ecc.) o al valzer di Schönberg nella *Fantasia* per violino e pianoforte.

Solo a Novecento inoltrato il rapporto timbro-ritmo-forma viene ulteriormente indagato con sperimentazioni più radicali che portano al ripensamento del concetto stesso di forma, e lo ripropongono o lo negano secondo differenti logiche. Si pensi, in tal senso, al ruolo che ha giocato, e gioca tuttora, il rapido sviluppo della musica elettronica. Inoltre l’aspetto teatrale-drammaturgico dell’atto compositivo, con tutto quello che ne consegue dal punto di vista formale, assume un ruolo determinante in tanta sperimentazione novecentesca e contemporanea. Insomma, il senso di ogni epoca si riflette anche nell’elaborazione e nelle scelte di quelle strutture formali - più o meno definite, esaltate o negate - che meglio permettono ad un linguaggio (per sua natura sempre in metamorfosi) di esprimere tutte le proprie potenzialità e problematicità.

Prospettive e retrospettiva della musica d’oggi.

La definizione - “musica contemporanea” - denota una serie di ambiguità e di equivoci. Insomma, tutta la musica prodotta ai nostri giorni è ovviamente “contemporanea” (anche il Festival di San Remo), quindi tale definizione lascia assolutamente insoddisfatti. Generalmente però, per convenzione, per semplificazione, superficialità e con un po’ di sospetto, il pubblico medio intende come “musica contemporanea” quella tipologia di “strane” composizioni – comprese quelle scritte ormai un secolo fa! – fruibili solo da pochi esperti un po’ masochisti (si

dice, con termine orribile, “repertorio di nicchia”!). Comunque...

Non si può negare che ci sia stato uno scollamento tra atto compositivo-interpretativo e disponibilità alla ricezione-condivisione di tale atto da parte di un pubblico eterogeneo. Soprattutto in ambito musicale, e in Italia con maggior evidenza, la così detta “contemporaneità” ha spesso creato disaffezione invece che affezione (sembra spenta la curiosità per nuovi mondi sonori; l’ascoltatore - categoria sempre più vaga - pare voler essere solo rassicurato, e non c’è niente di più rassicurante di ciò che si conosce già). Il pubblico pare oggi più disponibile e tollerante, ad esempio, nei confronti delle arti visive: senza particolari rituali può entrare in una galleria d’arte (“contemporanea”!), guardare più o meno attentamente una serie di quadri o di sculture e decidere il tempo da dedicare a ciascuna opera. Nella musica questo non può accadere. La musica ha un suo tempo che deve essere accettato o rifiutato in blocco. E il rapporto con il tempo oggi è estremamente conflittuale e riflette non pochi problemi (di natura culturale, socio-economica, civile) che contraddistinguono la nostra società.

Poi esiste un problema generato dal rapidissimo sviluppo delle tecnologie, che non è andato di pari passo con le capacità di assimilazione percettiva e culturale di un pubblico medio, poco reattivo, scarsamente curioso, spesso indifferente.

Il problema dell’allontanamento del grande pubblico dunque esiste. L’assuefazione alla “semplificazione” prevale e la “complessità” viene sentita come un’inutile “complicazione”, come un pesante fardello.

Il Novecento è stato un periodo nel quale la tradizione tardo-romantica ha parzialmente convissuto con la grande sperimentazione, poi il linguaggio tonale è sopravvissuto - svuotato e semplificato - essenzialmente nella musica di consumo, di intrattenimento, in quella d’uso. Dopo la Seconda Scuola di Vienna, molte proposte musicali sono state connotate da gesti fortemente provocatori e dissacranti. L’atto compositivo, in certi casi, ha trovato soddisfazione nella sua manifestazione puramente grafica (Bussotti, tanto per citare un personaggio emblematico), oppure nella negazione del suono stesso come sottolineatura di un generale nodo di incomunicabilità, fino ai famosi 4’ e 33” di John Cage del 1952, vale a dire l’azzeramento totale come condizione per poter ripartire. Il compositore ha dovuto reagire alla perdita di una lingua di riferimento e di codici comuni; la ricerca ha assunto toni di forte individualismo, producendo una serie di “idiomi” che ha trovato difficoltà a coagularsi in “linguaggio condiviso”.

E’ esistito anche un problema di natura esecutiva e interpretativa che non ha facilitato una corretta comunicazione della nuova musica. Ancora oggi, per mancanza di risorse, di tempo, di prove, partiture complesse sono affrontate in “stato di emergenza”, non si rendono per quello che sono e quindi non funzionano, non “passano”. Una certa approssimazione esecutiva nella musica di ricerca ne ha talvolta compromessa, almeno in concerto, l’identità (un discorso simile vale anche per la musica antica e per quei repertori lontani dai più usuali modelli di ascolto).

Non è mancata poi, nel secondo Novecento, qualche tendenza a considerare l’atto compositivo in maniera teorica, cioè a praticare una scrittura che, più o meno volutamente, prescindeva dalle effettive possibilità di resa e dove lo strumento musicale pareva inteso quasi come “strumento di conflitto”.

Negli ultimi decenni assistiamo però al ricostituirsi di linguaggi condivisi, allo sviluppo di nuove categorie linguistico-musicali attraverso una sintesi e una distillazione delle esperienze maturate nel grande periodo della sperimentazione novecentesca.

È finita la così detta “musica contemporanea”? E come potrebbe finire?! Tutto quello che c’è stato non è servito a niente? Sì, è servito eccome, perché l’arte è ricerca del nuovo, del “non detto”, della complessità (qual è il reale apporto dei neo-romantici allo sviluppo del pensiero musicale?). Come diceva Sanguineti, i linguaggi si usurano e perdono vita e capacità di raccontare il mondo.

Per quanto riguarda la “musica elettronica” non la intenderei semplicemente come un “salvante”, ma molto di più. Si tratta della creazione di un nuovo mondo sonoro, che presuppone nuovi strumenti, nuove competenze, nuove forme, figure, gesti...e che rispecchia

parte della modernità. Se ritorniamo al discorso fatto prima (ogni tempo ha la sua lingua ed elabora gli strumenti più efficaci per esprimerla e comunicarla), la musica elettronica – se utilizzata come mezzo e non come fine - appare come un'ulteriore opportunità per consolidare l'affermarsi di un nuovo linguaggio.

Compositore e interprete

Nella mia esperienza compositiva ho sempre tentato di scrivere su partitura tutto quello che è possibile scrivere e mi piacerebbe (come credo accada alla maggior parte dei compositori!) che l'interprete avesse come primo obiettivo quello di rispettare scrupolosamente il "testo" in quanto tale: una volta generata, una buona partitura dovrebbe poter vivere di vita propria, indipendentemente dalla presenza del suo autore (che tanto prima o poi sparirà!). Semmai fra le pre-condizioni interpretative io metterei al primo posto quello dell'analisi della partitura, del segno scritto e, in quanto tale, inalterabile. Un'attenta analisi dovrebbe, fra l'altro, rendere evidenti le "zone rigide" e le "zone elastiche" di una partitura, vale a dire l'individuazione degli spazi che l'interprete ha a disposizione per le sue scelte. Credo insomma che sia fondamentale per un esecutore porre al primo posto il "testo", mettersi al suo servizio, dopodiché, ovviamente, potrà giocare su molti altri parametri interpretativi per esprimere quello che in lui suscita la partitura.

In fase di composizione, invece, se c'è un rapporto stretto con lo strumentista, il compositore potrà contare anche su nuove idee che nascono dal dibattito e dal confronto diretto, così come l'esecutore troverà ulteriori stimoli nello sperimentare nuove tecniche per raggiungere un certo ideale sonoro richiesto da chi scrive. Capita di avere un'idea, questa funziona più o meno bene, ma poi viene meglio perché certe articolazioni suggerite dall'interprete sono più efficaci; si entra così gradualmente nel mondo timbrico, tecnico, articolativo di uno strumento e questo stimola ovviamente a inventare anche nuove modalità di scrittura specifiche. È da ciò, come sempre è successo, che nasce progressivamente una letteratura.

Scrivere oggi per strumenti del passato

Nel 1965, in un colloquio con Glenn Gould, Yehudi Menuhin commentava la loro esecuzione della *Fantasia* di Schönberg: "...perché, se si considerano le note in sé, ci si rende conto che sono dettate più dalla loro sequenza che dallo strumento per cui sono state scritte...Riesco a suonarla con una certa convinzione, ma la convinzione che le concedo è una convinzione dell'azione, non delle note". Opinione che può essere discussa, ma che mette comunque l'accento su una questione riconducibile alla domanda che lei mi pone e che ha acceso non pochi dibattiti.

Veniamo dunque al problema strumenti vecchi e strumenti nuovi, strumenti invecchiati o percepiti come vecchi e strumenti sentiti invece come innovativi, parlando però generalmente e anche al di là di uno specifico ruolo orchestrale.

Attualmente gli strumenti più vecchi sono, se mi si consente un paradosso, proprio quelli temporalmente più nuovi. Sicuramente ai nostri giorni apparirà molto più vetusto un sintetizzatore degli anni Settanta, che un violino del Settecento. Intendo dire: strumenti, anche molto antichi, che hanno raggiunto una loro perfezione e stabilità organologica e una connotazione timbrica universalmente riconosciuta, sono un po' come il mito: al di fuori del tempo e delle categorie vecchio-giovane, antico-nuovo, svincolati dal confronto con il presente e con il passato. Certo il clavicembalo, ad esempio, nella scrittura di Bartòk suonerà in maniera del tutto nuova. Così un oboe o un flauto quando intona i suoni multipli esplora una timbrica e una

zona sonora assolutamente inedita e lo strumento diventa “altro”; quindi il discorso in sé e per sé è strettamente collegato ai repertori e alle modalità di scrittura. Ascoltiamo il secondo quartetto di Ligeti; in alcune sue parti sembra di ascoltare musica elettronica. Ligeti è fantastico in questo, riesce a far suonare “elettronicamente”, strumenti della tradizione più classica che hanno fatto anche la storia dell’orchestra. Lo stesso avviene, rovesciando i termini, per certo repertorio antico interpretato da strumenti più moderni. Questione spinosa che ha acceso polemiche sempre vive, ad esempio riguardo il problema delle trascrizioni di repertorio classico per la fisarmonica. Molti criticano aspramente le esecuzioni di Bach o di Frescobaldi su fisarmonica (“scimmiettamento di un organo, organo mancato” ecc.). In questi casi la variabilità timbrica può diventare invece “arricchimento” e non “tradimento” dell’idea e della struttura compositiva, e il ruolo dell’interprete e del suo strumento contribuiscono a dare nuova luce a composizioni antiche.

Comporre oggi per la fisarmonica

Uno strumento come la fisarmonica, ad esempio, può essere oggi percepito come vecchio arnese, ma anche come una risorsa innovativa; è indubbio che nell’immaginario collettivo essa può rimanere associata ad un certo ruolo (strumento sociale) e ad un repertorio di impronta essenzialmente popolare, ma, proprio per la mancanza di una consolidata “letteratura classica” e per le caratteristiche dello strumento, il compositore vede nella fisarmonica una serie di risorse timbriche, tutte da sperimentare, che la rendono “strumento nuovo” particolarmente adatto al confronto con l’elettronica. Per queste ragioni mi sono avvicinato alla fisarmonica, alla quale ho dedicato una decina di composizioni in combinazione con vari strumenti. Senz’altro non è mancata la suggestione o meglio la fascinazione dovuta all’ambiguità dello strumento: di tradizione popolare, ma con tutte le potenzialità per il concertismo di alto livello e per la sperimentazione contemporanea. Inoltre, come sopra accennato, una specifica letteratura (se escludiamo le numerose trascrizioni del repertorio antico) è “in corso di scrittura”. Insomma, solo da qualche decennio il mondo dei compositori guarda con crescente attenzione le potenzialità tecniche-espressive di questo strumento e, per un compositore, non c’è niente di più stimolante che poter agire negli spazi lasciati liberi dal retaggio della secolare tradizione musicale colta occidentale. Sicuramente il pensiero compositivo, di fronte all’ipotesi di scrivere per fisarmonica, reagisce con maggiore curiosità e apertura nella scelta di soluzioni armoniche, timbriche e performative.

Suggestioni

Non nego di essere sensibile alle suggestioni di un mondo poetico-letterario e teatrale che non di rado è stato stimolo alla composizione (a volte in maniera anche troppo “astratta”). Mi interessa molto l’aspetto “narrativo” della musica (non ovviamente nel senso della musica a programma!). Tento di non cedere all’autoreferenzialità di un gesto compositivo e mi sforzo di “raccontare” qualcosa, ad esempio, attraverso l’invenzione e lo sviluppo di “accadimenti sonori” i cui parametri (altezza, timbro, intensità) acquistano una funzione drammaturgica tesa a rimetterne in gioco il ruolo. Il confronto con la parola, per altro, è un ambito che m’interessa particolarmente. In tempi non sospetti (adesso va molto di moda, ma qualche tempo fa meno) mi sono molto occupato del melologo, un campo di sperimentazione che mi ha sempre intrigato sia sotto l’aspetto puramente musicale, sia sotto quello letterario: mettere insomma a confronto le possibili logiche dell’alchimia sonora con le logiche del discorso. M’interessa molto il confronto con le strutture formali del passato per capire meglio cosa possono insegnarci ancora oggi al fine di elaborarne di nuove (in questo senso restano per me significative anche le esperienze che

avuto nell'ambito della musica antica, come ricercatore e, a volte, come esecutore). Mi ha sempre colpito la genialità della struttura di un sonetto, oppure di una sestina lirica. Credo - e qui riprendo un po' le fila di quanto dicevamo anche prima - che la ricerca formale non produca solo sterili imposizioni anzi, il confronto con obblighi e limitazioni può stimolare invenzioni, salti creativi, elaborazione di nuove soluzioni. Certo non sempre funzionano, quindi bisogna avere anche l'elasticità di non essere ideologici, di rinunciare a qualcosa di prefissato ed eventualmente di modificarlo secondo un istinto più intimamente percettivo, perché poi la musica deve fondamentalmente "suonare".

Alessandro Magini
Firenze 2016