

Musica/Realtà

MUSICA/REALTÀ

2021/01

124

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

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

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

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

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

Luca Cianfoni

La bellezza della nuova musica

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

*confrontarmi con la tonalità!*¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alessandro Melchiorre

Due libri su Lachenmann

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

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