SOCIETA' ITALIANA DI MUSICA CONTEMPORANEA

CENTRO DI MUSICA CONTEMPORANEA e
FESTIVAL 5 GIORNATE

CENTRO MUSICA
CONTEMPORANEA

DOMENICA 19 MARZO 2017, ore 11
Spazio Schiaparelli, via Settembrini 4

"Boulez è morto (?)"

Tavola rotonda a cura di **Andrea Talmelli (Presidente della SIMC – Società Italiana di Musica Contemporanea)** con la partecipazione dei compositori in residenza del **Centro Musica Contemporanea di Milano**

Saluto alla Tavola Rotonda da parte di **Alessandro Calcagnile** e **Rossella Spinosa** in qualità di Direttori Artistici del Festival Cinque Giornate.

Interventi di:

Andrea Talmelli
"La generosità di quel punto interrogativo"

Dario Agazzi
"Le marteau sans maître avec le maître sans marteau"

Umberto Bombardelli
"Scrivere con Boulez: viaggio verso l'interno"

Elisabetta Capurso
"Pensare Pierre Boulez oggi"

Paolo Geminiani
"Attualità di Pierre Boulez: il ruolo del compositore, della sua riflessione e del suo pensiero musicale."

Andrea Mannucci
"Pierre Boulez un artista troppo ingombrante"

Marcela Pavia
"Sulla comunicazione: un attualissimo tema di riflessione bouleziano"

Rossano Pinelli
"Pierre Boulez – Brevi note"

Biagio Putignano
"Monsieur Pierre, antidilettante"

Renato Rivolta
"Boulez è morto? "

---

una collaborazione tra

Centro Musica Contemporanea di Milano

e

SIMC – Società Italiana di Musica Contemporanea

LA GENEROSITA' DI QUEL PUNTO INTERROGATIVO

Andrea Talmelli

In vista della Tavola Rotonda che il Centro di Musica Contemporanea ha organizzato in collaborazione con la Società Italiana di Musica Contemporanea, come spazio per un dibattito aperto tra compositori nel Festival Cinque Giornate dedicato alla figura di Pierre Boulez, ho constatato e pensato a quanto divisivo sia ancora, a un anno circa dalla scomparsa, questo importante musicista francese che ha caratterizzato l'epoca storica del secondo dopoguerra in Europa e nel mondo. Anche nei *social* questa sua ingombrante presenza, come la definisce **Andrea Mannucci** negli interventi che seguono, è il risultato di un periodo che viene messo oggi in discussione, benchè sia lecito domandarsi quanto possa ancora influire quel periodo, al di là delle apparenze o delle dichiarazioni d'intenti, sul fare dei compositori d'oggi.

Magari non proprio con le stesse rigidità imposte dalla quella casta di compositori o con quelle delle sua *técnica* nel tentativo di costruire una nuova lingua musicale.

Ma siamo poi così sicuri di non essere un po' anche noi e in qualche modo "figli di tanto padre"?

Umberto Bombardelli ci parla della sua esperienza compositiva, fresco di scrittura di due pezzi scritti in relazione con Boulez: "Ad Infinitum" per pianoforte del 2016, e "Nouveaux domaines" per flauto, composto per questo festival 5 Giornate. Lo fa mantenendone intatta l'ammirazione anche nella sincera constatazione "di non riuscire a stare a questo livello", quello ovviamente intravisto dalla spietata scientificità (qualcuno dice *anaffettiva*) del musicista d'Oltralpe.

E' stato Boulez uno dei personaggi chiave di quell'epoca, con Nono e Stockausen a rappresentare il cenacolo di una rivoluzione ritenuta necessaria, di fatto un po' reale e molto pretesa. Il direttore d'orchestra, il compositore, l'organizzatore di eventi musicali con un certo potere politico a sostegno del "suo" potere sicuramente indiscutibile; e poi il saggista e il teorico dalle solidi radici scientifiche e matematiche che sembrerebbero metter la sordina od oscurare in parte quella umanista: insomma è stato davvero esagerato un po' in tutto Boulez. Perciò ha potuto godere di una celebrità immensa ma anche di critiche che nel tempo si sono amplificate anziché affievolirsi.

Allora questo punto interrogativo che abbiamo posto alla base di ciò che non vuole e non può essere un convegno di studi ma solo un momento di confronto tra differenti generazioni di compositori, non è il frutto di una indulgente generosità di chi comunque in lui trovò o trova ancora *punti di riferimento* nella propria formazione ed esperienza. Non dimentico infatti che tanti della mia generazione hanno comunque guardato a lui, lo hanno ascoltato, analizzato, studiato, talvolta imitato e seguito, magari fino a quando il cervello non gettava la spugna per non rimanere imbrigliato in quei reticoli numerici, raggelanti quel tanto o quel poco di fantasia musicale che ognuno avrebbe potuto esprimere. Ho qui davanti i miei preludi per pianoforte *Ai limiti della terra fertile*, titolo evocativo dei miei studi *bouleziani*. Sono il segno forse di una ammirazione e nello stesso tempo di un volontario discostarsi da quelle linee radicali di ingegnerie strutturaliste che spinge, ad esempio, **Marcela Pavia** a entrare nel merito dei problemi di comunicazione attraverso una sintesi di pensiero che è finito per essere travisato sull'onda lunga del fallimentare serialismo integrale. Quel punto interrogativo del titolo: Boulez è morto?, non è figlio di sola generosità, quella che in verità Boulez sembrò non avere quando scrisse la stessa cosa di Schonberg, con giudizi netti e anche sferzanti, insomma non proprio lusinghieri verso chi era stato, ad esempio per la *Sonatina per flauto e pianoforte* del 1946, un riferimento preciso. Passano davvero pochi anni e il saggio, scritto a un anno circa di distanza dalla morte di Schonberg , è molto critico nei confronti del padre della seconda scuola viennese. Boulez in quel momento è proiettato a vedere in Webern l'*Incipit*, per una rivoluzione poetica, linguistica e grammaticale che si affida alla considerazione di tutti i parametri del suono, e non solamente a quello delle altezze in cui sembrano affondare gli orizzonti dodecafonici. Lo strutturalismo integrale che

vince e detta legge rifiuta Schonberg - salvato comunque per quel *Pierrot* cui tutti siamo debitori- che viene addirittura bollato come epigono di un classicismo romantico, quasi il peggiore dei malintesi, in un momento in cui qualcuno si appresta ad usare il pollice verso e decretare la fine delle aspirazioni di tanti compositori "non protetti".

Questo un commento ricevuto a questo nostro titolo : "Evviva Barraqué!", che non fu il solo compositore a scomparire all'orizzonte di quegli anni. Ora la storia sembra ripetersi proprio con lui, Boulez, a un anno dalla scomparsa.

Dunque è questo il tema centrale di oggi: cosa resta al di là di tutte le polemiche, del Boulez compositore e di quello teorico? Le ultime generazioni di compositori che ne pensano?

La domanda posta da **Paolo Geminiani** è del tutto pertinente. E lo sostiene anche chi appartiene a una generazione che su quei testi, oggi quasi scomparsi, ha studiato, ricavando stimoli e idee per il proprio agire compositivo. E non solo. Non c'è solo la necessità di un orientamento estetico che superi i distacchi dalla conoscenza tecnica (mediatrice tra volere e fare); e che accantoni termini come ispirazione e sincerità espressiva , spingendo ai limiti la scommessa tecnologica.

Io penso al suo significato anche nell'esperienza della comunicazione didattica e pedagogica , per un momento che fu di grande fermento, non solo compositivo. Da Eco e dalla linguistica, dall'ermeneutica di Baroni, la semiotica di Stefani, le litigiose vertenze tra musicologi e analisti "puri" come De Natale, il nuovo lessico bouleziano fu determinante per una apertura mentale al di là delle apparenze e di un esasperato rigore. Un apertura mentale che fa sostenere la tesi inviataci da **Rossano Pinelli** che "nei migliori compositori d'oggi questa complessità è comunque irrinunciabile, perfino in autori lontanissimi dalla sua estetica come ad esempio Steve Reich.

Su questo assunto tecnologico, penso ancora a ciò che dice nel suo contributo **Elisabetta Capurso** il cui intervento sembra la parafrasi del noto libro *Pensare la musica oggi*. Volume in cui non mancano certo spericolate e talvolta cervellotiche definizioni tecniche (si pensi a come l'Autore si arrampichi nel definire a un certo punto la stessa "serie") accanto tuttavia ad altre definizioni di un vocabolario nuovo e *rivoluzionario* (cito a caso, dalle indagini sui parametri sonori meno indagati: le bolle di tempo, le maschere di pausa, i glissati timbrici, le simmetrie totali, parziali e asimmetriche, le figure isomorfe e latenti, i formanti, gli spazi omogenei striati e gli spazi lisci,.....) insomma elementi grammaticali e lessicali nuovi di ricerca e di conoscenze da cui non parrebbe si possa prescindere senza ritornare a un passato rigettato da Boulez e che parli ancora di "ispirazione","sincerità","immaginazione". La nuova tecnologia costringe il compositore a indossare il camice bianco. Non c'è spazio per i "dilettanti" nella nuova musica e **Biagio Putignano** pare con il suo intervento, voler fare un po' il verso a Debussy, autore molto ammirato da Boulez, nell' esporre brevemente quelle categorie delle figure del *musicista tout-court* che Pierre Boulez ha contribuito a dissolvere nelle sensibilità dei compositori delle generazioni successive. Ma parlare di *dilettanti* richiama tra l'altro un argomento caro a Boulez a proposito della figura vicina dell' *autodidatta*. Addirittura gli riserva la parte conclusiva dell'altro suo saggio: *Per volontà e per caso*. "*Quando si vuole evitare la storia, la si ignora perché non la si è mai conosciuta sentenzia Boulez: ci sono molti autodidatti, ma autodidatti per caso. Quel che desidero ora - conclude - è che tuitti siano autodidatti per volontà."*

Definire Boulez oggi rimane qualcosa di estremamente complesso. Di una cosa si può essere d'accordo con **Dario Agazzi** che affronta l'opera forse più paradigmatica degli anni in cui Boulez si affermò come compositore, *Le marteau sans maître*. Quest' opera ha il carattere rivoluzionario che conferma, se mai ce ne fosse bisogno, che ci sono momenti e autori della storia che disegnano il nuovo: Ma per essere tale, il nuovo deve pur essere profondamente radicato nella storia. Anzi, forse proprio per questo si può spiegare che cosa sia il "nuovo". Nel suo essere rivoluzionario Boulez non ha bisogno di punti interrogativi. E mi piace allora proporre in questa breve introduzione una citazione di Ramon Panikkar, tratta da Vita e Parola, "*....lo scopo che si proponeva era certamente una novità e un'impresa azzardata, ma non era una rivoluzione. Nessun profeta inizierà dal nuovo, ma si riallaccerà alla tradizione perché essa continui..."*

LE MARTEAU SANS MAÎTRE AVEC LE MAÎTRE SANS MARTEAU

Dario Agazzi

Poco più di un anno senza Pierre Boulez. Come scrisse Tadeusz Kantor in un manifesto per il *Teatro della Morte*: "Sono soltanto i morti che diventano // *Percettibili* / ai vivi /".

Boulez, autore di quel libello dal titolo *Schoenberg est mort* (1952) prendeva le distanze da un "padre" - Schoenberg, appunto - del quale, infinitamente rispettoso in verità - anzi affetto da nostalgica *Romantik* schubertiana del Dopoguerra - finiva per citare il *Pierrot Lunaire* op. 21 su testo (tradotto in tedesco) di Albert Giraud (1912) all'interno di quello che molti considerarono, e considerano, il suo capolavoro: *Le Marteau sans maître* (1954) su testo del surrealista René Char. E quale passaggio, del vituperato Schoenberg - avendo, per Boulez, solo Anton (von) Webern poste le basi per la "Nuova Musica" - scelse l'uomo della clarté cartesiana? Quello per voce e flauto intitolato *Der Kranke Mond* (*La luna malata*), decadente soliloquio (prima parte, settimo episodio) della cantata schoenberghiana: l'episodio bouleziano *L'Artisanat furieux* è infatti strumentato per voce e flauto. Tassello di un Boulez sentimentale? Non lo si potrà mai sostenere, anche se il gusto per lo "sprofondamento nei codici" (uso un'espressione di Kafka, tratta dal suo insuperabile racconto *Il Nuovo avvocato*) appartenute alla cosiddetta Seconda Scuola di Vienna doveva essere in Boulez assai vivo: chi abbia porto un orecchio attento al già citato *Marteau* avrà scorte eco della *Sinfonia* op. 21 (1928) di Webern nell'episodio *Bourreaux de solitude*. E la sua *Sonatina* per flauto e pianoforte (1946)? Vi si scorge quasi una citazione letterale - in un passaggio - dal weberniano *Concerto per 9 strumenti* op. 24 (1934). Se "ogni citazione" - come scrisse Michel Butor - "è già parodia", solo forse per Boulez non si potrà parlare che di reale nostalgia, di attaccamento - illusorio - a un'idea di Nuovo (in perfetto stile francese) e di "mai udito" condotta fino al limite della capacità d'ascolto: è quanto accade a chi si ponga all'ascolto con partitura della *Seconda Sonata* per pianoforte (1948), per tacer della *Terza* (1957) aperta all'aleatorietà controllata, ma forse per una moda allora incalzante dopo la corrispondenza con John Cage, destinata a chiudersi presto. Un Boulez, allora, postmoderno ante litteram? Non sia mai, visto che il suo comporre, con la giustificazione del *work in progress* a partire dalla fine degli anni '70 e l'inizio degli '80 (dopo, diciamo così grosso modo, il confermato innamoramento per Mallarmé in *Mallarmé III*, balletto del 1987) s'affievolì per lasciar spazio alla direzione d'orchestra, che gli diede onori, fama, premi cospicui, una casa a Baden-Baden in Germania e un "sontuoso appartamento a Parigi con due segretarie" (parole, queste, di Robert Piencikowski - massimo musicologo bouleziano - rivolte al sottoscritto). Un affievolirsi che parve anche un ritrarsi: Boulez non era un compositore ironico, e questo è forse uno dei motivi del suo rifiuto per la poetica di Mauricio Kagel, pure a Darmstadt araldo canonizzato dall'avanguardia europea, ma in fondo in fondo derisorio giullare consapevole del fuoco fatuo prodotto dall'avanguardia stessa. Da cantore di pire incendiarie nei teatri europei (per rimanere in tema di fiamme), Boulez - divenuto direttore d'orchestra a tempo pieno, al punto che, sulla popolare enciclopedia Wikipedia, dopo il suo nome la professione di "direttore" compare prima di quella di "compositore" - divenne "il gran signore dell'IRCAM" da lui fondato e diretto; giunse ad incutere un rispetto timoroso e riverenziale nelle generazioni a lui successive. Degli araldi di Darmstadt, fu quello più fedele alla propria integralistica nostalgia, per cui il paragone che il summenzionato Piencikowski azzardò fra Boulez e Berlioz ("Boulez come un Berlioz del Novecento" [sic]) all'indomani della morte del primo in un'intervista a Radio3, mi parve addirittura una *Sinfonia Fantastica*: se con Berlioz l'orchestra ottocentesca tracimò nel Novecento - arditi passaggi dei fiati in *Romeo e Giulietta* op. 17 (1839) paiono preludere alla *Sagra della primavera* (1913) di Stravinsky - con Boulez fu Webern ad essere portato al parossismo di un'anti-soggettività nella quale lo stesso Webern giammai credette: cantore, se si vuole, della decadenza dell'Impero austro-ungarico. Il postwebernismo fu un'illusione di controllo totale, quasi una restaurativa dittatura. Ma proprio la mancanza d'ironia, la ferrea consapevolezza della - presunta - giustezza del proprio percorso conducono alla statura di "classici". Si rammenti von Goethe, il quale, nelle *Conversazioni con Eckermann* affermò un giorno d'aver letto

un autore con il quale concordava in ogni punto: non s'era accorto d'aver letto se stesso. Se Boulez sia un "classico" lo si dedurrà dal perdurare delle parodie che dal suo lavoro furono tratte. Su tutte, vorrei citare un'opera magnifica del compositore tedesco Wolfgang Heisig, classe 1952: *Le Marteau sans maître avec le maître sans marteau*, scritta nel 2000 per l'ensemble "l'art pour l'art". La partitura riduce in pezzettini analitici - rigorosissimi e assurdi - un passaggio dal succitato episodio *Bourreaux de solitude*. Ridicolizzato il momento "austero" della cantata bouleziana, siamo in piena goliardia. Ma come per l'*Ifigonia in Culide* (1928) di Hertz De Benedetti il calco sul "progressista" Euripide e la sua *Ifigenia in Aulide* (407-6 a.C.) è severo e i versi in rispettose rime, nel solco della più aulica tradizione letteraria, così per il "nostalgico-progressista" Boulez, l'opera di Heisig è una rievocazione che pone Boulez fra gli scaffali degli antichi codici, in un museo delle statue di cera a cui guardiamo come qualche cosa di molto lontano: per noi remoto.

SCRIVERE CON BOULEZ: VIAGGIO VERSO L'INTERNO

Umberto Bombardelli

Desidero iniziare questo mio breve intervento ringraziando innanzitutto il Direttivo della SIMC per l'opportunità che mi ha dato di riflettere in modo più puntuale sul mio rapporto - di compositore - con la figura e il pensiero di Pierre Boulez.

Per prima cosa desidero soffermarmi sulla prima parte del titolo: "Scrivere con Boulez...". Dalla metà del 2016 a oggi, la mia attività compositiva si è intrecciata, più o meno esplicitamente, con il nome di questo autore che giganteggia - per svariate e diverse ragioni - nel panorama musicale del secondo Novecento. Innanzitutto, ho avuto il privilegio di lavorare, *in residence* con il Dèdalo Ensemble di Brescia, a tre diversi brani cameristici il primo dei quali (2016) è stato ***Ad Infinitum*** per pianoforte. Non c'è una dedica esplicita a Boulez, ma è stato composto con in mente la sua diffidenza per il *cluster* in quanto elemento troppo indifferenziato e amorfo. Mi rendo conto di essermi comportato come i bambini "cattivi" che si intestardiscono a ripetere ciò per cui sono stati sgridati. Il pezzo, così, oscilla tra il grado massimo di individuazione/differenziazione sonora (un singolo suono: Mi) e il grado massimo di indifferenziazione/entropia (il cluster), passando per gradi intermedi di definizione armonica.

Nouveaux domaines per flauto solo, invece, è il brano scritto appositamente per il Festival 5 Giornate 2017, nell'ambito del *Italian Composers Forum* promosso dal Centro Musica Contemporanea. Qui la dedica al Maestro francese è esplicita. Ciò che avevo in mente era di sviluppare un edificio significativamente ricco ed esteso partendo da una cellula veramente minimale (Fa e Fa#): un po' come fece Boulez passando dalla originaria veste pianistica delle *Douze Notations* a quella, lussureggiante, orchestrale. Desideravo anche emulare la trasformazione dei suoi *Domaines* per clarinetto solo nella corrispondente versione cameristica con undici strumenti. Così, da *Nouveaux domaines* è nata una seconda versione con pianoforte che avrà la prima esecuzione al Festival RISUONANZE 2017.

Vengo ora alla seconda metà del titolo: "... viaggio verso l'interno ". Ripensando a quanto Boulez - soprattutto il suo pensiero teorico e il suo operato di organizzatore - possa aver inciso sul mio modo di pensare e lavorare OGGI, mi si evidenziano quattro parole-chiave:

ESIGENTE: certamente Boulez ha chiesto molto a tutti, in termini di abnegazione, comprensione del suo pensiero, di aderenza all'intenzione e alla lettera dell'Autore (nella sua attività direttoriale), di coerenza estetica e intellettuale. Una posizione che, inizialmente, mi parve difficile da "reggere" (perlomeno al suo livello), ma di cui nel tempo ho apprezzato il pieno, costruttivo, valore.

E ha chiesto molto a se stesso nel formulare una teoria onnicomprensiva del comporre, nella quale ogni minimo accadimento musicale (ma, direi, sonoro) trovi una sua razionale collocazione, in un universo scalarmente ordinato e in un solido reticolo di relazioni.

MORALITÀ: un termine più volte attribuito, in un'intervista di Pierre-Laurent Aimard storico pianista del Ensemble Intercontemporain, all'operare artistico di Boulez. Anche qui, la sua tensione sempre rinnovata alla coerenza con i propri assunti (tecnici e poetici) continua per me ad essere una (a volte scomoda) pietra di paragone nel mio lavoro di compositore.

SCELTA: parola che sento fortemente in relazione con "moralità". Se la scelta - prima o poi inevitabile - è in contraddizione con la coerenza degli assunti di partenza e del sistema che ne deriva ci si trova davanti a quanto Boulez chiamerebbe "libertinaggio", o alla pura assurdità. Questo pensiero mi ha sempre tenuto lontano da qualsiasi postmodernismo e/o neo dadaismo (che,

peraltro, rispetto al pari di ogni espressione degna dell'aggettivo "artistico"). Se di "libertinaggio" si dovesse parlare in relazione al mio operare, esso potrebbe unicamente indicare la mia attitudine ad incorporare gli eventuali errori (procedurali) nel processo compositivo, quali punti di svolta per soluzioni e percorsi imprevedibili.

REALISMO: ascoltando l'opera di Boulez nel suo complesso, non si può non ammirare la sua concezione del suono: luminoso, raffinato, cangiante. Una concezione evidentemente rispettosa di ciò che - tra le mille scelte possibili - salvaguarda la capacità di stupore di chi ascolta. Una concezione realistica, appunto, di ciò che il suono è, e può dare. Ciò che anch'io desidero.

Molte altre sono le tracce - ora me ne rendo conto - che la musica di Boulez ha continuato a lasciare nella mia musica: dalla ricerca di un suono sempre luminoso al gusto per la ricchezza degli eventi; da un'idea strutturale del timbro all'utilizzo di micro-melodie; da una concezione sempre sostanzialmente polifonica al gusto per una certa insistenza sui diversi gesti sonori.

Boulez è morto (?). Viva Boulez!

PENSARE PIERRE BOULEZ OGGI

Elisabetta Capurso

Una Storia esemplare

Parafrasando il titolo di un noto saggio di Pierre Boulez 'Pensare la musica oggi'- una sorta di poetica.. *in progress* che vede le stampe nella forma completa in italiano nel 1979 – si vuole indirizzare l'attenzione sulla figura di un musicista complesso per la sua maniera di essere compositore anzitutto, completo per le diverse attività musicali svolte; fare pertanto un'analisi in prima istanza storica, quindi critica, al fine di confermarne la piena validità nel tempo attuale.

Considerata tale premessa, è necessario inquadrare Boulez nella temperie della storia del dodecafonismo, del suo superamento, dello sviluppo del post-webernismo avviato da Boulez stesso e da altri compositori a lui vicini, come Karleinz Stochkausen e il belga Henri Pousseur . E' innegabile che Boulez si sia formato nell'area del dodecafonismo : nonostante il famoso articolo dal titolo provocatorio *Schoenberg est mort!,* scritto nel 1952 per la rivista inglese *Score*, Boulez mostra in diverse occasioni il suo legame con la scrittura dodecafonica e con Schoenberg stesso. Basti pensare alle Douze Notations per pianoforte la cui cifra è un riferimento certo alla serie dodecafonica, e la cui struttura formale aforistica, di pezzi brevi, ognuno di dodici battute, rimanda ai Sei piccoli pezzi per pianoforte opus 19 schoenberghiani. Le Notations per pianoforte sono del 1945 , il filo rosso della storia collega in modo evidente Boulez a colui che aveva emancipato la musica dalla tonalità. Il punto di distacco avverrà negli anni immediatamente successivi. Così spiega Laurent Bayle, delfino di Boulez, Presidente della Filarmonica di Parigi '.. con il manifesto del 1952 Boulez mette in guardia a non accostare alla sua generazione le scoperte e le sperimentazioni di Schoenberg, perché si è al di là..'. In un altro articolo, però, quasi contemporaneo, dal titolo *Eventuellement*, apparso *nella Revue Musicale*, lo stesso Boulez scrive'..ogni musicista che non abbia sentito la necessità del linguaggio dodecafonico è INUTILE..'.

Il passaggio avanzato doveva essere segnato da un coagulo di ricerche sul materiale del suono, da uno sperimentalismo rigoroso, anche rigido, che conduce Boulez al tentativo di applicare l'organizzazione seriale non solo alle altezze delle note, ma anche agli altri parametri musicali delle durate, delle dinamiche, del ritmo. E' la tecnica del serialismo integrale che porta alle estreme conseguenze il puntillismo di Anton Webern.

Tecnica e poetica nella musica di Pierre Boulez. 'Al limite del paese fertile'.

Sul rapporto fra tecnica e poetica musicale Boulez riflette a lungo in alcuni suoi scritti, dalla lettura di certi passaggi si ha l'impressione che l'una e l'altra siano intimamente legate. Non si può negare, tuttavia, che egli indirizzi con maggiore peso di indagine l'occhio tolemaico sull'esistenza della tecnica e dei problemi ad essa connessi. Non soltanto gli scritti personali, però, sono rivelatori del suo pensiero; fondamentali infatti ai fini della conoscenza della elaborazione intellettuale sono alcune interviste. Il lungo colloquio che Boulez ebbe con lo scrittore italiano Mario Campanino nell'ottobre del 1992 all'Ircam di Parigi rimane ancora oggi un punto fermo per la comprensione della natura di questi due aspetti di tecnica e poetica della creazione musicale.

Nell'intervista si ripercorre innanzi tutto la fase iniziale – e più evoluta- dell'attività seriale di Boulez. A questo proposito Boulez stesso, riportando alcune riflessioni che appaiono già nel suo saggio 'Per volontà e per caso'[1] mette in luce come '.. questa specie di assurdità ..di caos ..di ingranaggio meccanico..' sia voluta, anzi costituisca una delle esperienze fondamentali della sua attività di compositore. E' del tutto consapevole, pertanto, di averle dato vita fin dall'inizio della sperimentazione seriale organica. Boulez ne parla ancora nel capitolo finale 'Necessità di un

[1] Pierre Boulez *Per volontà e per caso* Einaudi editore 1977 Torino

orientamento estetico' dello scritto 'Pensare la musica oggi'[2] affermando che nella sua generazione e in quella dei compositori a lui vicini, per questo desiderio di affrontare l'avventura seriale '.. non vi era traccia di fanatismo nel rigore al quale ci eravamo determinati, ma una volontà ..ragionevole di eliminare il disordine.. di fronteggiare le ultime conseguenze di cui avevamo colto i primi annunci.'[3] Il desiderio di 'partire' si mostrava così più forte di ogni altra considerazione, si voleva scoprire ' un mondo nuovo'. E ancora, in questa riflessione che può sembrare un lungo colloquio con se stesso, Boulez afferma: ' Vista retrospettivamente , questa stagione del dubbio ebbe inizio senza che ci si rendesse troppo conto dei pericolo che comportava; .. si rivelò invece d'importanza capitale quanto alle decisioni alle quali ci portò.'[4] Questo cambiamento del punto di vista doveva portare Boulez e i suoi contemporanei a riflettere sui problemi della percezione in musica, cioè la percezione delle altezze, delle durate, nonché del tempo e della forma , di tutti gli elementi che in sostanza creano l'esistenza del comporre; arrivando anche ' all' abdicazione' del compositore, e all'automatismo della scrittura paragonabile alla macchina! Una riflessione si pone subito alla mente di chi segue il pensiero di Boulez nei suoi scritti e nelle sue composizioni della prima serialità. Era cosciente già in partenza di seguire un sistema di disegno pericoloso, dal quale sarebbe potuta derivare la rinuncia al senso formale e discorsivo dell'opera? Oppure ne prenderà coscienza *a posteriori*, cioè dopo la valutazione dei risultati del proprio lavoro? La risposta va ricercata in quello che Boulez stesso chiama il proprio progetto compositivo. Due idee lo sostanziavano: una fondamentale, quella di eliminare ogni traccia di eredità – la tradizione- e di arrivare ad una sintesi nuova non segnata da reminiscenze stilistiche/formali; l'altra , quella secondaria, ma altrettanto urgente, che permettesse di ritrovare l'unità degli elementi del linguaggio , collocandoli in un unico organismo di interrelazioni. Quindi per Boulez prioritario è il solo progetto: la tecnica, 'il fare'; lasciando sullo sfondo la poetica come fenomeno accidentale, di cui non sentiva la necessità di una definitiva esplorazione. E' l'anno zero per la musica di avanguardia, ma è anche il momento in cui piovono le critiche più dure. Boulez ne è certamente l'oggetto privilegiato: basti pensare ad un altro celebre saggio 'Contraddizioni del linguaggio seriale'[5] di Nicolas Ruwet , in cui si punta il dito sull'assenza del punto di vista percettivo; alla percezione dell' ascolto il sistema dalla tecnica sistematica e articolata non dà alcuna garanzia.

Nella vita di ognuno di noi, però, bisogna tenere conto della riflessione interiore e dell'evoluzione dell'esperienza: il linguaggio di Boulez arriverà a superare l'aspetto più duro del serialismo integrale , il parallelismo degli organismi parametrici e a riproporre il senso formale della composizione? In effetti al sistema seriale si affiancheranno – e non soltanto per Boulez- alcuni criteri strutturali atti a dare 'aria al sistema', e a rendere percepibile maggiormente l'articolazione del brano. Boulez ha parlato a lungo dell'arbitrio personale inserito nella 'sventurata' Struttura 1a per due pianoforti(il primo dei tre brani del primo libro di *Structure*s) dato dal criterio della densità, imputabile al solo compositore e non determinata: un criterio di scelta che ri-crea all'interno della composizione il senso della forma. Altrettanto del criterio costituito dai 'blocchi sonori', il primo dei criteri liberatori introdotti da Boulez dopo ' Le Marteau sans Maître'(1955): sono le serie contenenti degli accordi , appunto i blocchi sonori.

Ad un certo punto dell'esperienza compositiva Boulez comprende, per un fatto di personale riflessione, che esiste la possibilità di uscire dalla rigidità della costrizione; l'evoluzione del linguaggio avviene per una forma di autorinnovamento, per un ricerca di nuovi criteri da affiancare al pensiero forte. Anche il criterio di formante sarà, pertanto, di grande rilievo nella sua musica e nella sua poetica. In un primo momento il criterio di 'formante' sarà utilizzato da Boulez per indicare le cinque parti della Terza Sonata per pianoforte (1955, rev. 1957); più tardi il 'formante' si definirà come un insieme di criteri selettivi, di contrasto (per esempio i punti/ i blocchi sonori), pur rimanendo legato ad una direttività molto forte: una caratteristica di scrittura compositiva immediatamente rilevabile alla lettura, all'analisi della partitura. Il primo formante è tra 'punti' e 'blocchi': questo contrasto costituisce la principale caratteristica della parte della composizione. Un altro formante: tutti

---

[2] Pierre Boulez *Pensare la musica oggi* Einaudi editore 1979 Torino

[3] Pierre Boulez *Pensare la musica oggi*. Einaudi editore 1979 Torino. Necessità di un orientamento estetico, pag.188

[4] Pierre Boulez *Pensare la musica oggi*, Einaudi editore, 1979 Torino, Necessità di un orientamento estetico, pag.183

[5] Nicolas Ruwet *Contraddizioni del linguaggio seriale* Revue belge de Musicologie, 1959

i punti sono nel registro medio e tutti i blocchi partono dalle regioni estreme per unirsi nel mezzo. L'utilizzazione dei differenti formanti – un tipo di evoluzione, un tipo di contrasto, di scrittura - dà il senso della forma.

L'assunto fondamentale del mio intervento ha dato , seppure in un testo alquanto conciso, una giusta risposta al problema dei due aspetti fondamentali della lingua musicale di Pierre Boulez , ai loro collegamenti. Rimane da valutare il problema della comunicazione, l'attenzione che pure Boulez ha sviluppato per la necessità della percezione di ascolto nell'evoluzione del suo linguaggio. Quale valore ha avuto per la sua poetica il problema percettivo? percezione di chi ascolta- ritorno della percezione al compositore stesso ? Il senso della forma ritrovato consente di garantire la percezione.

E infine, cosa si aspettava alla fine del viaggio al 'limite del paese fertile'? La risposta definitiva che Boulez ci indica si trova ancora una volta nelle pagine finali di 'Pensare la musica oggi' quando afferma: '..Bisognava trovare una necessità nuova a tutti gli elementi del linguaggio musicale; una necessità [che fosse] rimessa in causa ad ogni tappa importante dell'evoluzione personale.. per una sintesi che eviti la pura 'routine'. Rinnovarsi sempre quindi: è questa la sua lezione di fondamentale attualità, è questo il senso di un Boulez a cui dobbiamo 'pensare oggi'.

ATTUALITÀ DI PIERRE BOULEZ. IL RUOLO DEL COMPOSITORE, DELLA SUA RIFLESSIONE E DEL SUO PENSIERO MUSICALE.

Paolo Geminiani

Mi sono avvicinato ai testi di Boulez, prima ancora che alla sua musica, quasi per caso, negli anni 80. Avevo qualche esperienza di ascolto di musica del '900, ma non studiavo ancora composizione in modo prevalente, e così mi sono imbattuto in particolare in: Pensare la musica oggi.

Avevo già visto testi di Schoenberg come Il manuale di armonia (non conoscevo ancora Stile e Idea) e lo associavo maggiormente a un testo didattico seppure più avanzato rispetto allo studio dell'armonia che facevo allora.

Ero in qualche modo alla ricerca di un testo che mi spiegasse il perché la musica dei nostri giorni oltre che la tecnica compositiva si andasse sviluppando in una certa direzione.

Quello che mi appariva chiaro allora era che apprendere il mestiere del comporre non fosse solo un'operazione di conoscenza tecnica ma principalmente il prendere coscienza di un'attività principalmente intellettuale mentre ero ancora in una fase nella quale consideravo mio obiettivo principale il raggiungimento di un artigianato compositivo.

Credo che questo dipenda, almeno in parte, perlomeno in Italia in quegli anni, dal modo in cui era organizzato a quei tempi lo studio nei corsi inferiori e medi: la formazione musicale attraverso lo studio e l'analisi di modelli stilistici del passato.

Improvvisamente tra il corso medio e quello superiore mi sono trovato a "dovere" cominciare a pensare a scrivere secondo scelte autonome non più legate allo studio scolastico (che comunque procedeva parallelamente).

A quel punto ho rispolverato questi libri che infatti mi furono variamente consigliati insieme agli altri testi di Schoenberg e Webern in particolare che tutti conosciamo.

La dimensione più evidente che ho trovato in questi testi era sicuramente la volontà di ripartire da capo in un certo senso di riscrivere a proprio modo, di rileggere la storia della musica e dell'arte in generale, del repertorio musicale e dei compositori alla luce di una propria estetica che in qualche modo dava senso a tutto il discorso.

La sua azione già in questi testi si preannuncia a 360 gradi, cioè investe tutti i campi collegati:

L'insegnamento musicale,

L'organizzazione e la diffusione della musica attraverso concerti, conferenze, corsi, ecc.

Lo studio dell'esecuzione e della direzione del nuovo repertorio

La creazione di un nuovo repertorio

Il rapporto con le nuove tecnologie e conseguente fondazione dell'IRCAM

Tutto questo mi sembra che influisca anche nel ruolo che il compositore assume: quello di coordinare tutte queste attività e in qualche modo di assumerle almeno in parte.

D'altra parte la sua attività si allontana sempre di più dall'attività musicale viva e diventa sempre più un lavoro intellettuale.

Naturalmente è un processo lungo che coinvolge anche gli altri compositori importanti del periodo e i loro predecessori.

In presenza di istituzioni forti e prevalentemente statali (come in Francia) sicuramente questa direzione di pensiero ha portato a dei risultati in termini di produzione musicale, corsi di insegnamento, concerti.

E anche altri aspetti collegati alla sua personalità: i giudizi piuttosto sferzanti, le prese di posizione estremamente nette, le polemiche che ha suscitato.

Visti con l'occhio di oggi gli anni dal secondo dopoguerra agli anni '70 sono mi sembrano fortemente ideologizzati e spesso caratterizzati da un pensiero unico.

Nello stesso tempo questo mondo appare sempre più elitario e lontano da un pubblico non limitato agli addetti ai lavori, dall'interesse generale della società, e parallelamente sono scomparse le principali figure carismatiche che a partire dagli anni '50 hanno dominato il panorama musicale: soprattutto è finita credo un'epoca.

Certamente all'inizio dei miei studi avevo delle certezze maggiori sulle scelte da fare, sugli autori da studiare o conoscere. Pur non avendo trovato sempre interesse per tutti i lavori e gli scritti di Boulez avevo però una forte convinzione che conservo tuttora dell'importanza della sua opera.

Ma questo mi sembra non coincida per nulla con la situazione attuale: quel ruolo centrale che mi sembrava di poter leggere nella musica e nella cultura in genere mi sembra completamente perduto.

Ora, almeno in Italia, e come ho già sottolineato rifacendomi alla mia estremamente limitata esperienza personale, quali prospettive, al di fuori e dopo il conservatorio, si aprono in questo campo?

Da una parte ci siamo liberati dei padri fondatori, ma dall'altro il panorama è estremamente più frammentario e i "punti di riferimento" sempre più deboli.

(In realtà questo aspetto in Italia mi sembra endemico da sempre: mancanza di luoghi e strutture adeguate, pochi gli enti pubblici specifici e inadeguati i finanziamenti).

Per quanto mi riguarda personalmente c'è una certa "solitudine", probabilmente pure caratteriale e "geografica", nel mio modo di praticare la mia attività musicale.

Potrebbe benissimo trattarsi di una crisi solo personale ma mi sembra che riguardi almeno questi aspetti:

la figura professionale specifica del compositore

il ruolo dell'insegnamento e dei conservatori

il ruolo sociale della musica, i suoi rapporti con il suo pubblico.

Questa visione eccessivamente intellettualistica e soprattutto settoriale della sola musica contemporanea, è almeno parzialmente responsabile dell'abbandono da parte del pubblico?

Possiamo come musicisti ignorarlo completamente e proseguire per così dire, individualmente ognuno per la propria strada?

Esiste la possibilità di parlare di "musiche contemporanee" al plurale senza necessariamente cercando vie diverse dalla contaminazione o altre mode attuali?

In una ottica diversa da quella degli anni '50-70, più aperta e globale, come quella che "forse" dovrebbe caratterizzare i nostri anni, abbiamo ancora bisogno di figure importanti di riferimento, magari anche ingombranti e si direbbe oggi divisive, come appunto Pierre Boulez?

PIERRE BOULEZ, UN ARTISTA TROPPO INGOMBRANTE

Andrea Mannucci

Negli anni 80', quando ero un giovane studente di composizione a Parma (all'epoca studiavo con il M° Camillo Togni), la figura di Boulez campeggiava nella mia mente come un chiodo fisso, un mantra quotidiano con cui confrontarsi, con soggezione e rispetto.

Ricordo come se fosse ieri, nell'82, il viaggio a Parigi per assistere ad un evento che segnò la mia vita, l'ascolto di Notations diretto da Daniel Baremboim, credo che tutt'oggi rimanga una delle mie esperienze artistiche più intense della mia vita. La reazione fu di puro coinvolgimento, inebriato dal suono ritmico ed ostinato degli ottoni e dall'uso "moderato" delle percussioni.

Iniziai a spendere una piccola fortuna per acquistare le partiture allora disponibili: le tre Sonatre per pianoforte, Pli selon pli per soprano e orchestra, Improvvistation sur Mallarmé, la Sonatina per flauto e pianoforte, Dérive per ensemble e tante altre.

E ancora la lettura forsennata dei saggi di Boulez da "Pensare la Musica oggi" a "Per volontà e per caso". Furono anni intensi, di grandi ideali, discussioni e accesi dibattiti con gli amici/studenti di composizione, con cui condividevo l'utopistica concezione evoluzionistica del linguaggio con l'attrazione verso la purezza dello stile.

Dopo il diploma di composizione con Camillo Togni e le nuove esperienze formative con Donatoni, Clementi e Sciarrino il mio entusiasmo per Boulez iniziò a scemare gradualmente, giorno dopo giorno, non capivo il motivo di tale allontanamento ma ricordo distintamente il senso di irritazione quando lessi alcune sue dichiarazioni sulla necessità di fare tabula rasa di tutto ciò che riguardava il passato. Boulez si vantava con Leonardo Pinzauti (in una celebre intervista) di non conoscere l'Otello di Verdi e mostrava disinteresse assoluto per il mondo dell'opera lirica (Boulez è uno dei pochi compositori a non aver mai affrontato il teatro musicale come autore), auspicava metaforicamente ma non troppo che sotto i teatri lirici si mettessero le bombe e rimpiangeva i tempi della Rivoluzione Francese in cui si tagliavano le teste alle statue. Eppure Boulez ha creato la sua fortuna come direttore dirigendo propri in quei teatri che voleva far saltare in aria eseguendo musiche di Berg, Schoenberg, Wagner e Mahler!!

In pochi anni il tanto amore si ridusse in un sentimento di semplice rispetto per chi aveva forgiato i miei primi passi verso l'arte della composizione, iniziai a discostarmi sempre più per avvicinarmi ad autori che nei miei primi anni giovanili detestavo, come Berio ad esempio. Berio è un autore che anche nei suoi momenti più radicalmente costruttivistici non ha mai dimenticato che la musica vive nel rapporto con chi la ascolta, rimanendo ostinatamente legato ad una concezione umanistica dell'arte.

Oggi considero Boulez un rivoluzionario mancato, un eroe che si è ripiegato su se stesso, un capofila che si autocompiace di aver costruito e realizzato "strutture" sempre più complesse, le sue rivoluzioni nell'età matura vengono usate con "buon senso" (il mito borghese della via di mezzo) e quindi nullificata come potenza eversiva, quasi uno svogliato omaggio alla moda dell'impeccabile manager in grigio e marcando quel suo atteggiamento sostanzialmente professoriale.(da Renzo Cresti "Per una storia filosofica del segno musicale").

Credo che abbia tradito il senso della bellezza in nome di rigide astrazioni ideologiche.

Pierre Boulez scriveva che tutti i compositori non aderenti al serialismo integrale erano inutili. Di fatto il problema non sono le avanguardie, che hanno sempre una grande importanza quando nascono, ma nel momento in cui si stabilizzano e, questo accade anche tramite giri di potere, diventano la negazione di se stesse, cioè retroguardie.

Chiudo il mio breve intervento con una chiosa di Berio su Boulez: “Il mondo di Boulez è di una stupefacente chiarezza e trasparenza sia che scriva che parli di musica, anche se spesso si tratta di una musica che non esiste».

BOULEZ È MORTO?

Sulla comunicazione: un attualissimo tema di riflessione bouleziano

Marcela Pavia

Nell'intervista di Mario Campanino a Pierre Boulez, riportata nello scritto "*Linguaggio, tecnica, significato*"[1] , Pierre Boulez afferma: "*Certo, non amo i musicisti che sono unicamente pratici, perché non scoprono mai nulla; e non amo i musicisti che unicamente speculano, perché non hanno nessun contatto con il materiale musicale e soprattutto con lo svolgimento del materiale sonoro. In fin dei conti si tratta di sentire, non c'è niente di peggio di un compositore che non sente anche qualora gli si suonino le sue cose"*.

Basta questa citazione per aprire un ventaglio di riflessioni. La prima e più evidente riflessione riguarda la evoluzione del suo pensiero: l'intervista, avvenuta presso l'Ircam, è datata 1992 ed è altamente significativo compararla con affermazioni sue degli anni cinquanta in quanto evidenzia un percorso che può avere oggi valor paradigmatico.

La seconda riguarda la comunicazione in generale: oggi più che mai è questo un tema importante. Intendiamo la comunicazione nel senso datole da Boulez ovvero l'attenzione verso la percezione e di conseguenze, le strategie compositive messe in atto in supporto della stessa. Il presente scritto è un tentativo di riflettere in modo costruttivo e critico, autocritico anche, sul valore paradigmatico della vicenda bouleziana.

Di questa possiamo rilevare tre momenti: a) feroce critica a Schoenberg, riscatto dell'eredità weberniana[2] e conseguente formulazione del serialismo integrale; b) critica al risultato raggiunto con il nuovo linguaggio musicale; c) formulazione di soluzioni ai problemi rilevati.

Ci interessano particolarmente il secondo e il terzo momento ed è significativo notare, per quanto riguarda il secondo, che già molto prima delle critiche mosse da Ruwet[3] al serialismo integrale e precisamente nel 1954, Boulez scriveva: "*La variazione perpetua, in superficie, ingenerava assenza totale di variazione a un livello più generale. Una monotonia esasperante s'impadroniva dell'opera musicale mettendo in gioco a ogni istante tutti i mezzi di rinnovamento*".[4]

Da questa e altre osservazioni si desume la chiara consapevolezza di Boulez riguardo al fallimento, **dal punto di vista percettivo,** di un controllo della macro-forma. Ruwet spiega questo fallimento considerando che, se un linguaggio è un *"sistema di sistemi dove i vari sottosistemi stanno in rapporti complessi d'implicazione, complementarità e compensazione, l'organizzazione, nella musica seriale, di tutti i parametri in parallelo secondo l'identico principio della serie, avrebbe significato, perdere di vista le mutue implicazioni dei diversi sistemi*".[5]

Il fallimento si produce perché, nell'intenzione dei serialisti, c'era la volontà di controllare il fenomeno sonoro globale[6] e non soltanto a livello di strutture sistemiche. Il perché di questo fallimento possiamo spiegarlo anche a partire di un'altra ottica. Secondo il metodo analitico formulato

---

1 MARIO CAMPANINO, Pierre Boulez intervistato da Mario Campanino: "*Linguaggio, Tecnica, significato*", Parol.Quaderni d'arte, Book Editor, n. II, marzo 1995, pp.90-114

2 PIERRE BOULEZ, "*Schoenberg is dead*" in "*Notes of an apprenticeship"*, New York, A.A. Knopf, 1968

3 NICOLAS RUWET, *1959. "Contradictions du langage sériel". Revue Belge de Musicologie 13 (1959), 83–97. English trans., as "Contradictions within the Serial Language". Die Reihe 6 (1964): 65–76.*

4 MARIO CAMPANINO, Pierre Boulez itervistato da Mario Campanino: "*Linguaggio, Tecnica, significato*", Parol.Quaderni d'arte, Book Editor, n. II, marzo 1995, pp.90-114

5 NICOLAS RUWET, *1959. "Contradictions du langage sériel". Revue Belge de Musicologie 13 (1959), 83–97. English trans., as "Contradictions within the Serial Language". Die Reihe 6 (1964): 65–76.*

6 MARCELA PAVIA, *"La musica atonal: dos enfoques*", CODEXXI, Barcelona, I, 1998

da Francisco Kropfl[7] che si basa sui principi della percezione della Gestalt[8] , tutta la musica occidentale, nonostante i grandi (e sempre più accelerati) cambiamenti di stili e sistemi, può essere spiegata in base al binomio Tensione-Riposo. Basta questo binomio, sia a livello macro sia a livello micro-formale, per soddisfare la minima necessità di FORMA. Così funziona la nostra percezione e questo è talmente vero, che anche quando ascoltiamo impulsi perfettamente uguali in durata, altezza, timbro quale il tic-tac dell'orologio, la mente tende a organizzarli creando accenti "virtuali". La musica gregoriana seguiva lo scandire accentuale delle parole; la musica polifonica del Rinascimento creava la percezione della macro-forma nei punti cadenzali ed è proprio a partire di quei punti cadenzali che si origina la musica dei periodi successivi, al punto di dire, nell'ottica di Francisco Kropfl che "*tutta la musica tonale non è altro che una grande cadenza*".

La reazione del Novecento storico fu proprio una reazione contraria e paragonabile in forza, all'iper-enfatizzazione del principio di Tensione-Riposo, tipico della musica classica e romantica. E, come tuta reazione, fu estrema al punto di eliminare quasi completamente questo binomio, generando così una sensazione di monotonia e "non forma".

Tutto questo porta anche ad altre conseguenze: l'impossibilità de esercitar la memoria e la totale perdita della significazione. Se la musica all'ascolto è una "architettura liquida" (come poeticamente scrisse Proust) solo la memoria può ricostruire le forme che la compongono. Assecondare la memoria non vuol dire necessariamente semplificare il linguaggio perché, come afferma uno dei principi della percezione della Gestalt, la familiarità trasforma una forma complessa in semplice. Si tratta in realtà di rispettare artisticamente i meccanismi della percezione e questo significa il raggiungimento di un delicato equilibrio fra chiarezza e ambiguità. La chiarezza è necessaria per la percezione formale; l'ambiguità è necessaria per il mantenimento dell'interesse. Gli estremi, in un senso o nell'altro, sono banalità o caos.

La perdita della significazione è in rapporto con la memoria e, se questa funziona attraverso la possibilità di svolgere una relazione tra gli eventi – nella dimensione degli eventi puntuali ad esempio (armonia, ritmo e melodia) gli eventi non devono essere troppo lontani o troppo vicini: nel primo caso la mente non stabilisce relazioni, nel secondo passiamo alla dimensione del timbro[9] - la significazione dei significanti passa attraverso un gran numero di possibili situazioni, tra cui la ripetizione e la ricorrenza che sono due alleati potenti della significazione (come ben ha dimostrato Donatoni).

Il terzo momento doveva essere per forza, quello della soluzione. L'introduzione di altri principi costruttivi che si aggiungevano al sistema seriale (come quello dei formanti) mirava a riconquistare il dominio sul piano fenomenico. Da questo si evidenzia la differenziazione fra il genotipo di un'opera (che può assimilarsi al processo compositivo) e il fenotipo (ciò che viene percepito in termini d'analisi fenomenologica). Quest'aspetto è molto importante perché questi due livelli si confondono spesso, anche oggi.

Una conclusione importante (fra le tante possibili) che possiamo trarre, è la presa in atto che viviamo oggi in un periodo che d'iconoclasta ha avuto ben poco e che non dobbiamo temere l'autocritica. Riflettendo ad esempio sul fato che i finali di tanti pezzi attuali mancano di una qualsiasi forma di funzione conclusiva, viene da chiedersi se questo è dovuto a una scelta estetica, legata all'immediato passato e forse oggi discutibile, oppure se è legata a una mancata riflessione riguardo al problema. Nel primo caso, è discutibile perché non è più necessario (né desiderabile) essere oggi iconoclasti allo stesso modo di 60 anni fa: quello che era rivoluzionario prima rischia di diventare accademia oggi. La estetica è creata dalla mente umana, è vero, e in questo ci deve essere la libertà necessaria; ma dobbiamo essere consapevoli che ogni principio estetico che contradica sistematicamente la percezione è destinato a fallire.

---

[7] FRANCISCO KROPFL e MARIA DELC ARMEN AGUILAR, "*Introduccion a las nuevas tecnicas de analisis musical*", Edicion Deprtamento Musica, Sonido e Imagen", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1989.

[8] La scuola della Gestalt (Berlin School of experimental psycology) ha elaborato un modello che cerca di capire le leggi che regolano l'acquisizione di percezioni significative atte a formulare un modello comprensibile di una realtà apparentemente caotica.

[9] MARCELA PAVIA, "*Tombeau de Messiaen ovvero del dualismo armonia/timbro*"

Non è dunque il rigore intellettuale di Boulez la parte più importante della sua eredità: la musica occidentale, lungo la Storia, ha avuto un principio rimasto invariato nonostante i numerosi cambiamenti ed è quello dell'elaborazione del materiale sia come fonte della genesi dell'opera sia come principio estetico di valutazione della stessa. In altre parole: ottenere la massima varietà dentro l'unità rimane tutt'oggi un principio fondamentale.

Credo piuttosto che sia paradigmatico il coraggio di Boulez nei due momenti più importanti: quello della critica al passato e conseguente rottura e quello dell'autocritica. Il che ci porta a pensare che il problema non sia che Boulez è morto o meno ma che "noi" non lo abbiamo mai veramente ucciso.

SU PIERRE BOLEZ

Rossano Pinelli

Pierre Boulez è senz'altro stato un uomo-chiave nella temperie musicale del secondo Novecento, uno dei capisaldi di un nuovo modo di pensare la musica.

Credo che la sua sia stata una rivoluzione copernicana, come diverse ce ne sono state nella Storia della Musica: mi pare di poter individuare gli autori di queste rivoluzioni - nuovi modi di *pensare* la Musica, che hanno in seguito fortemente influenzato il pensiero dei compositori venuti dopo di loro - in Perotinus, Machaut, Dufay, Monteverdi, Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Stravinsky, Bartok, Schoenberg, Webern.

Boulez raccoglie l'eredità di quest'ultimo e la fa esplodere all'ennesima potenza: è stato capace di scuotere, anche con grande brutalità, sia con la sua musica composta che con i suoi scritti sulla musica, il pensiero della sua e nostra epoca.

La prima volta che lo ascoltai - era un disco de Le Marteau sans Maître, da lui stesso diretto - avevo 18 anni e rimasi sconcertato dalla novità del suono e dalla incredibile complessità della sua musica.

DIFESA del creatore sul teorico.

Voglio sottolineare che a mio avviso come creatore ha avuto delle intuizioni strepitose, però è rimasto talmente invischiato nelle sue elucubrazioni teoriche e mentali da cancellare, il più delle volte, l'aspetto poetico ed emozionale del fatto musicale (anche se ci ha lasciato alcuni pezzi assolutamente strepitosi, dalle Douze Notations a Le Marteau a Répons, a Memoriale [Explosant-fixe originale, prima versione]). La sua produzione, straordinariamente nuova ed efficace a livello cartaceo, spesso non soddisfa pienamente l'orecchio lasciando una sensazione di freddezza, una sorta di anaffettività.

Affascinato da processi mentali assai complessi, spesso ispirati a principi matematici, comunque scientifici, probabilmente è stato talmente coinvolto dai processi stessi da mettere - volontariamente, credo - in secondo piano il risultato emozionale (insisto con questo termine, che mi sembra ancora assai importante per un compositore, anche se può apparire un concetto vetusto e superato - non per me).

Quale eredità Boulez lascia dunque ad un compositore d'oggi?

Al di là della sua estetica, con la quale si può non essere d'accordo, credo che il lascito più importante del suo pensiero musicale sia proprio l'istituzione di una nuova straordinaria complessità.

E questa nuova complessità di *pensiero* - ripeto, di marca scientifica, occorre ricordare i suoi studi di matematica - è un atteggiamento mentale dal quale un compositore d'oggi non può prescindere, pena una povertà concettuale e contenutistica, direi espressiva.

Cercherò di spiegarmi meglio: la complessità cui giunge Boulez nell'integrazione a stretta embricatura di tutti i parametri del suono è una modalità di pensiero cui un compositore non si può più sottrarre al di là di ogni scelta estetica: e in effetti i compositori della sua generazione e quelli successivi gli sono debitori delle strutture reticolari profonde, della penetrazione nelle maglie finissime della texture che sottendono ad un progetto compositivo attuale.

Nei migliori compositori d'oggi questa complessità è irrinunciabile, perfino in autori lontanissimi dalla sua estetica come Steve Reich: non riesco ad immaginarmi una partitura come The Desert Music che non abbia tenuto conto - anche a livello inconscio, il compositore americano è del tutto refrattario all'estetica del francese - del pensiero reticolare bouleziano.

Da Ligeti a Xenakis ai compianti Romitelli e Christophe Bertrand - quest'ultimo morto

nemmeno trentenne, autore di alcuni dei pezzi più stupefacenti degli ultimi anni -, da Thomas Adés a Louis Andriessen, da Luciano Berio a Gérard Grisey a George Benjamin a Ondřej Adámek (e tanti altri): ho citato quelli che ritengo alcuni dei compositori più interessanti e creativi, che nella loro diversità di scelta estetica hanno tenuto in gran conto l'estrema *complessità* della concezione progettuale e di scrittura bouleziana.

“MONSIEUR PIERRE, ANTIDILETTANTE”

Biagio Putignano

Nel celeberrimo testo PENSARE LA MUSICA OGGI, apparso in Italia nel 1979 [1] per la collana NUOVO POLITECNICO della Einaudi, Pierre Boulez, ormai affermato compositore e direttore d’orchestra, esordisce con un inedito duetto, intitolato “*Da me a me*”, in cui l’autore dialoga con se stesso con un tono decisamente inusuale rispetto all’immagine di “giovane gatto selvatico” (definizione di Jean Louis Barrault) che ufficialmente circolava nell’opinione pubblica francese, divisa tra entusiasmi e irritazioni un po’ dappertutto.

In questo capitolo introduttivo, dopo una breve citazione di Baudelaire dalla portata tagliente («*Compiango i poeti guidati dal solo istinto; li ritengo incompleti…É impossibile che un poeta non contenga un critico*»), passando per una citazioni di Pascal e una sua affermazione in cui prende le distanze da un retrivo concetto di “scuola”, (dove afferma «*… È da bottegaio voler classificare tutto per scuole; questa ripartizione su scaffalature, con etichette e prezzi, denota soprattutto un abuso di autorità, di diritto, di fiducia, insomma, di tutto quel che vuoi!* »,) Boulez lancia la sua sfida: «*…Mi vanto di essere antidilettante, sovranamente antidilettante…*», determinando così da una parte un importante *endorsement* nei confronti di un altro compositore francese, del quale Boulez stesso apprezzava il «*…dono della formula ambigua…*» stigmatizzata nella famosa frase: «*…”Occorre cercare la disciplina nella libertà”…*» enunciata da Monsieur Croche stesso, e dall’altra proponendo una certa ‘francesità’ alla strada da far intraprendere alla musica contemporanea dell’immediato avvenire, strada corroborata dall’assoluta purezza dell’antidilettantismo.

Vorrei provare ora a fermarmi su questo punto, abbandonando a se stesso il dialogo-monologo dell’Autore, quindi valutarne le conseguenze estetiche di questa semplicissima posizione, che probabilmente alle nostre orecchie di contemporanei sembra talmente ovvia da apparire banale, ma che, se contestualizzata storicamente ed esteticamente nel periodo in cui venne formulata, può chiarire meglio il radicale cambio di passo che ne avrebbe prodotto.

Innanzitutto, si tratterrebbe di comprendere meglio il significato della categoria “antidilettante” a cui lo stesso Boulez fa riferimento, usando come metro di paragone il suo termine ordinario, il “dilettante”.

Per certo, il dilettante contro cui Boulez prende posizione potrebbe essere lo stesso personaggio comune descritto con facezia da Antonio Cazzaniga nel lontano 1843 nel suo “*Molte frasche e poca frutta*”, e che ancora poteva calzare su ampi settori della vita musicale periferica italiana della prima metà del Novecento.

L’impressione più verosimile invece è che Boulez non volesse indicare nell’anti-dilettante soltanto il contrario del dilettante, ma intendere soprattutto quali specifiche ‘competenze’ ogni compositore dovesse avere, tanto che in “*Maestria e mestiere*” specifica: «*…Il musicista è insieme […] un intellettuale e un artigiano: solo questa duplice posizione gli consente la coerenza di fronte a ciò che egli desidera esprimere…*»[2]

Affinchè ogni compositore allontani da sé il sospetto di ‘dilettantismo’, egli deve saper risolvere i problemi ereditati dalle generazioni precedenti, che han mascherato «*…col termine di stile*

[1] *Il testo italiano è la traduzione delle lezioni-conferenze tenute da Boulez nel 1960 ai Ferienkurse di Darmstadt e nel 1963 a Harvard. La prima pubblicazione (parziale) del volume fu curata dall’editore Schott in tedesco nel 1963; l’anno successivo le Editions Gonthier ne curarono la pubblicazione in francese. Infine l’editore Faber & Faber realizzò una traduzione in inglese nel 1971. Il volume apparso in italiano nel 1979 è stato ampliato con l’introduzione di altri scritti.*

[2] Pierre Boulez, *Punti di riferimento*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino, 1984 pag. 6

una dicotomia tra forma e contenuto, tecnica ed espressione; una distinzione del genere, cara alla pedagogia tradizionale si palesa priva di fondamento e soprattutto di rapporto con la realtà propriamente detta del linguaggio musicale; una separazione puramente accademica rivendicata in modo rozzo da sergenti esangui…»[3]

Per godere dello 'status' di antidilettante, allora bisogna possedere in egual misura ed indissolubilmente uniti in un unico insieme: arte, scienza, artigianato.

È sufficiente quindi beneficiare di tali requisiti per essere al riparo da qualsiasi insidia?

Nossignore! Alla fine bisognerà pur rifuggire dagli eccessi di troppa scienza senza sensibilità, dalla ricerca dell'originalità a tutti i costi, dalla rottura col pubblico e infine dal rifiuto della storia.

Il sospetto che non sia finita qui viene dalle stesse parole di Boulez: a Leonardo Pinzauti, in un colloquio avvenuto a Firenze il 16 maggio 1973 e riprodotto nel volume **Musicisti d'oggi**, Boulez aggiunge chiaramente al profilo della figura del compositore un altro elemento: l'essere 'interessante'; «*…per me esistono due tipi di musicisti: ci son quelli che creano (che trovino o meno, non importa), e questi mi interessano; e ci sono musicisti che hanno importanza in una determinata situazione locale, e questi mi interessano meno…*»[4]. Inevitabilmente questa precisazione complica decisamente il quadro precedente.

Un'altra categoria che Boulez guarda con sospetto è quella dei compositori che calibrano la loro produzione sull'impegno politico. Boulez è categorico: «*…la musica non diventa buona per la bontà dei testi e delle situazioni a cui si applica; la bontà di una composizione è un problema di qualità di scrittura musicale e di capacità d'invenzione…*».

Inoltre ci sono compositori che tracciano con la loro musica ampie traiettorie delle momentanee crisi di determinati periodi storici, ed altri ancora che, implementando diverse visioni del 'suono', deviano gradualmente o repentinamente dalla concezione razionale del fare musica, per avventurarsi in regioni in cui l'irrazionale, il misticismo o l' *hazard du coup de dés*, alterano l'ordine naturale delle cose, sfociando anche in rischiose avventure di grafismo sonoro autoreferenziale.

Nel volume **Per volontà e per caso**, Boulez si esprime chiaramente: «*…Ho detto sovente che la preoccupazione tecnica e la preoccupazione estetica sono come due specchi. L'invenzione va da una parte all'altra, come un'immagine che è continuamente rimandata tra due specchi paralleli. Per questo io tengo moltissimo che i due specchi siano in presenza, paralleli e della stessa importanza…*»[5]

E in una conversazione a tre voci con Jean-Pierre Changeux e Philippe Manoury, Pierre Boulez non abbandona la sua convinzione che «*…il materiale non è neutro, orienta l'idea…*»[6]. Come dire: se si pensa solo tecnicamente a scapito dell'estetica o viceversa, oppure se si sceglie un materiale 'altro', si corrono seri rischi.

Inoltre, per ampliare questa panoramica, bisogna aggiungere il rapporto tra il compositore e le nuove tecnologie, che ancor più vieta al primo un approccio superficiale verso queste ultime; non bisogna tralasciare le capacità analitiche che devono permettere ad ogni musicista la comprensione dei più piccoli ingranaggi di orologeria musicale, le intuizioni pedagogiche, la capacità organizzative e le raffinatezze interpretative.

Questa visione caleidoscopica delle competenze proprie del compositore potrebbe continuare, ma illustra precipuamente il perimetro all'interno del quale la professionalità del musicista si realizza appieno; non si creda che sia sufficiente operare all'interno di questo ambito per non evaporare nel '*dilettantismo*'. Boulez mette in guardia chiaramente da possibili fraintendimenti: «*…Non si tratta di cercare un alibi che valga in questo caso a liberarci dalle molte specie di incubi; altrimenti, la nostra*

[3] ibidem
[4] Leonardo Pinzauti, MUSICISTI D'OGGI, ERI, Torino, 1978 pag. 216
[5] Pierre Boulez, PER VOLONTÀ E PER CASO, Einaudi, Torino 1977 pag. 59
[6] Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury, *I neuroni magici*, Carocci Editore, Roma, 2016 pag. 103

ricerca si ridurrebbe a un superfluo commento, destinato rapidamente alla polvere. Noi desideriamo […] situarci al centro vitale della creazione musicale…»[7].

Perentoriamente, qualora ce ne fosse ancora bisogno, ci ricorda: «*…Il musicista non giunge all'*idea *di musica se non attraverso la musica stessa, un mezzo di comunicazione che gli appartiene in proprio; solo in essa egli dispiega al massimo la sua forza di convinzione, solo in essa egli è inconfutabile……*»[8]

A questo punto ci piace innestare la genialità dell'intuizione di Boulez: nel momento in cui egli progetta la struttura dell'IRCAM, sembra quasi voler materializzare in modo concreto il percorso per sfuggire a quel dilettantismo che tanta riprovazione aveva determinato.

Qui, però, si incontra un'aporia: la figura dell'autodidatta. Boulez distingue la figura del dilettante da quella dell'autodidatta; anzi, in questa figura egli riconosce le sue prime esperienze di direttore d'orchestra, ovvero di interprete della musica altrui, ammettendo difficoltà iniziali e soprattutto mancanza di preparazione scolastica.

Boulez spiega come ciò non fosse stato per lui un problema insormontabile, in quanto la situazione lo indusse all' *auto-istruzione*, ovvero all'adozione di modelli nelle figure di tre grandi interpreti: Desormière, Rosbaud e Scherchen.

Ciò che trovo interessante in questo passaggio è l'applicazione del concetto dell'*antidilettantismo* all'interpretazione musicale, attraverso cui Boulez inietta una apprezzabile dose di razionalità in un settore dominato dal puro divismo e dai vari carismi personali. Si va quindi dall'introduzione della geometrizzazione del gesto, al rispetto filologico, dalla razionale scelta delle architetture entro cui programmare le esecuzioni, alla creazione di cicli di esecuzioni musicali con specifiche finalità. Il punto di forza del pensiero interpretativo di Boulez è che «*…Nella produzione artistica, in generale, non esiste il progresso, ma un cambiamento del punto di vista che segue grammatiche in continua trasformazione, particolarmente in Occidente. Queste evoluzioni non sono artificiali ma sono, direi, prodotti culturali; sono opera di individui che vogliono presentarsi in quanto individui: in connessione, naturalmente, con il mondo che li circonda, esprimendo il mondo che li circonda, ma in quanto individui…* »[9]

Paragonando le due figure qui sommariamente descritte, quelle dell'anti-dilettante e dell'auto-didatta, si comprende quanto esse non siano antitetiche, che siano proiettate nell'ambito compositivo oppure in quello interpretativo.

Se da una parte siamo propensi a rendere superficialmente sinonimi i termini di '*dilettante*' e di '*auto-didatta*', anzi a immaginarne la continuazione o più ancora la compenetrazione dell'uno nell'altro, ponendo l'enfasi sul suffisso '*anti*' che precede l'aggettivo '*dilettante*' balza subito all'occhio come le due qualità possano coesistere. Un auto-didatta può sempre avere un atteggiamento da anti-dilettante, sia che rimanga tale sia che progressivamente si trasformi in professionista; mentre l'approccio da 'dilettante' può inesorabilmente compromettere qualsiasi prodotto artistico sia di un professionista che di un auto-didatta.

Quale è stato l'impatto di una concezione del genere nell'ambito del nostro cerchio (stavo per dire 'circo') italiano della 'composizione' quando ne è stata formulata la definizione?

Non possiamo negare che fino a pochi decenni fa, la nostra concezione della didattica della composizione musicale confinava l'attività analitica a poche categorie di rito elencate in schemi o formule; quella dell'ascolto musicale o la consultazione di partiture d'Autore era pressoché limitata a casi sporadici; la stessa frequentazione della manualistica non appariva obbligatoria, e spesso era surrogata dal ricorso ad appunti dettati dalla viva voce del proprio insegnante. La mancanza cronica di supporti didattici è giunta fino a noi: quanti sono i testi nuovi a supporto di un'istruzione musicale che vorrebbe vantare il conferimento di lauree di primo e secondo livello? A quando uno sforzo collettivo

[7] Pierre Boulez, *Punti di riferimento*, op. cit. pag. 59
[8] Pierre Boulez, *Punti di riferimento*, ibidem
[9] P. Boulez, J.P. Changeux, Ph. Manoury, *I neuroni magici*, op. citata pag. 53

da parte di tutti, e in primis della SIMC, per il licenziamento di un adeguato materiale didattico per la Scuola di Composizione Italiana che non sia ancora imbrattata da vistose macchie di 'dilettantismo'?

BIBLIOGRAFIA:

Bruno Bettinelli, *La composizione musicale*, Rugginenti, Milano, 1996

Pierre Boulez, *Note di apprendistato,* a cura di Paile Thévenin, Einaudi, Torino, 1968

Pierre Boulez, *Punti di riferimento*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino, 1984

Pierre Boulez, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino, 1979

Pierre Boulez, *Per volontà e per caso,* Einaudi, Torino, 1977

Pierre Boulez, *Il paese fertile – Paul Klee e la musica*, ABSCONDITA, Milano, 2004

Pierre Boulez, *Conversazioni sulla direzione d'orchestra*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (FI) 1995

Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury, *I neuroni magici*, Carocci Editore, Roma, 2016

Pierre Boulez, John Cage, *Corrispondenza e documenti*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Archinto, Milano, 2006

Antonio Cazzaniga "*Molte frasche e poca frutta*", Chiusi, Milano, 1843 riproduzione in http://books.google.com

Claude Debussy, *Il signor Croche antidilettante*, a cura di Valerio Magrelli, Adelphi Edizioni, Milano, 2003

Éric Humbertclaude *La transcription dans Boulez et Murail*, L'Harmattan, Paris, 1999

Leonardo Pinzauti, *Musicisti d'oggi – Venti colloqui*, ERI, Torino, 1978

"BOULEZ É MORTO? "

Renato Rivolta

Tavola rotonda alla quale ho assistito oggi con interesse.

Finiti gli interventi degli oratori, mi è stato chiesto di dire qualcosa.

Non avrei voluto, ma non volevo essere scortese. Durante gli interventi avevo preso alcuni appunti, e ho letto quelli. Eccoli qui sotto: spero di non aver suscitato troppa ilarità o sconcerto

Sarò scherzosamente apodittico e millenarista.

Io ho ormai da molti anni una ossessione : mi chiedo cosa ha da dire e da dare alla società la musica cosiddetta "contemporanea".

Benissimo tavole rotonde e discussioni come questa, ci mancherebbe.

Ma se provo a guardare le cose da un orizzonte più alto dell'ambiente dei festival dedicati e del circuito specializzato, vi faccio - e faccio a me stesso- una esortazione.

Non coltiviamo inutili illusioni. Noi qui, visto anche il numero dei presenti, rappresentiamo un mondo che sta scomparendo, che forse è già scomparso nella coscienza del pubblico stesso al quale noi tutti vorremmo rivolgerci, fuori da questa sala.

La musica "contemporanea" (tra virgolette) come l'abbiamo conosciuta noi non esisterà più, tra poco.

Sarà raccontata nei libri di storia della musica e della cultura.

È in corso una mutazione genetica antropologica nell'ascolto, nella composizione, nel linguaggio, nella distribuzione e nell'uso sociale della musica.

Da molto tempo io ho l'impressione (non ancora la certezza) che ciò che di nuovo e di importante può ancora dire l'arte musicale del nostro tempo avviene e avverrà al di fuori dal circuito nel quale noi -ormai minoranza - ci siamo formati, che amiamo e che vorremmo perpetuare.

Con ciò non intendo dire che il lascito musicale di Pierre Boulez - come degli altri maestri del secondo novecento- sia nullo o ininfluente. Tutt'altro!

Ma probabilmente filtrerà per vie ignote e sotterranee, contaminando per così dire in modo misterioso e irrazionale (paradosso della Storia, che secondo alcuni Boulez intendeva rivoluzionare a colpi di razionalismo) esperienze magari lontanissime dal mondo della musica "colta".

Perché , semplicemente grazie alla pura percettività immediata del suo suono evocativo, ci saranno dei nerds smanettoni che di Boulez, della sua opera, della sua storia sapranno poco o nulla (più probabilmente nulla, per fortuna) e che però ne rimarranno affascinati, e ne utilizzeranno degli scampoli, dei frammenti, per farli confluire quali agenti catalizzatori o ispiratori per chissà quali opere strumentali/informatiche/multimediali o chissà che .

Quindi non abbiamo alcun motivo per rimpiangere il bel tempo andato, nè per temere per il futuro della musica.

Hegelianamente io direi che tutto ciò che è reale è razionale, che il mondo va avanti e nessuna catastrofe ci aspetta nel futuro.

I Beethoven, Brahms, Strauss, Stravinskij, Stockhausen e Boulez del futuro sono già al lavoro oggi, qualcuno si mette in luce nel circuito concertistico istituzionale che noi conosciamo e frequentiamo, altri da qualche parte dove noi non li vediamo perché li cerchiamo lá dove oggi non possono più essere.

Siamo come l'ubriaco che di notte cerca le chiavi di casa nel cono di luce del lampione, l'unico luogo dove riesce o vuole vedere.

Il presente materiale è stato realizzato in proprio dalla SIMC – ITALIA a fini divulgativi e di studio.

Sono vietate le riproduzioni non autorizzate dai singoli Autori, che sono i rispettivi detentori dei diritti.